



Les mondes de l'harmonie

Enquête sur
une pratique musicale amateur

Vincent Dubois
Jean-Mathieu Méon
Emmanuel Pierru



LA DISPUTE

LES MONDES
DE L'HARMONIE

LES AUTEURS

Vincent Dubois est professeur à l'Institut d'études politiques de Strasbourg, membre de l'Institut universitaire de France et chercheur au Groupe de sociologie politique européenne. Parmi ses publications : *La Politique culturelle*, Belin, 1999 ; *La Vie au guichet*, Economica, 2003. Jean-Matthieu Méon est maître de conférences à l'université de Metz, membre du Centre de recherche sur les médiations. Ses travaux portent notamment sur la censure des médias, la bande dessinée et la pornographie. Emmanuel Pierru est chargé de recherches au CNRS, membre du Centre d'études et de recherches administratives, politiques et sociales (Lille). Il a entre autres publié *Guerre aux chômeurs ou guerre au chômage*, Le Croquant, «Savoir/Agir», 2005.

Illustration de couverture : photographie de Jean-Claude Laffitte
Maquette d'après François Féret

LES MONDES
DE L'HARMONIE

ENQUÊTE SUR
UNE PRATIQUE MUSICALE
AMATEUR

Vincent Dubois,
Jean-Matthieu Méon,
Emmanuel Perru

Préface de
Jean-Pierre Saez,
et Cécile Martin,
de l'Observatoire
des politiques culturelles

La Dispute

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans la Fédération des sociétés de musique d'Alsace et l'initiative de son président d'alors, Jean-Jacques Brodbeck, et de son directeur artistique, Sylvain Marchal, ni sans l'Observatoire des politiques culturelles – représenté par Jean-Pierre Saez, son directeur, et Cécile Martin, directrice des études – qui a encadré l'ensemble de la démarche. Ils ont avec leurs équipes témoigné d'un enthousiasme jamais démenti pour cette recherche. Cela s'est entre autres manifesté par une aide logistique, des contacts et des informations souvent décisives pour la conduite de l'enquête. Nous avons en même temps conservé une totale liberté dans nos orientations de recherche: «à chacun son métier» a-t-on souvent entendu. Que des chercheurs en sciences sociales bénéficient *à la fois* d'un fort soutien et d'une grande liberté est assez rare pour être souligné. Nous avons par ailleurs bénéficié de l'aide de Virginie Anquetin et Philippe Coulangéon et des lectures de Muriel Darmon et Claude Poliak que nous remercions vivement. Nos remerciements vont enfin à tous ceux qui ont accepté de répondre à nos questions et en particulier aux musiciens, chefs et présidents des sociétés musicales des communes appelées ici Beckenheim, Blosswiller et Holzstein.

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© 2009, La Dispute/SNÉDIT, Paris
ISBN: 978-2-84303-149-6

NOTE

Cet ouvrage est issu d'une étude initiée par la Fédération des sociétés de musique d'Alsace et piloté par l'Observatoire des politiques culturelles. Vincent Dubois a dirigé la recherche présentée ici. Il a ensuite conçu et coordonné cet ouvrage, dont il a plus précisément rédigé l'introduction, les chapitres I (§ 1), 5 et 6 (§ 2 et 3). Jean-Matthieu Méon a contribué à la formulation des hypothèses, réalisé l'essentiel de l'enquête qualitative, transcrit et traité les entretiens et le matériau d'observation. Il a rédigé la première version des chapitres II (§ 2 et 3), 3 et 4. Emmanuel Pierru a contribué à la formulation des hypothèses et assuré l'ensemble du volet quantitatif de l'enquête : saisie et traitement des questionnaires, réalisation des analyses statistiques, tableaux et graphiques. Il a rédigé une première version des chapitres I (§ 2), 2 (§ 1) et 6 (§ 1).

—

—

—

—

PRÉFACE

Comment dites-vous: “Quel amateur!”? La question est d’importance¹ car l’expression peut être affectée de valeurs parfaitement contradictoires. La notion d’amateur se caractérise en effet par son ambivalence, voire son ambiguïté. Tantôt, le mot “amateur” est employé pour dénigrer ou diminuer les qualités de celui qu’il désigne; tantôt, il est chargé d’un sens très positif: l’amateur est alors conçu comme un fin connaisseur, un pratiquant émérite qui se distingue du professionnel moins par ses qualités que par son statut, l’un faisant métier de son art l’autre pas.

Or que sait-on de ces pratiques “en amateur”? Comment évoluent-elles? Quelle place occupent-elles dans les loisirs d’aujourd’hui? Comment sont-elles structurées selon les champs artistiques? À quelles représentations sont-elles associées? Les enquêtes nationales aussi bien que les observations empiriques s’orientent vers la même conclusion générale: les pratiques artistiques en amateur tendent à constituer un véritable phénomène de société, particulièrement pour les jeunes générations. Ce mouvement concerne tous les secteurs artistiques: musique, danse, théâtre, cirque, écriture littéraire, arts plastiques et visuels... Dans le seul domaine musical, les pratiques amateurs se distribuent en une myriade d’univers: de la musique classique au chant choral, des musiques actuelles (un ensemble générique qui additionne des formes elles-mêmes très variées) aux musiques d’harmonie.

1. Songeons aux conséquences du célèbre «c’est bien, ça!» prononcé par l’un des personnages de Nathalie Sarraute dans sa pièce *Pour un oui, pour un non!*

Les mondes de l'harmonie

Une telle évolution ne manque pas d'interroger les politiques culturelles. Celles-ci ont en effet longtemps cantonné à leur marge les pratiques amateurs, une situation alimentée par la séparation entre les ministères de la Culture et de la Jeunesse et Sports, et par la coupure entre les secteurs culturel et socioculturel. Or, si ces divisions n'ont jamais cessé d'être questionnées, elles se sont trouvées de plus en plus en décalage tant par rapport à l'évolution de la demande sociale en matière culturelle, comme en témoigne la progression des pratiques amateur, que des transformations du champ artistique et des approches de création correspondantes. Néanmoins, cette dynamique des pratiques artistiques est de mieux en mieux comprise par les politiques culturelles et les professionnels du secteur au niveau territorial. Plus nombreux sont aujourd'hui les organismes artistiques et culturels, les compagnies, à ouvrir leurs portes aux amateurs, que ce soit pour des ateliers de pratiques ou des créations.

Il convient d'ajouter à ce mouvement l'effet des technologies de l'information et de la communication, les nouveaux médias tendant à réduire encore les frontières entre les mondes professionnels et amateurs dans le champ artistique. Cela ne veut pas dire qu'une confusion s'instaurerait désormais entre professionnels et amateurs, mais que leur rencontre, leur dialogue se construit aujourd'hui sur des bases inédites et plus détendues qu'autrefois.

S'il existe un certain nombre de travaux récents sur les pratiques en amateur² le domaine particulier des pratiques d'harmonie, objet central du présent ouvrage, demeure peu étudié en France³ (contrairement à d'autres pays comme l'Autriche ou la Grande-Bretagne, dans lesquels, il est vrai, cette pratique est beaucoup plus répandue).

2. Cf. notamment Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, 1996; Antoine Hennion, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, 2000; Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Du théâtre amateur, Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004. Voir également les études en cours menées par le Département des études de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture sur les pratiques musicales en amateur, notamment sur les élèves des écoles de musique. Dans le domaine musical et chorégraphique, il convient aussi de souligner que le hip hop a donné lieu à de nombreuses études et ouvrages de sociologie politique depuis le livre-référence d'Hugues Bazin, *La culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995. À travers ses publications l'INJEP a régulièrement mis l'accent ces dernières années sur le renouveau des pratiques amateur.

3. Citons cependant les travaux d'Yves Raibaud sur les « bandas » du Sud-Ouest, in J-P. Augustin et A. Lefebvre (sous la direction de), *Perspectives territoriales pour la culture*, Bordeaux, MSHA, 2004. Yves Raibaud a plus globalement observé les pratiques dans le domaine des musiques actuelles en Aquitaine dans *Territoires musicaux en région, l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, éditions de la MSHA, Pessac, 2005

Préface

Par ailleurs, on assiste aujourd'hui à une forte évolution de la pratique musicale d'harmonie en France et à l'étranger : augmentation importante du nombre d'orchestres en Asie (Japon, Corée), aux États-Unis et dans certains pays européens (Grande-Bretagne et Allemagne notamment), alors que cette pratique semble diminuer en France (à l'exception de certaines régions dont l'Alsace), renouvellement significatif du répertoire de ces orchestres, mais également mutations du contexte social de cette pratique et transformations de son environnement politico-institutionnel... Citons en particulier à ce titre les évolutions en cours des écoles de musique, notamment du fait la redéfinition partielle de leurs missions induite par les « schémas d'enseignement artistique » issus de la loi de décentralisation d'août 2004, que l'on pourrait qualifier de façon moins ésotérique, de projets contractuels liant les départements et les écoles de musique en vue d'inciter ces dernières à élargir leur prise en compte des pratiques musicales.⁴

Les musiques d'harmonie tiennent ainsi une place singulière dans la nébuleuse des pratiques artistiques en amateur. Malgré leur fort développement dans plusieurs régions, elles restent largement méconnues ce qui favorise le maintien de nombreuses idées reçues partagées dans certains cas par les protagonistes de ces pratiques eux-mêmes!... Or comment évoluer si l'on ne se connaît pas ?

C'est à partir de ces constats et de cette interrogation que la Fédération des sociétés d'harmonie d'Alsace⁵ (FSMA), sous l'impulsion de son président Jean-Jacques Brodbeck, s'est rapprochée de l'Observatoire des politiques culturelles pour entreprendre un travail d'étude approfondi sur la pratique d'harmonie dans cette région. Bénéficiant également du très efficace suivi de Sylvain Marchal au titre de la FSMA, cette recherche, placée sous la direction scientifique de Vincent Dubois, entouré de Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, sert de point d'appui au présent ouvrage. Il s'agit là de la plus importante étude menée sur un champ de pratiques amateur au

4. La loi sur les libertés et responsabilités locales d'août 2004 a confié aux départements le soin d'établir de tels schéma avec l'objectif d'orienter les établissements artistiques d'enseignement spécialisés en musique, danse et théâtre vers une meilleure prise en charge de l'éducation artistique et de les ouvrir à de nouveaux publics, de nouveaux répertoires.

5. Créée en 1903, la fédération des sociétés de musique d'Alsace regroupe 320 associations de musiciens amateurs (dont 96 % sont des orchestres d'harmonie), soit environ 10 000 membres. Elle adhère à la Confédération musicale de France, et a signé une convention avec le ministère de la Culture (Drac) et la région Alsace (première convention régionale signée en France dans ce domaine). Ses principales missions sont la formation de personnels d'encadrement et de musiciens (harmonie-école), l'organisation d'actions de découverte et de sensibilisation, l'invitation d'artistes... Rappelons à titre d'information que d'autres associations de musique en amateur sont implantées en Alsace (non adhérentes à la FSMA), de même que 260 écoles de musique réunissant environ 30 000 élèves...

Les mondes de l'harmonie

niveau régional. Elle nous renseigne à la fois sur les représentations qui entourent ce type de pratiques, sur les différents acteurs des sociétés d'harmonie, sur les pratiquants eux-mêmes, leur parcours, leurs motivations. Elle éclaire également le fonctionnement des associations du secteur, leur place dans les politiques culturelles locales et offre des informations inédites sur les projets artistiques qu'elles développent et leurs perspectives d'évolution.

Cette étude, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles à l'initiative de la FSMA a bénéficié du soutien actif des collectivités publiques : la région et la DRAC Alsace, les conseils généraux du Haut-Rhin et du Bas-Rhin. Qu'elles trouvent ici l'expression de nos remerciements les plus vifs.

Cependant, une telle recherche prend d'autant plus de sens si elle bénéficie d'une mise en perspective au plan national et international. C'est tout le mérite de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru d'avoir élargi le cadre d'analyse initial pour nous proposer dans cet ouvrage une vaste mise en perspective des pratiques d'harmonie en les situant dans leur contexte historique, national et européen.

En effet, dans le domaine des pratiques artistiques et culturelles, c'est la mise en regard d'approches nationales et d'approches territoriales qui fait jusqu'à présent le plus défaut. En s'engageant à relever ce défi, les pouvoirs publics ne contribuent pas seulement à combler le manque de connaissance sur la vie sociale dans leurs territoires, ils permettent aussi aux acteurs de terrain de disposer d'outils d'analyse qui stimulent la réflexion, la formation, contribuent au renouvellement de l'action tout en favorisant une culture partagée entre les acteurs. C'est d'ailleurs cette orientation que l'Observatoire des politiques culturelles promeut depuis de longues années en favorisant l'articulation entre travaux nationaux, enquêtes de terrains et concertations entre les différents acteurs d'un même territoire⁶. L'enquête sur les pratiques d'harmonie en Alsace est une bonne illustration de cette démarche. Le livre qui en est issu aborde son sujet avec une hauteur qui devrait permettre à un public large et diversifié d'y trouver une ressource féconde.

Jean-Pierre Saez, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Cécile Martin, directrice des études, Observatoire des politiques culturelles

6. Cf. notamment l'enquête pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles sur la question des pratiques culturelles à l'échelle de la ville de Grenoble : Jean-Paul Bozonnet, Christine Detrez, Sabine Lacerenza, *Pratiques et représentations culturelles des Grenoblois*, Éditions de l'Aube - OPC, La Tour d'Aigue, 2008

INTRODUCTION

«Aujourd'hui, on est un peu à la croisée des chemins, quoi. Il y a la diversité, il y a des gens... Bon, un exemple, moi j'ai appris relativement sur le tas, encore. Je voulais à un moment donné aller au conservatoire, les horaires scolaires ont fait à l'époque que j'ai pas pu y aller. Donc, il y a des gens sur le tas et il y en a d'autres aujourd'hui qui ont fait musicologie et tout ce qui s'ensuit. Aujourd'hui il y a de plus en plus de directeurs qu'il va falloir rémunérer. Bon, ils ont aussi fait des études, hein. Donc là aussi, il y a des disparités, donc peut-être pas la même vision des choses et ni la même mentalité. Après au niveau des concerts, il y a aussi pas le même but. Je dis, dans les villages, c'était un peu l'animation locale — bon qui se perd effectivement un peu à petit feu — souvent, c'est les fêtes paroissiales, au niveau de la commune, fête du foot, enfin, c'est vraiment le côté local. Et puis bon, autrement c'est vraiment le concert qu'on veut donner, marquer, participer à de grandes manifestations. Tout ça, il y a pas les mêmes visions non plus, pas la même direction. Donc maintenant, il faut que les gens voient ce qui les intéresse, où ils se situent... »¹

1. Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D. On donnera systématiquement, sauf lorsque cela n'apparaît pas nécessaire, les principales coordonnées des enquêtés avec les citations d'entretien. Un tableau récapitulatif des entretiens réalisés donnant des informations plus précises est présenté en annexe (*cf. infra*, p. 285).

Les mondes de l'harmonie

Les orchestres d'harmonie revêtent la plupart des traits généralement prêtés aux cultures populaires. Sans être aussi ouvrier qu'on le croit généralement ou qu'il a pu l'être par le passé, leur recrutement social reste marqué par la fréquence de l'origine populaire des musiciens. Nombre des caractéristiques de leur fonctionnement, le localisme et l'attachement au lieu, les relations de proximité et l'entre-soi, l'intégration de la pratique dans les autres dimensions de la vie sociale, en font des illustrations typiques des styles de vie populaires. En conséquence l'univers qu'ils composent se situe hors des sphères de la musique dite savante ou en tout cas à ses marges, comme en témoignent l'absence de consécration par la critique ou leur distance aux grandes institutions musicales. Tout cela entretient l'image d'une musique désuète, de piètre qualité voire sans aucun intérêt du point de vue musical.

Ces caractéristiques procèdent pour une part de l'histoire indissociablement sociale, musicale et culturelle dont sont issues les harmonies : celle du mouvement orphéonique apparu au XIX^e siècle.² Cette histoire est fortement liée à celle des classes populaires par ses deux orientations principales. La première consiste en un projet de diffusion d'une culture musicale dans le peuple. Il ne s'agit pas de promouvoir une culture « authentiquement » populaire qui s'enracinerait dans les traditions folkloriques, mais plutôt de donner les moyens à ceux qui ne les ont pas de s'initier à la pratique musicale, de découvrir les grands airs du répertoire savant, ou tout simplement de goûter aux distractions procurées par l'écoute de la musique. La seconde tient aux fonctions revendiquées de socialisation, de promotion du civisme, de l'esprit collectif et de la discipline qui, à l'instar des sociétés sportives avec lesquelles ils sont parfois en concurrence, font des orphéons des structures d'encadrement des classes populaires, dans leurs visées moralisatrices, de fixation de la main-d'œuvre ou encore d'édification politique.

Cette histoire revêt le caractère épique d'une entreprise de démocratisation musicale avant la lettre. Elle prend cependant assez tôt un tour nostalgique : on en regrette l'âge d'or dès les années 1900. Si des signes de déclin peuvent effectivement être perceptibles dès cette époque, la grande période du mouvement orphéonique en France s'étale environ des années 1850 à la Première Guerre mondiale. L'essentiel des travaux disponibles sur les ensembles à vent se concentre d'ailleurs sur cette période, en France comme

2. Pour un aperçu historique d'ensemble, voir Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 10-1, 1980, p. 27-44 ; Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares* (1^{re} édition 1987), Aubier, Paris, 2001.

Introduction

ailleurs.³ Quelques recherches portent sur l'entre-deux-guerres⁴, mais très peu de travaux traitent de la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale.⁵ Le faible intérêt scientifique pour la période contemporaine recoupe ici l'image sociale d'une pratique musicale ancrée dans un monde révolu.

Pourtant celle-ci est loin d'avoir disparu. La Confédération musicale de France, principale structure fédérative des associations de musique amateur pour les orchestres à vents en rassemblait 3510 en 2002, parmi lesquels 2606 harmonies soit plus de 100 000 musiciens pour ce seul type de formations. Il faut encore y ajouter les effectifs des sociétés affiliées à d'autres fédérations ou sans rattachement. D'innombrables percussionnistes ou instrumentistes à vents, amateurs mais aussi professionnels, ont commencé leur initiation dans le cadre d'une harmonie et de son école, tout particulière-

3. En plus des références citées, voir notamment pour la France Jane Fulcher, «The Orpheon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n° 10-1, 1979, p. 47-56. Sur d'autres pays, voir Trevor Herbert, «Nineteenth-Century Bands: Making a Movement», in Trevor Herbert (sous la direction de), *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 10-60; Christoph Hellmut Mahling, «Die Rolle der Blasmusik im Saarländischen Industriegebiet im 19. und frühen 20. Jahrhundert», in Wolfgang Suppan et Eugen Brixel (sous la direction de), *Bericht über die Erste Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik (Graz 1974)*, Alta Musica, Tutzing, 1976, p. 109-125; Michel Rohrbach, *Fanfares vaudoises: notes au fil des temps*, Cabédita, Yens-sur-Morges, 2003.

4. Voir par exemple Loïc Vadelorge, «L'orphéon rouennais: entre protection et promotion sociale», *Cahier du GRHIS*, n° 6, 1997, p. 61-86; «Un vecteur d'intégration républicaine: L'orphéon. L'exemple de Rouen sous la troisième République», in Ludovic Tournes (sous la direction de), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Champion, 1999, p. 81-109.

5. Malgré son titre, l'ouvrage précité de Philippe Gumpłowicz n'y consacre qu'une cinquantaine de pages synthétiques. Pour la France de la seconde moitié du xx^e siècle, on notera Michel Bozon, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de Province. La mise en scène des différences*, Presses universitaires de Lyon, 1984; «Pratiques musicales et classes sociales. Structure d'un champ local», *Ethnologie française*, n° 15-3, 1984, p. 251-264; Adèle Simonneau, *Espace local, identité et sociabilité. Les conditions de création de l'Harmonie de Saint-Nazaire, 1964*, mémoire de master en sociologie, université de Nantes, 2007. Parmi les rares travaux à dimension sociologique portant sur la période contemporaine, voir sur les problèmes de recrutement en Suisse: Walter Bossard, Claudia Emmenegger, Miriam Rorato, Josef Gnos, Annette Landau et Peter Voll, «Also wenn ich sage, ich sei im Musikverein, dann kommt einfach zuerst mal ein Grinsen auf», *Nachwuchsprobleme in Schweizer Blasmusikvereinen*, Fachhochschule Zentralschweiz, Luzern, 2004. Sur le Canada et les États-Unis voir Marie-France Saint-Laurent, *Pratiques musicales collectives: l'exemple des harmonies comme modèle populaire de sociabilité et d'identité collective*, mémoire de master, université Laval, 1991, et Ned Mark Hosler, *The Brass Band Movement in North America: A Survey of Brass Bands in the United States and Canada*, Ph D., Ohio State University, 1992.

Les mondes de l'harmonie

ment lorsqu'ils sont originaires d'une zone rurale ou d'une petite ville, et plus encore d'une région de forte implantation des harmonies.⁶ Si déclin il y a, force est toutefois de constater la résistance de ces pratiques et de leurs structures, qui font plus que subsister bien longtemps après les premières annonces de leur disparition prochaine.

Ces premières indications permettent d'introduire aux deux principales séries de questions posées dans ce livre : comment s'organise une pratique reléguée aux marges du champ musical ? Comment se maintient une forme culturelle quand les conditions sociales qui en ont favorisé le développement ont largement disparu ?

Entre domination et autonomie

La musique d'harmonie est ancrée dans les cultures populaires et occupe dans l'espace culturel la position dominée d'une forme culturelle très peu légitime. Cette observation générale ne doit cependant pas s'appliquer sans nuances, nous ramenant aux débats sur la théorie de la légitimité culturelle issue principalement des travaux de Pierre Bourdieu qui, mettant en relation hiérarchie sociale et hiérarchie culturelle, accorde un rôle central aux mécanismes de domination symbolique.⁷ Cette théorie a été plus particulièrement discutée, concernant les cultures populaires, par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron.⁸ Prenant acte de ses acquis, ils ont cependant mis en garde contre le renforcement du légitimisme auquel elle peut selon eux conduire, sous la forme d'un misérabilisme consistant à considérer les cultures populaires trop exclusivement sous l'angle de leur infériorité par rapport au modèle dominant. Les auteurs s'interrogent ainsi : est-ce rendre justice aux cultures « dominées » de ne les considérer que sous l'angle de la domination, leur déniaient toute possibilité d'existence autonome et leur imposant finalement le point de vue dominant ?

L'intention de cet ouvrage est de restituer au mieux un univers culturel particulier et d'en rendre raison, plus que de critiquer ou d'illustrer telle ou telle orientation théorique. Dans cette perspec-

6. C'est-à-dire avant tout du nord et de l'est de la France ainsi que du centre. Le nombre d'orchestres pour 100 000 habitants, établi en croisant les listes de la CMF pour 2002 et les résultats du recensement INSEE de 1999 est de 6,8 au plan national, et il atteint ou dépasse dix en Alsace (16,4), Nord-Pas-de-Calais (14), Centre (13,4), Franche-Comté (10,6), Bourgogne (10,4), Picardie (10). Il faudrait cependant tenir compte des disparités intrarégionales. Par exemple, une région composite et fortement peuplée comme Rhône-Alpes compte un nombre important d'orchestres, mais leur implantation n'est dense que dans des départements comme la Haute-Savoie ou l'Isère.

7. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

8. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, Gallimard-EHESS, Paris, 1989.

Introduction

tive il nous est apparu nécessaire, compte tenu des caractéristiques mêmes de la musique d'harmonie, d'en interroger le statut de forme culturelle dominée, tout en étant attentifs aux conditions sociales des effets de légitimité qui la constituent comme telle, comme y invitent notamment Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ou plus récemment Bernard Lahire.⁹ Notons tout d'abord que les pratiques musicales sont sans doute moins systématiquement référées au modèle culturel légitime que l'écriture littéraire ou le théâtre, davantage liés aux apprentissages scolaires qui véhiculent ce modèle. Par ailleurs, la quasi-absence d'un secteur professionnalisé dans l'univers des harmonies permet aux amateurs de vivre leurs pratiques dans un rapport lointain à une référence professionnelle qui serait le modèle d'excellence, limitant ainsi les effets dépréciatifs de la comparaison entre amateurs et professionnels si présente dans d'autres cas.¹⁰

Plus précisément, l'enquête a révélé que ces pratiques musicales se situent conjointement dans quatre univers, qui exposent de manière très inégale à la domination culturelle ou en contrebalancent les effets. Nous parlons des *mondes de l'harmonie* pour désigner ces différents univers, les structures relationnelles, les pratiques et les représentations qui les caractérisent.¹¹ Premièrement, la structure hiérarchisée du champ musical place les harmonies dans une position basse, les constituant comme inférieures notamment aux formations de la musique classique auxquelles elles sont rapportées. Deuxièmement, l'univers musical spécifique qu'elles constituent, avec ses propres références, ses institutions, ses compétitions internes et ses modes de reconnaissance forme certes un pôle marginal du champ musical; il constitue aussi un monde relativement autonome dont l'existence ne se réduit pas à cette relégation, à laquelle il offre, sinon une alternative, au moins une échappatoire partielle. Il en va de même des réseaux localement circonscrits dans lesquels se déploie l'essentiel des activités musicales qui forment un troisième monde, assez éloigné des structures du champ musical et de leurs jugements. Ces circuits d'interconnaissance et de coopéra-

9. Bernard Lahire, *La Culture des individus*, La Découverte, Paris, 2004, notamment p. 39 et suivantes.

10. Sur ces questions, voir Claude F. Poliak, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Economica, Paris, 2006, spécialement p. 3 et suivantes.

11. L'emploi au pluriel du terme « monde » n'a donc ici qu'un rapport lointain avec le sens que lui donne Howard Becker pour désigner les chaînes de coopération entre acteurs qui contribuent à la production collective des œuvres d'art. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), Flammarion, Paris, 1988. On utilisera ici le terme de monde des harmonies davantage pour désigner l'univers culturel spécifique que constituent ces orchestres.

Les mondes de l'harmonie

tion ont eux aussi leur logique propre. Ces pratiques musicales se situent enfin dans des styles de vie et des relations sociales de proximité qui forment une part de leur horizon pratique et symbolique. La relative clôture sur le groupe des pairs compte ainsi parmi les conditions qui permettent d'atténuer les effets du jugement culturel légitime et, dans une certaine mesure, d'« oublier la domination » au profit d'une relative autarcie culturelle.

Cette appartenance simultanée à plusieurs espaces de référence, de relations et de pratiques tempère les effets de domination culturelle ou au moins complexifie ses mécanismes. Il convient d'ajouter que si tous les orchestres et musiciens appartiennent conjointement à ces différents mondes, l'importance relative de ces appartenances est cependant fortement variable. Aux côtés des orchestres de village, largement majoritaires, dont beaucoup ne jouent qu'à l'occasion d'un ou deux concerts annuels en dehors des célébrations officielles et puisent leur répertoire composite dans les marches, airs célèbres et autres morceaux d'ambiance, des formations plus importantes comptent des musiciens professionnels dans leurs rangs, participent à des concours internationaux et mettent à leur programme des pièces « exigeantes » du répertoire savant. Leur recrutement social est plus élevé, et elles entretiennent un rapport plus distant avec les styles de vie populaires. Des petites harmonies de village cantonnées à leur environnement immédiat aux grands orchestres qui font référence dans l'univers de la musique à vents et peuvent se rapprocher de la musique savante en passant par toute la palette des situations intermédiaires, les appartenances aux différents mondes de l'harmonie se combinent de manière variable. De même pour les musiciens, des autodidactes qui privilégient l'ambiance « familiale » à ceux qui visent l'excellence musicale.

En établissant la pluralité des mondes de l'harmonie et en montrant comment les musiciens et les orchestres s'y situent, s'y déplacent et les articulent les uns aux autres, on pourra rendre compte de la diversité des pratiques et des structures relationnelles de cet univers musical. On pourra également en analyser l'économie symbolique en établissant le poids relatif des critères d'appréciation et de jugements propres à chacun de ces mondes en fonction des caractéristiques des musiciens et des orchestres et des situations concrètes de leurs pratiques. C'est ainsi que l'on pourra prendre la juste mesure des effets de légitimité culturelle et saisir la différenciation sociale de leurs conditions de production.

Comment une forme culturelle se maintient

Cet univers musical est historiquement situé. Cela ne signifie pas qu'il se réduise à la survivance de temps révolus, mais qu'il s'inscrit dans une configuration historique déterminée notamment

Introduction

par l'état du champ de la musique et l'ensemble des conditions sociales qui favorisent ou non son existence et sa valeur sociale. Les orchestres d'harmonie offrent ainsi un cas d'étude particulièrement suggestif pour poser la question des conditions du maintien ou du déclin, matériel et symbolique, d'une forme de culture populaire. C'est là la deuxième grande interrogation au cœur de ce travail. Sans trop anticiper sur ce qui va suivre, on peut dire que les orchestres d'harmonie, au moins sous leur forme traditionnelle, bénéficient aujourd'hui moins que jamais des conditions sociales qui en favorisent l'activité. La situation n'est sans doute pas entièrement inédite. On peut en situer les prémisses dans les années 1970 quand se combinent, à un point jamais atteint jusque-là, toute une série de transformations sociales qui, chacune avec leur temporalité propre, contribuent à affaiblir les bases sociales des harmonies : déstructuration des communautés villageoises qui forment l'unité de base de la plupart des orchestres, déclin des sociabilités populaires fondées sur l'entre-soi, augmentation de l'offre de loisirs qui vient les concurrencer, allongement de la scolarisation avec les effets d'éloignement physiques et culturels des jeunes à l'égard de leur petites communes d'origine, essor des écoles de musique qui ouvre aux apprentis musiciens des horizons concurrents à l'harmonie locale. S'y ajoute plus récemment l'intervention d'intermédiaires culturels qui, souhaitant « ouvrir » culturellement les harmonies les confrontent davantage au modèle musical légitime. Tout cela contribue à affaiblir les protections qui rendent possibles un certain « oubli de la domination » ou une relative autonomie symbolique. Ce sont donc non seulement les pratiques d'harmonie en tant que telles qui sont affectées par ces transformations (ce dont les difficultés de renouvellement des effectifs forme la manifestation la plus tangible), mais également le modèle culturel qu'elles incarnent, caractérisé par une situation intermédiaire entre le « sociable » et le « musical », l'ancrage populaire et des ouvertures vers la musique « sérieuse ».

Ces transformations ne sont pas uniquement synonymes de déclin, dans la mesure où elles affectent de façon très variable les orchestres et les musiciens. Les harmonies les plus petites et traditionnelles, les musiciens les plus âgés et moins formés en sont les principales victimes. En revanche, ceux qui se rapprochent de la pratique musicale « pure » plus que des sociabilités communautaires n'en souffrent guère, et peuvent même en sortir renforcés. C'est ainsi également l'équilibre entre les polarités du monde des harmonies qui se transforment, tendancielllement au profit des pratiques les plus « légitimes » et en partie professionnalisées (au moins dans leur encadrement), restées jusqu'à présent fortement minoritaires, et qui tendent à s'imposer au sein de ce monde comme le modèle

Les mondes de l'harmonie

de référence à suivre pour en assurer le maintien, en même temps, on le voit, que l'évolution profonde. Comme le dit bien le président d'une société musicale cité en exergue, « on est un peu à la croisée des chemins ».

Nous commencerons notre exploration des mondes de l'harmonie en analysant la situation de ces orchestres aux marges du champ musical (première partie). Une cartographie situera les harmonies du point de vue du champ musical où elles occupent une position reléguée, puis nous verrons dans quelle mesure cette relégation culturelle correspond aux positions sociales des musiciens (chapitre premier). Nous ferons ensuite varier les échelles d'analyse, en étudiant les différentes formes de structuration de cet univers culturel. La reconstitution de l'espace des orchestres et l'identification de formes d'unification des références et des concurrences nous conduira à voir dans quelle mesure cet univers peut fonctionner comme un sous-champ doté de règles et modes de fonctionnement partiellement spécifiques. L'analyse de ses modes de fonctionnement, sur la double base d'une structuration institutionnelle fortement développée et de réseaux relationnels à base locale complétera cette approche. Ces changements d'échelle formeront une première occasion de montrer que les logiques et jugements des institutions de la musique légitime ne forment pas nécessairement le principal horizon pratique et symbolique des orchestres et de leurs musiciens (chapitre II).

Un nouveau changement d'échelle nous conduira au plus près des pratiques, restituées dans leur environnement immédiat et les relations concrètes qui les constituent (deuxième partie). Ces pratiques sont fortement imbriquées dans des relations sociales de proximité et dans les autres dimensions de la vie sociale, l'appartenance à un orchestre formant à la fois l'indice et l'instrument de l'intégration sociale (chapitre III). La vie de ces formations socio-musicales ne se réduit ni à la seule activité musicale ni à un simple support de sociabilité, mais repose sur un équilibre fragile et parfois conflictuel entre ces deux registres (chapitre IV).

Nous pourrions alors reformuler la double interrogation au centre de ce livre sur les conditions des effets de légitimité et les modalités du maintien d'une forme culturelle autour de la question de l'autonomie de la musique d'harmonie (troisième partie). La circonscription locale de l'espace de référence atténue les effets de contrainte liés à une position dominée dans le champ culturel, mais impose en même temps d'autres contraintes dont les effets s'observent jusque dans les formes musicales (chapitre V). Les transformations sociales et les évolutions propres au monde des harmonies, quant à elles, ne remettent pas tant en cause son existence même que les équilibres permettant de le maintenir comme univers culturel spécifique (Chapitre VI).

L'enquête

Cette recherche a été réalisée en 2004-2005 en Alsace, où la pratique musicale en général et les orchestres d'harmonie en particulier sont fortement implantés. Se concentrer sur une seule région et sur celle-ci en particulier ne procède pas d'un choix scientifique raisonné, mais de l'opportunité offerte par la Fédération des sociétés musicales d'Alsace et l'Observatoire des politiques culturelles. Une comparaison entre plusieurs régions aurait sans doute permis de donner une vision plus complète de ces pratiques. C'était malheureusement hors de notre portée, faute de travaux sur lesquels s'appuyer et parce que nous avons fait le choix d'une enquête globale, empiriquement approfondie avec des méthodes et échelles d'analyse variées. Sans doute la région étudiée revêt-elle des spécificités qu'on ne peut pas ignorer ; mais là encore seuls des éléments de comparaison permettraient d'établir dans quelle mesure elles limitent les possibilités de généralisation des résultats obtenus. Notons ici quelques-unes de ces spécificités. Comparée au Nord-Pas-de-Calais qui forme l'autre grande région des orchestres à vents, les orchestres en Alsace sont moins souvent liés à des entreprises, et les pratiques donc moins directement ancrées dans une relation directe avec le monde du travail, ouvrier en particulier. Ce lien, historiquement fort, est cependant aujourd'hui fortement distendu, réduisant les différences entre les deux régions. Notons ensuite la proximité culturelle avec le monde germanique, où les ensembles à vent (*Blassmusik*) sont fortement développés.¹² Plus précisément, de nombreux orchestres ont été créés lors de l'annexion allemande de 1870-1918, participant à la constitution d'un réseau dense : près d'un tiers des sociétés actuelles ont plus de cent ans, plus de 70 % plus de cinquante ans, et nombre des créations postérieures à la Première Guerre mondiale prennent appui sur les formations constituées dans la période précédente. Le facteur religieux doit également être pris en compte. La pratique religieuse reste comparativement forte en Alsace, où le régime concordataire maintient par exemple l'enseignement religieux à l'école publique. Si cela est plus vrai encore pour le chant choral, les harmonies peuvent aussi bénéficier des réseaux et des occasions (fêtes paroissiales) liés aux appartenances religieuses. S'y ajoute la présence conjointe du catholicisme et du protestantisme. Par le passé il n'était pas

12. Il faudrait ici pouvoir comparer avec des régions sans influence culturelle marquée ou avec d'autres influences agissantes dans ce domaine, comme le sud-ouest où le modèle espagnol des *bandas* est très présent.

Les mondes de l'harmonie

rare qu'une même petite commune compte une harmonie pour chacune de ces deux religions, les deux pouvant par la suite fusionner en cas de déclin des effectifs, permettant finalement le maintien d'un orchestre. Au-delà des fêtes religieuses, les fêtes locales propices à la prestation d'une harmonie sont nombreuses en Alsace, le maintien de traditions locales se mêlant ici au développement du tourisme. Notons enfin que le réseau des écoles de musique développé dans les années 1970 l'a été, plus qu'ailleurs, en lien avec les sociétés de musique amateur, limitant les effets de concurrence voire contribuant à entretenir le recrutement des orchestres, et ce d'autant plus que les collectivités territoriales ont favorisé cette orientation.¹³ Tout cela conduit certainement à ce qu'on ne puisse généraliser sans précaution tous nos résultats empiriques. Nos résultats *sociologiques*, fondés comme dans toute enquête sur des données situées et partielles, c'est-à-dire nos hypothèses empiriquement étayées mettant en relation un ensemble de facteurs et d'aspects afin d'éclairer notre objet de recherche, forment quant à eux, on l'espère, une base de généralisation possible par comparaison, non seulement avec les harmonies dans d'autres régions mais beaucoup plus largement avec d'autres pratiques amateurs et d'autres formes de culture populaire.¹⁴

Le caractère localisé de notre enquête ne cantonne pas ses orientations, ses méthodes et sa portée à une monographie.¹⁵ La démarche même de la recherche, visant à rendre compte au mieux des différentes dimensions des pratiques étudiées appelait logiquement l'usage de techniques différentes. Indiquons-les brièvement.¹⁶ La volonté d'objectiver systématiquement le monde des harmonies comme espace de positions et de pratiques nous a conduit à recourir à l'analyse statistique, sur la base de deux questionnaires. Le premier, destiné aux musiciens, a fourni des informations sur leurs propriétés sociales, leurs

13. Une enquête sur la région Île-de-France, avec la forte déstructuration sociale des petites communes et le développement concurrentiel des écoles de musique qu'elle connaît, fournirait sans doute un intéressant contrepoint comparatif. Voir pour quelques indications en ce sens ARIAM Île-de-France, *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, 2005, p. 49-52.

14. Sur les usages des approches localisées concernant les questions culturelles, on se permet de renvoyer à Vincent Dubois, *Institutions et politiques culturelles locales: éléments pour une recherche socio-historique*, Documentation française, Paris, 1996.

15. Sur ces questions, voir Patrick Champagne, « Statistique, monographie et groupes sociaux », in *L'héritage refusé. La crise de la reproduction sociale de la paysannerie française, 1950-2000*, Seuil, 2002, Paris, p. 97-118.

16. Une annexe présente plus précisément les différents volets de l'enquête.

Introduction

goûts et leurs pratiques (n = 578). Un autre questionnaire a été adressé en parallèle aux directeurs et présidents des sociétés de musique. Il comportait deux parties distinctes. La première était destinée à la sociologie du personnel d'encadrement des sociétés. On a pu exploiter les réponses de 81 directeurs et 125 présidents. La seconde concernait les caractéristiques de ces sociétés, et a servi de base à une analyse des caractéristiques des orchestres (n = 219). Le souhait d'appréhender les pratiques au plus près de leurs conditions concrètes d'exécution, et celui de les resituer dans leur environnement le plus proche nous a par ailleurs conduits à réaliser une enquête de type ethnographique sur la base de trois monographies d'orchestres, choisis en fonction des polarités auxquels ils étaient situés. Ces orchestres sont présentés dans les encadrés qui illustrent les polarités dégagées par l'analyse de correspondances (*cf.* p. 88 et suivantes). Cette enquête a été l'occasion de réaliser une série de vingt-cinq entretiens auprès de musiciens, chefs et présidents, complétant les résultats du questionnaire, et l'observation directe de répétitions et de concerts. Elle nous a permis de saisir l'inscription locale des pratiques, le fonctionnement des orchestres et les caractéristiques de leurs prestations. Le souci de comprendre la structuration institutionnelle du monde des harmonies et les orientations qui leur sont données a conduit à la réalisation d'une série de vingt entretiens auprès de représentants d'instances fédératives ou de membres de structures publiques et culturelles en relation avec les harmonies. Ces enquêtes ont enfin été complétées par une analyse documentaire, en particulier des publications spécialisées dans ce domaine, ainsi que par des observations ponctuelles comme celle d'un concours d'orchestres.

—

—

—

—

PREMIÈRE PARTIE
AUX MARGES
DU CHAMP MUSICAL

—

—

—

—

CHAPITRE PREMIER

VOUS AVEZ DIT MUSIQUE POPULAIRE ?

Deux principaux modes de hiérarchisation structurent l'univers musical comme l'univers culturel de manière générale : le premier par la rareté et la noblesse, le second par le nombre et la popularité.¹ Qu'on la réfère à l'un ou à l'autre, la musique d'harmonie occupe assurément une position dominée. Ce n'est ni une musique « sérieuse » dont la qualité artistique serait attestée par la critique savante et la valeur sociale conférée par la rareté distinctive, ni une musique « commerciale » bénéficiant de l'adhésion d'un large public en même temps que du crédit économique qui peut y être associé. En l'espèce, loin de jouer en sens contraire, les deux principes de domination culturelle se redoublent. Aussi éloignée des formes « pures » de « l'art pour l'art » que des produits de l'industrie culturelle, cette musique n'occupe de ce fait pas seulement une position dominée au sein du champ musical : elle est reléguée à ses marges.²

1. Bernard Lahire, *La Culture des individus, op. cit.*, p. 63, à la suite des travaux de Pierre Bourdieu sur la structuration des champs de production culturelle.

2. Cette proposition est valable au moins pour la France. Les modes de structuration nationalement différenciés des champs musicaux nationaux et de la musique à vents appelleraient une comparaison internationale malheureusement impossible à réaliser ici qui y apporterait sans doute d'importantes nuances. On pense par exemple aux relations établies avec les conservatoires

Les mondes de l'harmonie

C'est à l'analyse de cette relégation qu'est consacré ce chapitre. Pour en éclairer les ressorts, nous reviendrons dans un premier temps sur les origines historiques et les modes de perpétuation de la relégation à la fois objective et symbolique d'une musique qui, référée notamment au modèle « noble » de l'orchestre symphonique, échappe difficilement à son statut de genre « mineur ». La musique d'harmonie est ainsi assurément une musique « populaire », au sens où elle est dépréciée au regard des musiques dites sérieuses ou savantes.³ Reprenant l'hypothèse d'une relation d'homologie entre genre musical et positions sociales de ceux qui s'y adonnent⁴ nous verrons, dans un second temps, dans quelle mesure s'établit la correspondance entre la situation reléguée de la musique d'harmonie dans l'espace musical et les caractéristiques sociales de ceux qui la pratiquent. Si cette hypothèse reste féconde, son application n'a rien d'un simple décalque et conduit à une vision à la fois nuancée et dynamique des relations entre la position d'une musique dans l'espace culturel et les positions de ses pratiquants dans l'espace social.

§ 1. LA RELÉGATION CULTURELLE

1. Une illégitimité originelle ?

Qualifier la musique d'harmonie de musique « populaire », au sens de forme culturelle dominée ou peu légitime ne résulte pas d'une classification opérée par un observateur extérieur rapportant, au risque du « légitimisme »⁵, cet univers musical aux canons de la musique savante posée comme étalon universel. Il s'agit bien au contraire d'une qualification réaliste dans la mesure où cette musique est *de fait* rapportée négativement à la musique savante. Cette référence dépréciative tient à la vocation « sociale » et aux visées vulgarisatrices que leurs promoteurs attribuent aux orphéons et aux harmonies à leur suite. Elle s'applique jusqu'au répertoire et à la composition des orchestres, qui inscrivent la subordination symbolique dans les structures musicales et le quotidien des pratiques.

en Angleterre ou au marché professionnalisé d'une part de la musique à vents aux États-Unis (qui reste cependant essentiellement amateur pour les *brass bands* si on en croit l'enquête de Ned Mark Hosler, *The Brass Band Movement in North America*, *op. cit.*).

3. Pour une présentation de cette opposition, voir Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Documentation française, Paris, 2004, p. 16.

4. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*

5. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, *op. cit.*

Vous avez dit musique populaire ?

Rappelons au préalable que la distinction de base constitutive de la hiérarchie des instruments place les vents en dessous des cordes, réputées plus propices à la nuance et à l'émotion, en un mot plus « musicales ». ⁶ Cette distinction hiérarchique a une origine ancienne : l'enseignement et la pratique instrumentale sont liés à l'église pour les cordes, à l'armée pour les vents. Ce partage entre institutions religieuse et militaire distingue les deux familles d'instruments selon le principe générique d'opposition constitutif des hiérarchies sociales, qui assure la supériorité de l'esprit sur le corps, du céleste sur le terrestre. ⁷ La création du conservatoire en 1796 et l'unification progressive de l'enseignement des familles d'instruments réduit la distance qui les sépare, mais celle-ci n'en disparaît pas pour autant. Au milieu du XIX^e siècle, lors de l'essor du mouvement orphéonique qui marque le développement des orchestres de vents, le clivage reste fort entre la musique patriotique ou militaire (à laquelle sont consacrés prioritairement les vents) et la musique dite « artistique », réservée aux cordes. ⁸ Si dès cette époque les vents sont de plus en plus nombreux au sein des formations « nobles » par excellence que sont les orchestres symphoniques, leur position dans la hiérarchie interne des orchestres, et plus généralement dans la hiérarchie sociale des instruments, demeure aujourd'hui encore moins élevée. Cette position de domination relative se matérialise dans la place qu'ils occupent physiquement dans les orchestres : systématiquement au fond, par convention plus que pour des raisons acoustiques. Elle recoupe un recrutement social beaucoup plus populaire que les cordes ou les percussions. ⁹ Elle s'inscrit dans le rapport physique aux instruments : contrairement à l'archet qui permet la distance et l'aisance, les vents impliquent un contact direct et, notamment pour les cuivres, un souffle qui rapproche leur pratique d'une performance physique. Cette position se marque enfin symboliquement, dans les programmes et livrets (où les cordes occupent toujours la première place), et jusque dans les termes employés par les autres musiciens pour désigner les vents : « la ferraille », « la soufflante », « les gros »...

Mais les raisons principales de la relégation de la musique d'harmonie lui sont plus spécifiques. Dès leurs origines et du fait même

6. Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, La Découverte, Paris, 2002, p. 19 et suivantes. Le passage qui suit s'inspire de cet ouvrage.

7. Georges Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Gallimard, Paris, 1978, p. 89.

8. Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, *op. cit.*, p. 25.

9. Voir, en complément aux analyses de Bernard Lehmann consacrées aux seuls orchestres symphoniques celles, plus générales, de Philippe Coulangeon sur les musiciens interprètes. Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France*, *op. cit.*, p. 114 et suivantes.

Les mondes de l'harmonie

de ces origines, les orchestres d'harmonie sont placés en position d'infériorité au sein de l'univers musical. La logique de la formation de ces orchestres leur confère un statut mineur, du fait de leur vocation, de l'orientation musicale qui y est liée et de leur *instrumentarium* lui-même. Les logiques socio-historiques de ces orchestres les placent d'emblée dans un registre social et civique plus qu'esthétique, leur attribuant dès l'origine une position subalterne au sein de l'univers artistique, voire extérieure à lui. Outre leur origine militaire ancienne¹⁰ mais néanmoins toujours présente, ces orchestres sont directement issus du mouvement orphéonique qui apparaît au début du XIX^e siècle.¹¹ Au départ surtout chorales, les formations orphéoniques sont progressivement composées d'instruments à vent et de percussions. Leur apogée est généralement située entre les années 1850 et la Première Guerre mondiale.¹² À l'instar des sociétés de gymnastique, également d'origine militaire et dont le développement suit une chronologie proche, les orphéons forment une structure d'encadrement des classes populaires, dans une entreprise de moralisation (promouvoir des «loisirs sains») et de promotion du civisme.¹³ Leurs initiateurs, souvent entrepreneurs et notables locaux, exaltent les vertus socialisatrices de la musique et prétendent œuvrer à la paix sociale par ce biais. Ces «soldats harmonieux de la démocratie» (les musiciens sont en uniforme et défilent) clament l'amour de l'ordre, le respect de la loi et la lutte contre le cabaret. L'application du mot «harmonie» à l'ordre social en même temps qu'à la musique, l'usage fréquent de termes comme «concorde» ou «union» pour baptiser les orchestres révèlent une vision du monde dans laquelle l'orchestre, regroupant des individus aux fonctions différentes, tous utiles les uns aux autres, regroupés autour de valeurs communes, d'un but collectif et nécessairement placés sous l'autorité d'un chef, forme à la fois la métaphore d'une société idéale et le moyen d'œuvrer à sa réalisation.¹⁴ «À sa création, lit-on dans

10. Elle est généralement identifiée à l'apparition des corps de musique laïques autour de la garde nationale dans les premières années de la Révolution française.

11. Pour un aperçu historique d'ensemble, voir Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée*, *op. cit.*

12. Paul Gerbod, «L'institution orphéonique en France du XIX^e au XIX^e siècle», article cité.

13. Jane Fulcher, «The Orpheon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France», article cité.

14. Pour un exemple d'application locale de cette perspective, voir Loïc Vadelorge, «L'orphéon rouennais: entre protection et promotion sociale», article cité; «Un vecteur d'intégration républicaine: l'orphéon», article cité. Si la référence «républicaine» apparaît typiquement française, la promotion de valeurs de cohésion sociale dans l'organisation nationale d'un mouvement musical s'organise à cette époque de manière comparable dans d'autres pays. Voir par

Vous avez dit musique populaire ?

l'un des principaux organes de promotion des orphéons, l'institution orphéonique poursuivait le but de réunir par l'association les différentes classes de la société. Elle a réussi cet objectif. Le gros industriel, le petit commerçant, le bourgeois et l'ouvrier s'entendent »¹⁵. Cette « sociodicée musicale »¹⁶, qui articule vision du monde social, de la musique et de leurs relations, est aujourd'hui encore largement présente. « L'harmonie, nous dit un chef, c'est une espèce de modèle de la société telle qu'elle pourrait être : quatre générations qui sont obligées de s'entendre, parce que quand on joue la même partition, on est obligés de trouver des moyens de communiquer. »¹⁷

Si les orientations civiques, paternalistes ou moralisatrices au service desquelles sont placés les orphéons contribuent à les reléguer dans un registre infra artistique, cela n'exclut cependant pas des visées proprement musicales. Mais à ce niveau aussi, la logique même de l'entreprise orphéonique révèle leur subordination à l'univers de la « grande » musique. Celle-ci consiste en effet à « propager le goût de la musique » dans les classes populaires, en leur permettant d'apprendre et de pratiquer un instrument, mais aussi, avant le développement des moyens techniques de diffusion de la musique, et alors que les concerts professionnels sont rares en dehors de Paris et des grandes villes, d'entendre les grandes œuvres du répertoire. Cette entreprise de « vulgarisation » tend ainsi à cantonner les orchestres d'harmonie à un rôle de diffusion d'une version simplifiée de la musique « sérieuse », ou de formes musicales « légères » dans l'espoir d'attirer plus tard le public vers des œuvres plus « exigeantes ».

Elle réduit par là même fortement les possibilités d'une création musicale propre. La pratique très répandue qui consiste à transcrire des pièces du répertoire symphonique pour les faire exécuter par des orchestres de vents inscrit ainsi dans le contenu musical la minoration culturelle de ces formations.¹⁸ Cette pratique, liée aux visées vulgarisatrices des débuts du mouvement orphéonique, s'est main-

exemple pour l'Angleterre Trevor Herbert (sous la direction), *The British Brass Band*, op. cit.; Denise Odello, *Re-contextualizing Music: Emergent Community and Values in the Brass Band Movement of Nineteenth-Century England*, Ph. D., University of California, Santa-Barbara, 2005.

15. *L'Orphéon*, 5 juillet 1886, cité dans Philippe Gumpłowicz, « Le dossier "orphéon" : musique et sociabilités », in Révoltes logiques (collectif), *Esthétiques du peuple*, La Découverte-Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1985, p. 67.

16. On emprunte à Pierre Bourdieu le néologisme sociodicée qui désigne un système articulé de représentations de la société et d'interprétation des phénomènes sociaux.

17. Directeur de l'harmonie Concordia, entretien du 14 octobre 2004.

18. Pour les formations professionnelles comme l'orchestre de la Garde républicaine, on notera cependant une pratique différente de la transcription : des œuvres plus difficiles, en version intégrale et très peu de temps après leur création.

Les mondes de l'harmonie

tenue dans le temps et demeure aujourd'hui très importante. Les morceaux transcrits sont d'abord sélectionnés pour leur caractère accessible ou leur facilité d'exécution. Pas d'œuvres trop complexes, trop « recherchées » ou trop longues, donc, mais plutôt celles qui privilégient un langage musical clair, avec des accords simples et non dissonants, des rythmes qui, comme les marches et les pas redoublés, sont faciles à suivre et ajustés à la forte présence des percussions (grosses caisses, cymbales, *etc.*), et sans comporter de nuances impossibles à reproduire avec des vents, qui plus est joués par des musiciens amateurs. À cette sélection limitant l'étendue des emprunts possibles s'ajoute la réduction qui s'opère lors de la transcription. Non seulement la taille des harmonies conduit à restreindre l'orchestration, mais de plus les œuvres sont simplifiées, expurgées des polyphonies trop complexes, et généralement raccourcies, réduites aux ouvertures ou aux principaux thèmes, afin de n'épuiser ni la patience du public ni les capacités de préparation et d'exécution des musiciens.

Les transcriptions d'extraits d'œuvres symphoniques et plus généralement classiques ne résument pas à elles seules le répertoire des harmonies, mais la place qu'elles y occupent a pour corollaire le faible nombre et-ou la dévaluation symbolique des compositions expressément destinées à ces formations. Ces compositions n'étaient pas rares jusque dans les années 1870, permettant notamment à de jeunes musiciens de faire jouer leur musique et de prendre part à un marché de l'édition musicale en développement. Mais dès les années 1880, les compositeurs de musique dite sérieuse et ceux qui aspirent à y faire carrière s'en désintéressent, laissant la composition pour ces orchestres à des musiciens « mineurs ».¹⁹ Dès cette époque, « l'orphéon [...] se voit déserté par les tenants du grand art, renvoyé par eux à son statut de forme de sociabilité mineure, rassemblement socialement profitable mais artistiquement nul d'amateurs de voyages en chemin de fer, de fêtes urbaines, de concours de clochers et de trophées-souvenirs »²⁰. Ainsi les compositions originales pour ces orchestres se répartissent-elles essentiellement en deux catégories. La première regroupe les pièces mineures et peu nombreuses de musiciens reconnus qui résultent souvent de commandes pour des célébrations officielles. Figurent ainsi au panthéon de la musique d'harmonie quelques références glorieuses, toujours les mêmes à être citées comme pour rappeler que, malgré tout, cet univers n'est

19. Une différenciation comparable, bien qu'inscrite dans une tout autre histoire, s'opère à peu près au même moment aux États-Unis. Voir Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, p. 104 et suivantes.

20. Jacques Rancière, Présentation in *Révoltes logiques* (collectif), *Esthétiques du peuple*, *op. cit.*, p. 10-11.

Vous avez dit musique populaire ?

pas incompatible avec la « grande musique » : une *Marche militaire* de Beethoven (1816), la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz (1840) et, pour la musique française du premier xx^e siècle, quelques pièces de Paul Dukas, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy ou Camille Saint-Saëns. L'essentiel des compositions pour ces orchestres relève donc de la deuxième catégorie : les productions de musiciens mineurs, agrémentant leur travail de transcription de quelques compositions personnelles, jamais jouées dans les institutions de la musique sérieuse, et qui sont pour l'essentiel tombées dans l'oubli même au sein du monde des harmonies. Œuvres mineures de compositeurs majeurs, ou compositions de musiciens mineurs, il y a de fait peu de place pour un répertoire qui ne soit pas rapporté négativement à la musique savante.²¹

La force et la prégnance de cette référence dépréciative se marque et se reproduit enfin jusque dans la configuration des orchestres. L'agencement des instruments qui les composent ne procède pas d'une formule antérieure et extérieure à la définition du modèle des formations classiques²², comme ce peut être le cas dans les musiques dites « traditionnelles ». Il ne résulte pas plus d'emprunts recyclés et d'ajouts dans une perspective d'innovation musicale, comme dans les premières formations de jazz.²³ Il ne correspond pas non plus à la fixation d'un standard original lié à l'innovation technique et à l'affirmation d'un style spécifique, comme la structure de base guitare-basse-batterie qui, avec l'amplification des instruments, forme l'identité des groupes de rock²⁴, ou l'usage des instruments électroniques qui constitue celle des musiques du même nom.²⁵ Autrement dit, si certaines formations des musiques dites « populaires » sont constituées à partir d'un modèle défini indépendamment de celui des formations classiques, les orchestres d'harmonie sont quant à eux constitués à partir de ce standard, et de ce fait référés à lui, comme la copie ou, plus encore, le modèle réduit, le sont à l'original. C'est ce qu'exprime à sa manière la directrice du

21. Ce qui ne signifie pas l'absence totale d'un tel répertoire. Nous verrons plus loin (p. 111-114) ce qui concerne la création contemporaine pour ces orchestres.

22. Orchestres symphoniques, quatuors à cordes, etc.

23. Voir pour le jazz en France Olivier Roueff, *Les Échelles du plaisir. Inter-médiaries du goût, jazz et culture lettrée au xx^e siècle*, à paraître en 2010, chez La Dispute éditeurs, Paris.

24. Voir à ce propos l'ouvrage classique de H. Stith Bennett, *On Becoming a Rock Musician*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1980, p. 49 et suivantes. Cf. également l'essai de François Ribac, *L'Avaleur de rock*, La Dispute, Paris, 2004.

25. Voir Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

Les mondes de l'harmonie

conservatoire de Strasbourg qui dit avoir plaisir à entendre l'harmonie de cet établissement « quand ils arrivent presque à retrouver des sonorités d'orchestre symphonique : là on travaille plus dans la finesse que dans la grosse cavalerie, quoi ! » (Entretien.)

Un orchestre d'harmonie s'apparente alors à un « orchestre symphonique en petit », caractérisé par des manques au regard de cet « idéal » : il y manque la partie la plus « noble » des orchestres que sont les cordes. S'y ajoutent en revanche les inventions de la facture instrumentale du XIX^e siècle qui ont très peu pénétré les orchestres symphoniques, les saxophones, mais aussi les saxhorns, euphoniums et hélicons.

LA COMPOSITION DES ORCHESTRES D'INSTRUMENTS À VENT

Orchestres d'harmonie

De même que ses effectifs, qui varient d'environ trente à quatre-vingt-dix musiciens en formation de concert, la composition d'un orchestre change dans le temps, en fonction des traditions nationales (comme avec l'équivalent anglais et scandinaves des *brass-bands*), mais également d'un orchestre à l'autre. Des modèles standards peuvent néanmoins être imposés à l'occasion des concours. Aujourd'hui en France, les effectifs d'un orchestre d'harmonie au complet se répartissent en six groupes. Le premier, appelé aussi « petite harmonie », est formé des instruments de base de ce type d'orchestre : flûtes et piccolos, hautbois et cors anglais, bassons et contrebassons. Le groupe des clarinettes regroupe les clarinettes en mi bémol, si bémol, alto, basse, et contrebasse. Le groupe des saxophones rassemble les saxophones soprano, alto, ténor, baryton et basse. Quatrième groupe de vents, celui des « cuivres clairs » comprend les trompettes, les cors, les trombones et tubas. Celui des saxhorns ou des « cuivres doux » est composé des saxhorns alto, baryton, basse et contrebasse, et des bugles. Enfin, les percussions, timbales, batteries et percussions à clavier. Plus rarement, s'ajoutent des contrebasses à cordes, harpes, pianos, ou désormais guitares basses ou claviers électroniques.

Fanfaires

Les fanfares, auxquelles les harmonies sont souvent assimilées à tort, ont un effectif plus réduit. Elles ne comprennent les instruments ni du premier (flûtes, hautbois, bassons) ni du deuxième groupe (clarinettes). Les instruments des autres groupes sont présents, quoique dans une gamme moins étendue.

Vous avez dit musique populaire ?

Batteries-fanfaires

C'est la formation la plus restreinte, qui se rapproche le plus des formations militaires destinées au défilé. Ses instruments à vent ne sont que des cuivres et surtout des instruments dits « naturels », c'est-à-dire sans système (pistons, coulisses ou autres mécaniques). Une batterie-fanfare comprend ainsi au maximum : clairon en *Sib*, trompette de cavalerie en *Sib*, cor naturel en *Mib*, clairon basse en *Sib*, trompette basse en *Mib* (instruments naturels) ; tuba ou contrebasse à vent, euphonium ou saxhorn baryton (instruments à système). S'y ajoutent les percussions. Aux tambours, grosses caisses et cymbales peuvent ici s'ajouter (c'est de plus en plus le cas) des claviers (glockenspiel, xylophone, vibraphone), timbales et accessoires de toutes sortes.

Fanfaires de rue

Communément appelées fanfares des beaux-arts, ces formations ancrées dans une tradition festive et carnavalesque n'ont pas d'*instrumentarium* fixe : elles combinent de manière variable trompettes, saxophones, trombones et percussions.

Moins d'instruments qu'un orchestre symphonique et seulement des vents, c'est non seulement un répertoire plus restreint mais également de moindres possibilités de faire varier l'intensité et la « couleur » musicale : l'absence des cordes, qui rendent elles-mêmes les nuances plus aisées, prive aussi de possibilités d'alternance dans l'orchestration qui en sont un moyen essentiel.

Même si elles y sont évidemment liées, son illégitimité originelle et sa subordination structurelle ne résultent donc pas seulement du caractère essentiellement non professionnel de la musique d'harmonie. Le problème n'est en effet pas tant celui de la comparaison entre des musiciens amateurs et professionnels, ces derniers étant au demeurant peu nombreux, que celui de la dévalorisation générale de la forme musicale elle-même, quel que soit le statut de ceux qui la pratiquent.

2. La dévalorisation d'une musique hors circuits

Sans doute aurait-il été possible que ce genre s'émancipe de la tutelle symbolique de la musique savante, en acquérant ses lettres de noblesse comme ont pu le faire d'autres formes culturelles dites « mineures » : historiquement construites, les hiérarchies culturelles sont aussi historiquement variables. Sans doute était-il également possible que la musique d'harmonie trouve des lieux et des modes

Les mondes de l'harmonie

de diffusion propres à lui conférer audience et reconnaissance, à l'instar des *brass bands*, *big bands*, *marching bands* et autres orchestres à vents très présents dans les universités américaines. Mais force est de constater – au moins dans le cas français – que la musique d'harmonie demeure dans une position reléguée du point de vue des modes de reconnaissance et de diffusion qui, en matière culturelle, sont étroitement liés l'un à l'autre²⁶.

Les deux principes de hiérarchisation culturelle — reconnaissance par la noblesse ou par le nombre — recourent très largement les deux principaux circuits de diffusion culturelle, institutionnel et commercial. La musique d'harmonie n'est pas ou très peu présente dans les lieux de la culture institutionnelle. La programmation des grandes institutions de diffusion musicale (le Châtelet, les salles Pleyel et Gaveau, le théâtre des Champs-Élysées, les opéras Garnier et Bastille à Paris ou leurs équivalents en province) s'est fortement diversifiée, la chanson, le jazz, les « musiques du monde » ou « musiques traditionnelles » s'ajoutant désormais régulièrement aux piliers de la musique sérieuse que sont les musiques classique, contemporaine et baroque. Elle ne fait toutefois aucune place aux harmonies. S'il arrive que l'une d'elles joue dans une grande institution musicale c'est, sauf exception, hors programmation, la salle étant alors généralement louée par l'orchestre pour y donner son concert annuel ou y organiser une soirée « de prestige ».

La situation des harmonies est moins défavorable dans ces autres institutions musicales que sont les conservatoires. S'il n'y a plus aujourd'hui d'orchestre d'harmonie dans les deux conservatoire nationaux de Paris et Lyon, nombreux sont en revanche les conservatoires de région à en être dotés (c'est le cas par exemple à Bordeaux, Lille, Metz ou Strasbourg). Les deux univers ne sont donc pas totalement séparés. Cependant, les orchestres d'harmonie fonctionnent alors surtout comme des occasions de pratique collective ponctuellement utiles à la formation musicale des élèves. Il s'agit d'utiliser temporairement ces orchestres comme supports d'enseignement car, comme le dit la directrice du conservatoire de Strasbourg, « on tourne très vite en rond dans cette musique » (entretien). La différence est forte avec le monde des sociétés amateur : « On est pas sur le même terrain que ces harmonies-là. » La pratique amateur dans les sociétés musicales est essentiellement vue sous l'angle d'un apprentissage de la vie collective, socialement utile mais musicalement négligeable. Si des élèves l'associent à leur formation, c'est donc par choix personnel et non à l'incitation du conservatoire. Il n'y a du reste guère de relation avec ces sociétés établies à son

26. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992, spécialement p. 237 et suivantes.

Vous avez dit musique populaire ?

initiative, même si « quand on nous le demande, on y va », explique la directrice.

Le caractère avant tout amateur des orchestres d'harmonie empêche de compenser cette faible présence dans les institutions musicales par l'intégration dans un circuit commercial de production et de diffusion. S'il existe bien des produits commerciaux destinés à ces orchestres (que l'on pense aux marchés l'un et l'autre fortement internationalisés des instruments de musique et de l'édition de partitions), il n'y a en revanche pas véritablement de marché pour la musique qu'ils produisent. Les maisons de disque généralistes n'ont au mieux à leur catalogue que quelques enregistrements des plus grands orchestres, comme celui de la garde républicaine. Quelques sociétés spécialisées, comme les éditions Corélia et Robert Martin en France, produisent ou commercialisent essentiellement les disques des quelques grandes formations professionnelles. Les autres sont autoproduits et diffusés localement, comme le sont parfois ceux des écoles de musique. Les concerts ne s'intègrent guère plus dans des circuits et échanges commerciaux. Souvent gratuits, ils peuvent éventuellement être l'occasion d'une collecte. Cette même logique de soutien financier est à l'œuvre également lorsque l'entrée est payante : il s'agit alors plutôt de « concerts de soutien » au cours desquels les spectateurs, généralement recrutés dans l'entourage des musiciens, viennent contribuer au fonctionnement de l'orchestre plus qu'ils ne paient pour écouter de la musique.²⁷

Cette quasi-exclusion des circuits institutionnels et commerciaux a à la fois pour cause et pour conséquence l'occultation des espaces savants et médiatiques du commentaire, et la prégnance de représentations dévalorisantes. De fait, la musique d'harmonie est à peu près totalement ignorée par la critique musicale savante. En France, alors qu'on trouve d'innombrables travaux sur les différents types de formations et tendances musicales, aucun ouvrage ou article de musicologie ne s'y sont intéressés.²⁸ La *Revue de musicologie* par exemple, n'y a pas consacré une ligne depuis sa créa-

27. L'argent est alors un « marqueur des relations sociales » plus que le moyen d'échanges marchands. Sur cette distinction, cf. Viviane A. Zelizer, *La Signification sociale de l'argent*, Seuil, Paris, 2005.

28. La situation est sensiblement différente dans d'autres contextes nationaux. On notera ainsi l'existence depuis le milieu des années 1960 du *Journal of Band Research* : éditée par l'American Bandmasters Association et les presses de l'Université de Troy en Alabama, la revue publie des études historiques, des monographies de compositeurs et des articles sur les méthodes d'enseignement musical. On notera également la création au milieu des années 1970 de l'Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung des Blasmusik. Abrisée par l'Université de Graz en Autriche, cette association « de recherche et de promotion de la musique à vents » organise régulièrement des congrès et publie des études historiques, techniques et pédagogiques, essentiellement sur le monde germanique.

Les mondes de l'harmonie

tion en 1917. Généralement on ne trouve au mieux dans les dictionnaires et autres encyclopédies supposés livrer une vision complète de « la » musique qu'une notice technique sur la composition des orchestres.

La musique d'harmonie est également ignorée des grands médias, ce que ne manquent pas de déplorer régulièrement ses promoteurs, notamment au sein des instances fédérales.²⁹ Lorsqu'elle est présente, c'est essentiellement dans les médias locaux : quelques émissions sur les chaînes régionales de France 3 ou dans des radios locales, des entrefilets dans les pages locales de la presse quotidienne régionale, généralement aux côtés des résultats de l'équipe de football, menus faits divers et autres informations pratiques. Ceux-ci relatent du reste davantage les activités sociales des sociétés musicales (anniversaires ou remises de médaille) qu'elles ne commentent les prestations des orchestres.³⁰ Les mentions dans la presse³¹ et les émissions musicales des radios nationales³² restent très rares, souvent anecdotiques ou sur un mode pittoresque, entretenant le statut mineur de cette musique.

L'émission « Étonnez-moi Benoît » du 3 mars 2007 sur France Musique en donne un bon exemple. Animée par Benoît Duteurtre, romancier, journaliste et essayiste (auteur notam-

29. Ainsi le rapport moral de la Confédération musicale de France se conclut-il pour 2001 sur cette question. « Pourquoi la place [réservée aux pratiques musicales que nous animons] dans les médias est-elle si insignifiante, voire inexistante ? S'agit-il d'une mauvaise stratégie marketing de notre part ou est-ce une mise en quarantaine prolongée ? [Contrairement à ce qu'on observe ailleurs] les formations à vent, professionnelles ou amateurs, sont absentes de l'audiovisuel de notre pays ». Document CMF, congrès 2001.

30. Quelques exemples tirés du dépouillement des *Dernières Nouvelles d'Alsace* : « Musiciens méritants à l'honneur », 7 janvier 1997 ; « Les 115 ans de l'Orphéon municipal », 30 janvier 1997 ; « Distinctions chez les musiciens », 9 janvier 1999 ; « Harmonie d'un grand orchestre », 23 août 1999 ; « La fraternité en famille », 19 novembre 1999 ; « L'Orchestre d'Harmonie des Mines de Potasse », 6 mai 2001 ; « Le beau concert des fanfares de la vallée », 19 novembre 2002... Tous ces articles ont été publiés en pages locales.

31. Référence y est cependant parfois faite lorsqu'il s'agit de musique amateur, ou d'articles sur des régions où les harmonies sont fortement présentes. Sur l'Alsace, voir par exemple « Voyage en Alsace : l'exception musicale », *Le Monde de la musique*, n° 298, mai 2005. Quelques exemples plus généraux : Emmanuel Dupuy, « Vents en poupe », *Le Monde de la musique*, 1995, n° 185, p. 38-40 ; Olivier Bailly, « Ces fanfares qui ne marchent plus au pas », *Marianne*, 1998, 8 mars, p. 1-4 ; Olivier Bellamy, « Retour en fanfares », *Le Monde de la musique*, 1998, n° 220, p. 56-58.

32. Il faut cependant noter le lancement en 2006 également sur France musique de l'émission « Le kiosque des amateurs » qui, une heure par semaine le samedi à partir de 17 heures diffuse en collaboration avec la Confédération musicale de France des orchestres amateurs, parmi lesquels essentiellement des harmonies. Cette émission a été supprimée en 2008.

Vous avez dit musique populaire ?

ment d'une histoire de l'opérette et d'un pamphlet contre la musique contemporaine), cette émission est destinée à « explorer les marges de la musique classique », avec « un “mauvais goût” assumé qui fait la joie des auditeurs » (texte de présentation de l'émission). L'invitation du chef d'orchestre et compositeur Désiré Dondeyne³³ a été l'occasion d'aborder sur un ton léger la musique d'harmonie. L'animateur a cru nécessaire de préciser d'emblée qu'on pouvait aussi y trouver de « vrais musiciens ». Au lieu d'être pris dans le répertoire « noble » de cette musique, les morceaux diffusés étaient pour l'essentiel des pièces « sans prétention » présentées comme « typiques ».

Au-delà de l'espace professionnel du commentaire, le regard social porté sur la musique d'harmonie est dans l'ensemble dévalorisant. L'associant à des références socialement et/ou culturellement peu valorisées (le provincialisme et la ruralité, l'univers paramilitaire de la fanfare, les défilés et célébrations officielles), il va de la condescendance amusée qu'expriment à l'égard du kitsch ceux qui se veulent culturellement ouverts au mépris affiché comme tel. Donnons-en un exemple. Condensé de stéréotypes, et à ce titre révélateur, le texte qui se veut néoréaliste d'un représentant de la « nouvelle chanson française » utilise l'univers de la fanfare pour une évocation nostalgique de l'enfance et d'un monde perdu, attendrie et surtout socialement méprisante, bien faite pour séduire les trentenaires des classes moyennes urbaines qui forment son public cible. La chanson « Majorette » de Bénabar (2001) met en scène un tubiste dont la participation à la fanfare est la seule fierté : ce simple d'esprit qui « ramasse les feuilles pour la mairie » vit un amour impossible pour une majorette.³⁴

L'« image » dépréciative diffuse de ces formations n'a toutefois pas l'effet de verdict que produisent les jugements des acteurs des institutions musicales auxquels les harmonies peuvent être confrontées. Ces commentaires sont beaucoup plus violents, pas nécessairement dans leur contenu, mais parce que les conditions sociales sont réunies pour que leur énoncé soit associé à des conséquences pratiques (limite des ressources financières octroyées, de l'accès à des réseaux de relation et à des modes de diffusion, *etc.*). Ainsi quand le conseiller pour la musique de la Direction régionale des affaires culturelles d'Alsace évoque « le caractère sclérosé » et l'« espèce de

33. Sur Désiré Dondeyne, *cf. infra*, p. 113-114.

34. Dans un genre plus populaire et nettement moins méprisant, la chanson de Carlos « Fanfan la fanfare » (1983) n'est pas pour autant très flatteuse. Il suffit d'en citer le refrain pour s'en convaincre : « C'est nous, les Fanfan la fanfare/Le régiment des rigolos du piccolo/On tape comme des sourds/D'la grosse caisse du tambour/Et plus c'est fort, plus on nous crie encore. »

Les mondes de l'harmonie

hiérarchie de la convivialité» qui marque selon lui le milieu des harmonies, il signifie également que ces pratiques ne relèvent qu'à la marge de «la» culture, et n'intéressent donc qu'à la marge le ministère qu'il représente : «C'est bien de se réunir, de manger ensemble, *etc.*, mais bon...». Et quand il annonce sans guère s'en attrister la disparition des orchestres qui n'auront pas su «s'adapter», il envisage un laisser-faire qui n'est guère de mise pour les formes culturelles dont la valeur est, elle, socialement et institutionnellement reconnue.

«De toutes façons, il y a un certain nombre de ces harmonies qui vont disparaître. [...] Est-ce qu'il faut porter à bout de bras ces pratiques ? [...] Si en même temps, l'histoire fait qu'il devait y avoir un désintéret... Moi je comprends aussi que les jeunes n'aient pas envie de taper sur un tambour pendant des jours entiers pour défiler dans le village.» (Entretien).

De la même manière, quand la directrice du conservatoire de musique porte un regard critique sur le répertoire des orchestres d'harmonie («il y a le meilleur comme le pire»), l'appréciation esthétique exprime plus généralement une différenciation («ce n'est pas le même monde») qui renvoie à des relations limitées et n'engage guère à les développer. «Du point de vue purement compositionnel et musical, on a vite fait le tour. C'est toujours les mêmes couleurs, les mêmes enchaînements harmoniques... C'est un filon, quoi. Après, quand on joue trop cette musique, on formate complètement les réflexes des musiciens, leur écoute, *etc.*»

La prégnance et la portée des jugements dépréciateurs à l'égard de formes culturelles populaires de la part de ces dépositaires de la parole culturelle autorisée que sont les agents des institutions culturelles légitimes est loin d'être l'apanage de la musique d'harmonie. Contrairement à d'autres, celle-ci n'a en revanche pas bénéficié de la «réhabilitation»³⁵ qui permettrait d'équilibrer ou au moins de modérer la violence de ce légitimisme culturel.

La reconnaissance culturelle dont peut bénéficier le jazz est notamment le produit d'un processus initié par les auditeurs qui en ont spécifié les modes d'écoute, le détachant de sa fonction de musique d'ambiance ou de danse.³⁶ Rien de tel pour les harmonies, qui n'ont pas de véritable «public» et restent largement liées à des

35. Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991, p. 293 et suivantes.

36. Olivier Roueff, «La légitimité du jazz», in O. Donnat et P. Tolila (sous la direction de), *Le(s) Public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003, p. 322-324.

Vous avez dit musique populaire ?

fonctions d'accompagnement musical. Plus récemment, la promotion et le succès de la musique baroque, et son intégration à l'univers de la musique sérieuse dont elle était auparavant écartée, doit beaucoup au succès, grâce à une organisation économique originale, des stratégies professionnelles de musiciens amateurs ou marginaux.³⁷ Le monde des harmonies n'a pas bénéficié d'une telle coïncidence entre innovation esthétique et conditions économiques. D'autres musiques, marquées au départ par l'indignité culturelle, ont quant à elles bénéficié d'une promotion culturelle assurée par les médias ou par des intellectuels, et même de politiques de réhabilitation explicitement conçues comme telles. Menées en particulier sous l'égide du ministère de la Culture depuis les années 1980, ces politiques ont profité à des musiques réputées appréciées par les jeunes, comme le rock ou le rap³⁸, afin notamment de faciliter la professionnalisation des musiciens ou, comme pour le rap, de valoriser les groupes sociaux qui y sont associés («jeunes des cités»). Des formes de reconnaissance institutionnelle (intégration à des programmations culturelles, mise en place de structures spécifiques) ont en quelque sorte officialisé la valeur sociale de musiques qui bénéficient par ailleurs d'une importante diffusion commerciale. Musique amateur, associée spontanément au modèle culturel de générations plutôt âgées, la musique d'harmonie se situe bien loin des visées professionnalisantes et du jeunisme qui ont pour partie fondé les politiques de réhabilitation culturelle. Musique de «petit blanc» vue comme socialement autant qu'esthétiquement conservatrice, elle n'a pas davantage l'heur de correspondre aux catégories à travers lesquelles les intellectuels ont coutume de valoriser le «populaire».³⁹

Elle n'a pas davantage fait l'objet des modes de valorisation dont ont pu bénéficier les musiques dites traditionnelles. Traduction en label institutionnel du travail de collecte ethnomusicologique, les politiques des «musiques traditionnelles» apparues dans

37. Pierre François, *Le Monde de la musique ancienne: sociologie économique d'une innovation artistique*, Economica, Paris, 2005.

38. Cf. par exemple Philippe Teillet, «Publics et politiques des musiques actuelles», in O. Donnat et P. Tolila (sous la direction de), *Le(s) Public(s) de la culture*, op. cit., p. 155-180.

39. On retrouve ici des raisons partiellement comparables à celles qu'établit Richard Shusterman pour expliquer la déconsidération intellectuelle de la *country music* aux États-Unis: inscription dans l'Amérique rurale, loin de la ville ou des campus, association spontanée à des valeurs traditionnelles voire aux préjugés raciaux des *rednecks*, loin du «radical chic» auquel peut prêter le caractère progressif du rock ou du «cachet multiculturel» qui attire les «intellectuels progressistes» vers le rap ou le reggae. Richard Shusterman, «Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 57-2, 1999, p. 221-233. Merci à Romain Pudal pour cette référence.

Les mondes de l'harmonie

les années 1970 visent à préserver un « patrimoine ethnologique musical », sous un double angle savant et esthétique.⁴⁰ La musique d'harmonie est exclue de cette valorisation patrimoniale : elle est née avec l'ère industrielle, faiblement dotée d'un répertoire propre, marquée par des emprunts multiples y compris à des répertoires modernes (comme la variété), au total classée plutôt du côté du *simili* que de celui de l'authenticité. Sans doute cela n'empêcherait-il pas de la promouvoir en « fabriquant » cette authenticité, comme ce fut le cas pour d'autres musiques⁴¹ (redécouverte de compositeurs oubliés, définition puriste des contours d'un style, costumes et mise en scène distinctifs, *etc.*). La réinvention et la mise en scène d'une « tradition populaire » rendue conforme à la vision qu'en ont ceux qui ne la partagent pas, comme la revalorisation citadine du passé rural exigeant des agriculteurs qu'ils « jouent au paysan »⁴², constitue sans doute une forme particulière de la domination culturelle (l'imposition aux dominés de la vision dominante de leur propre culture). Mais, à condition qu'elle soit plus autonome, c'est-à-dire procède davantage des groupes concernés eux-mêmes, la reconstruction d'un héritage ancien peut aussi être envisagé comme mode de promotion dans la hiérarchie culturelle. Ce n'est cependant pas le cas, les entreprises de promotion visant davantage à « moderniser » les orchestres qu'à incarner une tradition.

Musique originellement illégitime, parce que référée négativement à la musique savante, la musique d'harmonie apparaît ainsi comme une musique difficilement « légitimable ». Populaire et dévalorisée comme telle, elle ne correspond pas au système d'attente légitime à l'égard d'une culture populaire, et ne peut donc être valorisée à ce titre : on ne lui prête ni la spontanéité créatrice des « cultures émergentes », ni la « beauté du mort »⁴³ des traditions disparues.

3. Une illégitimité intériorisée

Pour être symboliquement efficace, la hiérarchisation culturelle qui place les harmonies en position dominée doit être connue,

40. Cf. à ce propos Jacques Cheyronnaud, « L'ethnomusicologie de la France, à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement » et Lothaire Mabru « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle" », *Ethnographiques.org*, n° 12, février 2007 (en ligne).

41. Que l'on pense par exemple à la valorisation commerciale de la *country music* sur ce mode. Richard A. Peterson, « La fabrication de l'authenticité. La *country music* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 93, 1992, p. 3-19.

42. Patrick Champagne, « La fête au village », in *L'Héritage refusé, op. cit.*, p. 27-47 (spécialement p. 39 et suivantes).

43. Michel de Certeau, « La beauté du mort », in *La Culture au pluriel*, Points-Seuil, Paris, 1993, p. 45-72 (1^{re} édition 1974).

Vous avez dit musique populaire ?

reconnue et partant vécue comme telle par ceux auxquels elle s'applique. Il faut donc s'interroger sur l'intériorisation par les musiciens d'harmonie du point de vue culturel légitime qui dévalorise leur pratique. Dans certaines conditions, on le verra, une relative indifférence à cette hiérarchisation est possible. L'intériorisation de l'illégitimité culturelle apparaît cependant largement partagée: il n'est guère de musiciens et encore moins de cadres des orchestres qui, d'une manière ou d'une autre, n'expriment au moins le sentiment d'un décalage à l'égard des modèles de l'excellence musicale. Plus précisément, les logiques de cette intériorisation et les attitudes qu'elle génère varient selon les trajectoires sociales et la situation dans le monde des harmonies: la domination culturelle s'exerce d'une manière d'autant moins mécanique que ce monde n'est lui-même pas monolithique.

Voyons d'abord comment s'établit le rapport à l'illégitimité culturelle des musiciens ordinaires, et plus particulièrement de ceux qui, du fait de leur situation (petites harmonies rurales), de leur importance numérique et-ou de leurs caractéristiques sociales (faible niveau de diplôme, appartenance aux classes populaires) forment la base du monde des harmonies. On retrouve ici, sans surprise, un système de représentations et d'attitudes caractéristique des cultures populaires. Celui-ci repose sur trois tendances principales. La première et la plus importante est la modestie. La musique d'harmonie est «sans prétention» et ne vise en aucun cas à rivaliser avec la «grande musique». Autrement dit, ces musiciens, qui cherchent avant tout à «se faire plaisir» et à «se retrouver pour jouer ensemble» entérinent dans leur propre vision du monde musical sa hiérarchie constituée, sans la remettre en cause ni déclarer vouloir s'y élever. Liée à cette modestie, l'humour est une seconde manière de se situer par rapport à la musique que l'on dit précisément «sérieuse». «Il y a la musique de chambre, nous c'est plutôt la musique pot de chambre!», lance un musicien lors d'une répétition. Vanter la «bonne rigolade», refuser de «se prendre au sérieux» n'est sans doute pas réductible à un effet de domination culturelle, mais constitue cependant une manière de se situer dans l'échelle de la légitimité culturelle. Cela conduit à une troisième tendance qui consiste, au moins pour soi-même, en une inversion des valeurs culturelles. On le voit dans une propension très forte au sein de cet univers à, si l'on peut dire, changer d'échelle, c'est-à-dire à classer les genres musicaux en fonction de critères autres que proprement musicaux. En déplaçant l'attention du contenu musical vers le souci de «l'ambiance», il est possible d'inverser la hiérarchie entre les harmonies «à la bonne franquette» et les forme réputées «supérieures» (mais aussi «guindées») de musique (le concert classique d'un orchestre symphonique profes-

Les mondes de l'harmonie

sionnel). Inversion qui peut certes atténuer les effets de domination symbolique mais qui, étant par définition opérée à partir de l'échelle établie des valeurs culturelles, est aussi une manière de marquer sa reconnaissance⁴⁴.

« Si vous allez à un concert du philharmonique de Strasbourg, c'est toujours assez... C'est trop sérieux, entre guillemets. C'est trop... Il faut vraiment avoir... vouloir écouter... vraiment apprécier toute la qualité de la musique. Mais au bout d'un moment, on en a marre aussi. C'est lassant. Alors que s'il y a un peu d'animation, ou de trucs un peu plus loufoques ou plus... Même si c'est moins bien au niveau musique, ça relance tout le truc. [...] Parce que les gens — surtout quand on fait un concert — ne sont pas toujours un public connaisseur. [...] Ces gens-là, il faut aussi un peu les divertir, quoi. À un concert l'an dernier, certains étaient déguisés : des mecs en robes hawaïennes, avec des perruques et des lunettes de soleil. C'était marrant aussi, les gens ont rigolé, même si le morceau derrière n'est pas... Ou bien ils ont fait *Yakety Sax*, le thème de *Benny Hill* : un mec qui imite trop bien Benny Hill avec les bretelles et la casquette, ça les gens, ils retiennent, ça, ils s'amusent. Et ils reviennent aussi ». (Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia).

Ceux qui, par leurs capitaux scolaires (passage par l'Université), leur formation musicale (en conservatoire) ou leur statut (professionnel de la musique) entretiennent, pour des raisons variées, un rapport de plus grande révérence à l'égard de l'ordre culturel légitime, ont logiquement tendance à en appliquer plus strictement les principes hiérarchiques. Loin d'un « changement d'échelle », ils inscrivent ainsi les harmonies dans un *continuum* hiérarchisé. D'abord, les harmonies ne se situent pas elles-mêmes en bas de l'échelle. En dessous d'elles se trouvent les fanfares, qu'il faut d'autant plus distinguer des harmonies qu'elles leur sont souvent assimilées. Les fanfares sont « vulgaires », tout juste bonnes à défiler. « Les fanfares ? [elle imite] : "Beuh, beuh, beubeubeuh !" Non, ça n'a aucun intérêt ». ⁴⁵ Ensuite, toutes les harmonies ne se valent pas. Les musiciens « exigeants » membres d'orchestres « de qualité » ont ainsi des mots très durs à l'égard de certaines formations, « qui jouent faux », de la musique « sirupeuse ». Ils reproduisent ainsi doublement la hiérarchie culturelle : en l'appliquant de manière dévaloris-

44. Sur ces questions, voir Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, *op. cit.*

45. Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, Harmonie Concordia.

Vous avez dit musique populaire ?

sante, dans un jeu de distinction au sein de l'espace des orchestres, ils acceptent aussi qu'elle leur soit appliquée.

L'intériorisation de l'échelle des valeurs culturelles se marque également, pour ces musiciens dominants parmi les dominés, par une prise de distance à l'égard de leur participation au monde des harmonies. Cette prise de distance, très rare parmi les musiciens « de base », peut surprendre quand elle émane de ceux qui y exercent une activité intense, parfois de longue date. Un entretien avec des universitaires peut certes créer des conditions propices à l'expression de la distance mais il y a là, beaucoup plus qu'un effet de situation, l'expression de la contradiction dans laquelle se trouvent placés ceux qui, accordant leur croyance à une hiérarchie au sein de laquelle ils s'estiment à titre personnel en position plutôt favorable, participent à une musique dévaluée au regard de cette même hiérarchie. Cette prise de distance peut s'opérer de deux manières.⁴⁶ La première consiste, notamment pour les musiciens professionnels, à exposer sur le mode du « hasard », leur participation à un univers musical auquel *a priori* rien ne les aurait prédisposés. « Au départ, l'orchestre d'harmonie n'était pas ma tasse de thé, le répertoire non plus. »

Après qu'il a retracé son apprentissage musical dans l'univers classique, on demande au directeur de l'harmonie de Blosswiller s'il avait des liens dans les harmonies. « Non, du tout, du tout. J'ai dû entendre une ou deux fois l'harmonie des houillères. Mais, comme dit, dans le milieu dans lequel j'évo-luais, on considérait déjà à l'époque que la musique d'harmonie c'était plutôt une musique populaire ou associée aussi aux commémorations, mais pas une musique "savante" on va dire. » (Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia).

Une deuxième manière de prendre ses distances consiste à opérer plus largement une séparation nette entre les préférences musicales personnelles et la pratique d'harmonie. Dans un réflexe d'auto-valorisation, situer les premières à un niveau plus légitime que l'harmonie (ou au moins distinct d'elle) permet de ne pas y être culturellement identifié, et conduit en même temps à la dévaluer.

« Moi, j'écoute plutôt de la musique classique. Disons que j'écoute 80 %, de musique classique, et 20 % de trucs qui passent à la radio. [...] Mais j'écoute pas de musique d'harmonie. Déjà, il faut les trouver les enregistrements ! Et c'est

46. On analysera dans le chapitre VI les implications de cette position intermédiaire sur les stratégies culturelles à l'égard des harmonies.

Les mondes de l'harmonie

pas super. Il y a relativement peu de bonnes harmonies qui peuvent faire des enregistrements corrects. Non, j'écoute pas de musique d'harmonie. J'écoute de la musique d'harmonie dans des concerts, mais je vais rarement écouter des concerts où je joue pas! [rires]. Je vais souvent à des concerts, mais rarement à des concerts d'harmonie. J'ai fait quasiment toute la saison de l'orchestre philharmonique. Je vais parfois à l'Opéra, au ballet, des concerts de musique de chambre. Mais c'est vrai que les concerts d'harmonies, c'est gonflant.» (Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia).

«Personnellement, je vais pas au concert des autres harmonies. C'est pas le type de concerts auxquels j'ai envie d'aller, quoi. [...] Maintenant j'y vais plus trop parce que j'aime moins le répertoire, mais à un moment, j'avais un abonnement à l'Opéra, j'aimais bien. Et en général, on essaye toujours de faire un ou deux concerts à Musica [festival de musique contemporaine], parce que j'aime assez ce qu'ils proposent. Et bon, un ou deux concerts à l'année de l'orchestre philharmonique. [...] Il y a plein de choses qui me plaisent, le jazz, la techno, la musique du monde... classique, opéra... J'ai pas mal de CD, quoi. J'ai jamais été fixée dans un registre particulièrement. Mais non, j'ai pas de morceaux [d'harmonie]. Sauf les nôtres, parce que je me sens obligée de l'acheter aussi, mais je l'écoute jamais par ailleurs.» (Christine, saxophoniste, institutrice spécialisée, 30 ans, harmonie Cécilia).

Si elles procèdent de logiques et de catégories de musiciens différentes, la modestie musicale et la mise à distance esthétique témoignent l'une et l'autre que les musiciens d'harmonie situent eux-mêmes cette musique dans un rapport peu favorable à l'égard des critères de l'excellence musicale. Ces deux attitudes révélatrices d'une intériorisation de la hiérarchie musicale convergent dans une sorte de conscience commune de la faible légitimité des harmonies qui s'exprime dans la mention récurrente, dans les entretiens comme dans les écrits et prises de position publiques, de leur «mauvaise image». Cette mention est faite *a minima* sur le mode d'un constat où se mêlent fatalisme et regret. «Les gens trouvent ça un peu ringard, quoi.»⁴⁷ «L'orchestre d'harmonie souffre [...] d'une réputation... pas d'une excellente réputation. Souvent on l'associe plus à un flon-flon un peu folklorique qu'à une formation musicale qui peut effectivement produire de bons

47. Christine, saxophoniste, institutrice spécialisée, 30 ans, harmonie Cécilia.

Vous avez dit musique populaire ?

résultats»⁴⁸. Cette « mauvaise réputation » est souvent attribuée à la méconnaissance des harmonies : « il y a une ignorance »⁴⁹. L'image peu flatteuse reposerait sur une représentation fautive.

« On reçoit prochainement l'orchestre d'harmonie de la Garde républicaine : que des professionnels, avec un recrutement du niveau de celui des orchestres symphoniques. Ce type d'orchestres pourrait redonner une crédibilité à la musique d'harmonie. Mais même eux ont une image décalée : pour le grand public, c'est seulement de la musique militaire pour le 11 Novembre... » (Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia).

L'évocation de l'ignorance peut procéder d'une tentative d'inversion : ceux qui ont cette vision dévalorisée et fautive ne seraient alors plus les détenteurs de la compétence culturelle (« même les professionnels, les musiciens classiques, hein », dit Stéphane), mais des profanes, victimes des stéréotypes les plus courants. Mais cela révèle également que ses protagonistes perçoivent la musique d'harmonie comme étant *ignorée* (*i.e.* occultée) dans les visions communes de l'univers musical. Or en considérant qu'elle est méconnue, fût-ce injustement, ils reconnaissent en même temps qu'elle est placée à l'écart de cet univers. On peut ainsi comprendre que tout ce qui contribue à faire connaître cette musique – du film *Les Virtuoses* jusqu'à notre propre enquête – soit favorablement accueilli.⁵⁰

Enfin, la référence à cette « mauvaise image », notamment lorsqu'elle est le fait des porte-parole et promoteurs des harmonies, fait valoir sa nécessaire transformation. Mais il ne s'agit ni d'une simple « stratégie de communication », ni d'une entreprise autonome d'affirmation symbolique : ce n'est pas tant le discours sur les pratiques que les pratiques elles-mêmes qu'il s'agit de transformer. Les appels répétés à « montrer que nous sommes des musiciens à part entière » et à « faire reconnaître la qualité de nos orchestres » s'entendent de fait dans le sens d'une injonction au changement : choisir un répertoire « plus attractif », réformer les orchestres « archaïques », rehausser le niveau des chefs. La « promotion » de la musique d'harmonie se fonde alors sur l'intériorisation des hiérarchies culturelles dans la mesure où elle conduit ses protagonistes

48. Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia.

49. Christine, saxophoniste, institutrice spécialisée, 30 ans, harmonie Cécilia.

50. Le film *Brassed off* (*Les Virtuoses*) réalisé par Mark Hermann en 1997 relate les difficultés d'un orchestre d'instruments à vents en Angleterre et est régulièrement évoqué (positivement) par nos interlocuteurs.

Les mondes de l'harmonie

à reprendre à leur compte les critiques formulées du point de vue musical légitime à l'égard de cette musique.

§ 2. LES MUSICIENS D'HARMONIE, ANCRAGE POPULAIRE ET MÉTISSAGE SOCIAL

À la relégation culturelle de la musique d'harmonie correspond la dévalorisation sociale de ses pratiquants : dans la représentation commune cette musique demeure fortement marquée par un écrasant héritage « populaire ». Cette représentation inscrite dans l'histoire du mouvement orphéonique n'est pas totalement dénuée de fondement. L'observation systématique des positions et propriétés des musiciens d'aujourd'hui conduit néanmoins à une vision nettement plus complexe et nuancée. Contrairement à l'image spontanée qui fait de la musique d'harmonie une pratique typiquement populaire et plus encore ouvrière, les musiciens sont loin d'être exclusivement et même prioritairement des membres des classes populaires. L'enquête révèle plutôt une importante proportion de musiciens aux positions sociales moyennes, liés aux classes populaires par leur origine sociale mais n'y appartenant pas ou plus. C'est là un premier enseignement de l'enquête sociographique : l'image « populaire » et plus encore ouvrière de la musique d'harmonie correspond davantage à une situation révolue ou en passe de l'être qu'à la composition sociale actuelle, marquée par la forte présence de mobiles sociaux ascendants d'origine populaire. L'image « populaire » des harmonies (et leur dévalorisation corrélative) peut ainsi s'analyser comme *un effet de rémanence*, qui prête aux musiciens actuels les caractéristiques de leurs parents.

Avec la pratique de la musique d'harmonie, les musiciens ont cependant hérité de leurs origines familiales un ensemble de dispositions, maintenant leur activité musicale dans un univers de goûts et de pratiques qui demeure pour l'essentiel proche de celui des classes populaires. L'analyse de l'espace des styles de vie complète ainsi la restitution des positions sociales, et permet de comprendre cet effet de rémanence : malgré l'élévation relative des positions des musiciens, la musique d'harmonie reste largement inscrite dans un univers populaire. On verra enfin que le profil « petit-moyen »⁵¹ des musiciens d'harmonies recouvre de fortes différenciations internes au sein des sociétés musicales qui, pour une large part, renvoient aux transformations morphologiques

51. Marie Cartier, Isabelle Coutant, Olivier Masclat et Yasmine Siblot, *La France des «petits-moyens»*. Enquête sur la banlieue pavillonnaire, La Découverte, Paris, 2008.

Vous avez dit musique populaire ?

profondes que connaît cette pratique amateur et les orchestres qui la font vivre.

1. Des orchestres de « métis sociaux »⁵²

Les résultats des enquêtes sur les pratiques culturelles menées sous l'égide du ministère de la Culture et par l'INSEE en 2003 dressent un même portrait social moyen des amateurs. Ceux-ci se recrutent le plus souvent parmi les cadres et les professions intellectuelles supérieures, les plus diplômés, ainsi que les jeunes.⁵³ C'est d'ailleurs dans la pratique musicale en amateur (essentiellement le piano et le chant) que la domination des catégories supérieures est la plus nette. S'agissant des classes populaires, Olivier Donnat rappelle que « les ouvriers se retrouvent en retrait sur toutes les activités artistiques, souvent assez largement distancés par les employés et même par les agriculteurs. [...] Ce retrait des ouvriers mérite d'autant plus d'être souligné qu'il semble être plutôt le fait des jeunes générations. »⁵⁴

Compte tenu de ce que l'on connaît historiquement du mouvement orphéonique, l'on pouvait s'attendre à ce que les musiciens d'harmonies se distinguent de ces profils typiques par une représentation beaucoup plus forte des catégories populaires qu'elles soient salariées (ouvriers et employés) ou indépendantes (petits artisans et commerçants). Les résultats de l'enquête par questionnaire sont de ce point de vue contre-intuitifs : non seulement le profil des musiciens d'harmonies s'avère beaucoup plus composite qu'on pouvait le penser mais les catégories les plus sur représentées par rapport aux pratiquants amateur en général sont les professions intermédiaires et les employés.⁵⁵ Les musiciens d'harmonie sont plus diplômés que les musiciens amateurs en général, et que la population globale, quelle que soit la tranche d'âge considérée.

52. L'expression métis social est empruntée à Claude Grignon qui l'emploie pour désigner les trajectoires d'ascension sociale et de réussite intellectuelle d'individus aux origines populaires, et analyser le rapport à la culture associé à ce type de parcours. On l'emploie ici pour désigner des « petits déplacements sociaux » (Bernard Lahire, *La Culture des individus, op. cit.*, p. 411 et suivantes), où la mobilité sociale ascendante ne conduit pas à une rupture avec le style de vie et la culture populaires d'origine. Claude Grignon, Préface à Richard Hoggart, *33 Newport Street. Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Gallimard/Seuil, Paris, 1991, p. 8-9.

53. Olivier Donnat, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française, Paris, 1996.

54. *Ibidem*, p. 50-51.

55. Les différences dans le mode de constitution des données et l'écart temporel qui séparent les enquêtes interdisent une comparaison terme à terme : on ne donne ici que des tendances sur la base des données disponibles.

Les mondes de l'harmonie

Tels qu'ils apparaissent dans notre échantillon, les musiciens des orchestres d'harmonie se recrutent d'abord au sein des professions intermédiaires (35,3 %). Si l'on y ajoute les musiciens appartenant aux classes supérieures (14,4 % de cadres et de professions intellectuelles supérieures), la moitié des musiciens appartiennent aux classes moyennes et supérieures. Les catégories populaires représentent, quant à elles, l'autre moitié des effectifs des orchestres. Parmi celles-ci, les employés y sont très présents (29,4 % de l'ensemble). De fait, le constat le plus surprenant vient non seulement de la faible proportion (8,4 %) de commerçants et d'artisans (rapprochés ici des classes populaires du fait des positions modestes des répondants classés dans cette catégorie), mais aussi et surtout, de la faible proportion des musiciens de condition ouvrière (environ 9 %).

Ce résultat éloigné de l'image traditionnelle des musiciens d'harmonie est-il le reflet des spécificités de la région étudiée ? Faute d'éléments de comparaison, il est difficile de le dire précisément. Il est possible que les régions du Nord et de la Lorraine, qui sont avec l'Alsace celles où les harmonies sont les plus fortement implantées, présentent des profils plus populaires : les orchestres y sont historiquement plus liés que dans le cas étudié aux entreprises grosses employeuses de main d'œuvre faiblement qualifiée, comme les mines ou l'industrie sidérurgique. Encore les témoignages recueillis à ce propos font-ils état d'évolutions proches de celles observées dans notre enquête, la proportion d'ouvriers ayant logiquement diminué à mesure de la disparition des entreprises auxquelles les orchestres étaient associés. Les observations de Michel Bozon dans son enquête sur Villefranche-sur-Saône montrent que les orchestres hérités des orphéons n'étaient déjà pas majoritairement ouvriers au début des années 1980. L'harmonie locale se distingue de ce point de vue de la fanfare : le recrutement social de cette dernière se cantonne essentiellement aux classes populaires et fractions inférieures des classes moyennes, quand celui de l'harmonie intègre certes une part non négligeable d'ouvriers mais se caractérise aussi par la forte présence de commerçants, artisans et cadres moyens.⁵⁶ Dans son enquête sur Milton Keynes en Angleterre à la même époque, Ruth Finnegan note que si la référence « populaire » marque toujours fortement l'image des *brass bands* elle correspond mal à leur composition sociale, plus mélangée et intégrant des musiciens issus de tout autres milieux.⁵⁷

56. Michel Bozon, « Sociabilité et distance sociale », in *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de Province*, op. cit. ; « Pratiques musicales et classes sociales », article cité.

57. Ruth Finnegan, « The Brass Band World » in *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*, Cambridge University Press, 1989, p. 50.

Vous avez dit musique populaire ?

**TABLEAU 1 : LES MUSICIENS D'HARMONIE :
PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES SOCIODÉMOGRAPHIQUES**

EN POURCENTAGE		Ensemble des amateurs*	Musiciens amateurs*	Musiciens d'harmonies	Présidents	Directeurs
Sexe	Hommes	42,0	46,0	54,6	97,0	93,8
	Femmes	58,0	54,0	45,3	3,0	6,2
Age	- 15 ans	-	-	6,8	0,0	0,0
	15-24 ans	31,0	32,0	35,9	1,5	1,0
	25-34 ans	17,0	17,0	20,7	7,5	15,6
	35-54 ans	26,0	25,0	26,6	53,0	64,7
	55 ans et plus	26,0	26,0	10,0	38,0	18,7
CSP	Agriculteur	5,0	6,0	1,8	3,1	2,2
	Commerçant/ artisan	8,0	9,0	8,4	7,0	2,2
	Cadre supérieur/ PIS	23,0	25,0	14,4	25,4	35,8
	Prof. intermédiaire	23,0	23,0	35,3	38,0	40,2
	Employé	15,0	14,0	29,4	13,3	9,8
	Ouvrier	22,0	19,0	8,9	12,4	9,8
	Inactif	5,0	4,0	1,8	0,8	0,0
Diplôme	Sans/CEP	9,0	25,6	10,0	11,1	4,2
	CAP/BEP	15,0	19,1	20,3	38,3	27,6
	BEPC	19,0	17,1	13,4	3,7	6,5
	BAC	22,0	14,8	17,1	21,0	25,5
	Supérieur au bac	58,0	22,6	34,8	25,9	32,0
	Autres	-	-	4,4	0,0	4,2

* Sources : Olivier Donnat, *Les Amateurs*, *op. cit.*, tableau 9, p. 187 et, pour les diplômes, graphique 10 p. 52, ainsi que *Pratiques culturelles des Français*, Documentation française, Paris, 1997, tableau 93, p. 293 (ayant pratiqué au cours des douze derniers mois une activité amateur).

Les mondes de l'harmonie

S'agissant de questionnaires auto-administrés, on ne peut écarter l'éventualité d'un biais de sélection des répondants : les musiciens les moins dotés en capital scolaire peuvent notamment avoir moins répondu que les autres, produisant un décalage vers le haut de la structure de l'échantillon par rapport à la population de référence. L'importance d'une telle autocensure sociale est par définition très difficilement mesurable.⁵⁸ Pour tenter d'évaluer ce possible biais d'échantillon, nous avons croisé les résultats du questionnaire avec ceux de nos enquêtes sur trois sociétés, et les listes des effectifs de trois autres orchestres mentionnant en particulier la situation professionnelle des musiciens, soit une population de 247 musiciens dont le mode de constitution n'est pas moins exempt de biais que celle de notre questionnaire, mais permet au moins de donner un ordre de grandeur complémentaire.⁵⁹ Sans remettre en cause nos résultats, cette confrontation tend à confirmer que la structure sociale de l'échantillon issu du questionnaire est légèrement plus élevée que celle de la population de référence. L'échantillon de contrôle fait ainsi apparaître une proportion un peu plus importante d'ouvriers, une proportion moindre de cadres et professions intellectuelles supérieures et surtout d'employés et de professions intermédiaires, sensiblement plus présents parmi les répondants au questionnaire que dans l'échantillon de contrôle. Il convient cependant d'être prudent dans l'interprétation d'écarts calculés sur des effectifs parfois faibles.

Pour une analyse plus fine des positions sociales des musiciens, nous avons rapporté leurs caractéristiques aux structures et recompositions morphologiques des espaces sociaux locaux dans lesquelles les sociétés musicales s'insèrent. Hormis dans un cas où la part d'ouvriers dans la population communale équivaut à celle des rangs de l'harmonie (16,0 % et 16,3 %), les écarts observables sont

58. Son existence est très probable pour les chômeurs presque totalement absents de l'enquête. Encore faut-il ajouter que le chômage exerce un effet puissant et bien connu de retrait de toute forme de participation à la vie sociale (que l'harmonie symbolise). Florence Weber a bien montré qu'en milieu ouvrier (et rural) le « travail à-côté » (à l'instar de la bricole, du jardinage) qui participe puissamment à la construction de l'identité ouvrière (et à la dignité de cette condition) était désinvesti par ceux qui se retrouvent dans l'inactivité forcée ; se « repliant » sur le seul « café », lieu ambivalent et fortement stigmatisé quand il devient l'unique « scène sociale » ouvrière ; voir Florence Weber, *Le travail à-côté. Étude d'ethnographie ouvrière*, Paris, INRA/EHESS, 1989.

59. Ces données ont été rapprochées de celles fournies par le recensement (au niveau communal) de l'INSEE de 1990 et de 1999, sauf pour une harmonie située dans une commune de moins de 2000 habitants pour laquelle les données ne sont pas disponibles. Les données par catégorie sociale du recensement de 2007 ne sont malheureusement pas encore disponibles et, de toute façon, la transformation du plan de sondage (au quart) ne permettrait guère d'avoir une bonne photographie des populations habitant des communes rurales.

Vous avez dit musique populaire ?

toujours de plus de dix points. Ainsi, l'harmonie Concordia d'Holzstein compte quatre fois moins d'ouvriers parmi ses musiciens qu'il n'y en a dans la commune. Les employés sont à peu près bien représentés par rapport à leur poids local. On notera en complément les principales transformations des espaces sociaux locaux des orchestres d'harmonie qu'indique l'évolution de la composition socio-démographique communale entre 1990 et 1999. La tendance la plus importante est l'essor des professions intermédiaires (de + 16,5 % à + 46,2 %). La progression des employés et des cadres et professions intellectuelles supérieures est certes moins spectaculaire mais néanmoins sensible, tandis que la population ouvrière croît très légèrement (de 6 à 8 %).

Le profil des musiciens apparaît plus nettement populaire quand on le considère sous l'angle de leur origine sociale, classiquement mesurée par la profession du père (tableau 2, *infra*, p. 54). Un quart d'entre eux avait en effet un père ouvrier, le plus souvent qualifié. Si l'on y ajoute les enfants d'employés et de petits indépendants, la proportion de musiciens d'origine populaire s'établit autour des deux tiers. Les musiciens d'harmonie ont plus encore des origines populaires si on les considère du point de vue de la sociologie du champ musical, en les rapportant aux origines sociales des musiciens professionnels.

On peut affiner ce constat en reconstruisant systématiquement leur mobilité sociale (tableau 3, p. 55). L'importance des trajectoires d'ascension sociale apparaît bien lorsqu'on regarde *a contrario* l'immobilité et-ou l'endogamie sociale, mesurée dans la diagonale du tableau. Ainsi, seuls 15 % des musiciens occupant une position supérieure (cadres et professions intellectuelles supérieures) et 23 % des professions intermédiaires ont un père de même condition. Les cas de déclassement social sont quant à eux nettement plus rares (autour de 9 %). En revanche, 80 % des musiciens appartenant aux classes moyennes, c'est-à-dire les catégories fortement représentées, ont connu une ascension sociale. Le constat est plus nuancé et délicat à établir s'agissant des employés, puisque cet « archipel », selon l'expression d'Alain Chenu, est constituée d'une part importante d'« OS du tertiaire » dont le travail est en réalité très proche de celui des ouvriers. La sortie d'une condition ouvrière pour une appartenance au(x) monde(s) des employés ne signifie donc pas nécessairement la sortie des classes populaires.⁶⁰

S'il y a bien enfin une propriété commune particulièrement marquée des musiciens d'harmonies, c'est, plus encore que la position ou l'origine sociales, la ruralité (*cf.* tableau 4). L'enquête du ministère de la Culture montre que 26 % des amateurs (toutes prati-

60. Alain Chenu, *L'Archipel des employés*, Insee, Paris, 1990.

Les mondes de l'harmonie

TABLEAU 2 : LES MUSICIENS D'HARMONIE :
DES ORIGINES SOCIALES POPULAIRES ET INTERMÉDIAIRES*

PCS des pères	Musiciens d'harmonies	Musiciens interprètes professionnels*		
	%	Musiques populaires	Musique savante	Ensemble pro.
Agriculteurs, exploitants	7,7 %	3 %	1 %	3 %
Artisans, commerçants, chefs d'entr.	11,0 %	17 %	11 %	15 %
Cadres, professions intellectuelles sup.	14,6 %	24 %	33 %	36 %
Professions intermédiaires	21,4 %	17 %	20 %	18 %
Employés	21,0 %	11 %	5 %	9 %
Ouvriers qualifiés	18,6 %	17 %	12 %	16 %
Ouvriers non qualifiés	5,5 %	nd	nd	nd
Inactifs	0,2 %	nd	nd	nd
Total	100 %	nd	nd	nd

* On a intégré les musiciens et autres professions artistiques ou culturelles aux cadres supérieurs. Ces chiffres ne distinguent pas les ouvriers qualifiés et non qualifiés. Il faut enfin ajouter les non-réponses ou sans objet, respectivement 5, 3 et 4%.

Source : Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France*, op. cit., p. 111.

Nd : non disponible.

ques confondues) résident dans une commune rurale.⁶¹ Ils sont près du double parmi les musiciens d'harmonie : 47,7 % d'entre eux résident dans des communes de moins de 2000 habitants, où se trouvent plus de la moitié des sociétés musicales. Ce caractère rural, au-delà de l'appartenance sociale des musiciens, est un autre fondement de l'identité « populaire » de la musique d'harmonie, cette fois au sens où il la distingue *de facto* des pratiques et des institutions constitutives de la culture savante, essentiellement concentrées dans les centres urbains.

61. Olivier Donnat, *Les Amateurs*, op. cit., tableau 9, p. 187.

Vous avez dit musique populaire ?

TABEAU 3. UNE MOBILITÉ SOCIALE GÉNÉRALEMENT ASCENDANTE

	Agriculteur exploitant	Artisan, commerçant, chefs entrep.	Cadres, PIS	Professions Inter-médiaires	Employés	Ouvriers qualifiés	Ouvriers non qualifiés	Total
PCS pères / PCS musiciens								
Agriculteurs exploit.	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	7
Artis., com., chefs entr.	3,2%	29,0%	22,6%	19,3%	16,1%	6,4%	3,2%	31
Cadres, PIS	7,7%	19,2%	15,4%	23,1%	17,3%	7,7%	9,6%	52
Prof. intermédiaires	9,8%	6,8%	9,1%	22,7%	28,8%	18,9%	3,8%	132
Employés	5,5%	9,2%	5,5%	17,6%	27,8%	25,0%	9,2%	108
Ouvriers qualifiés	7,7%	7,7%	3,8%	3,8%	19,2%	57,7%	0,0%	26
Ouvriers non qualifiés	16,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	33,3%	6
Inactifs	0,0%	14,3%	14,3%	28,6%	28,6%	0,0%	14,3%	7
N =	34	41	35	70	89	76	24	369
%	9,21%	11,11%	9,49%	18,97%	24,12%	20,60%	6,50%	100

Les mondes de l'harmonie

TABLEAU 4. UN FORT ANCRAGE RURAL

Taille de la commune de résidence	Présidents	Directeurs	Musiciens
Moins de 2 000 habitants	52 %	48,9 %	47,8 %
2 000-3 000 habitants	12,3 %	12,5 %	14,4 %
3 000-4 000 habitants	6,2 %	4,2 %	5,2 %
4 000-5 000 habitants	5,5 %	7,3 %	4,8 %
5 000-10 000 habitants	8,5 %	6,2 %	10,3 %
Plus de 10 000 habitants	15,5 %	20,9 %	17,5 %
Total	100 %	100 %	100 %

Pour résumer, le profil des musiciens d'harmonies se caractérise donc moins par une *condition* populaire que par les autres formes de rattachement à l'univers des classes populaires que sont l'origine sociale de « mobiles ascendants » et la fréquente appartenance au monde rural.

2. Des styles de vie et des goûts populaires

L'espace des pratiques de loisirs dans lequel s'inscrit la musique d'harmonie correspond très largement aux dispositions héritées de l'origine fréquemment populaire des musiciens. D'un côté, les activités les plus rarement pratiquées sont celles qui balisent le champ des pratiques à forte légitimité culturelle⁶² (écrire des poèmes ou des nouvelles, aller au théâtre, faire de la peinture, de la sculpture, de la danse); de l'autre côté, les plus fréquentes sont les pratiques traditionnellement populaires à l'instar de la télévision, du bricolage ou encore du jardinage.

Une typologie des loisirs établie sur la base des enquêtes emploi du temps de l'INSEE offre une grille de lecture utile pour saisir les

62. Pour donner un ordre d'idée de ces pratiques dans la population dans son ensemble, une enquête récente de l'INSEE a établie que 51 % des Français sont allés – au moins une fois au cours des douze derniers mois – au cinéma, 33 % dans un musée (ou une exposition), 17 % au théâtre, 32 % à un concert (ou à un spectacle). (Source : INSEE, EPCV, 2003). De même, à côté des sorties culturelles, on sait que des pratiques comme le théâtre amateur, la danse, la sculpture, le dessin la poterie/céramique sont essentiellement le fait des catégories sociales supérieures et-ou moyennes. Voir l'enquête Pratiques culturelles des Français de 1997 déjà citée.

Vous avez dit musique populaire ?

TABLEAU 5. DES LOISIRS PLUTÔT POPULAIRES*

LOISIRS LES PLUS FRÉQUEMMENT PRATIQUÉS	LOISIRS LES PLUS RAREMENT PRATIQUÉS
Regarder la télévision : 65 %	Ecrire des poèmes ou des nouvelles : 89,3 %
Lecture de journaux : 51,1 %	Théâtre : 88,7 %
Lecture de magazines : 48,9 %	Recherches historiques/généalogiques : 88,3 %
Lecture de livres : 41,9 %	Artisanat d'art : 81,3 %
Faire du sport : 40,6 %	Faire de la peinture et/ou de la sculpture : 78,1 %
Bricolage : 39,4 %	Danse : 73 %
Aller au restaurant : 33,0 %	
Jardinage : 29,0 %	

* Les questions portant sur les loisirs et autres activités culturelles des musiciens sont posées sous la forme d'une échelle de fréquence (« À quelle régularité pratiquez-vous les activités suivantes ? Très souvent, souvent, parfois, rarement, jamais »). Les activités déclarées être pratiquées « très souvent » ou « souvent » ont été considérées comme fréquentes ; celles déclarées « rarement » ou « jamais » ont été considérées comme rares.

styles de vie des musiciens.⁶³ À partir d'une analyse factorielle des correspondances, les auteurs distinguent les loisirs non seulement du point de vue de leur stratification sociale mais aussi selon leur temporalité. Les pratiques et activités culturelles sont en effet indissociables de leur articulation aux temps sociaux des individus ou aux usages sociaux du temps. Les auteurs identifient ainsi tout d'abord les activités qui « se déroulent hors du cadre domestique, qui demandent à être préparées et planifiées sur une durée qui dépasse généralement l'échelle du quotidien qui sont pour la plupart d'entre elles, des activités relativement onéreuses, en comparaison des loisirs du quotidien : sorties au cinéma, sorties culturelles, pratiques sportives »⁶⁴. À ces activités s'opposent les « semi-loisirs », propres à la sphère de vie domestique, qui s'encastrent aisément dans les autres temps sociaux des individus. En plus d'avoir un coût marginal faible

63. Philippe Coulangeon, Pierre-Michel Menger et Ionela Roharik, « Les loisirs des actifs : un reflet de la structure sociale », *Économie et statistiques*, n° 352-353, 2002, p. 39-55.

64. *Ibidem*, p. 43-44.

Les mondes de l'harmonie

ou nul, ils n'exigent pas de planification à long terme ou de « mise en condition ». Cette opposition entre les « semi-loisirs », à la temporalité courte, et les « loisirs culturels », à la temporalité plus longue, redouble une opposition sociale très nette entre les catégories populaires au capital culturel et économique faibles mais ayant du temps libre et les fractions supérieures du salariat (cadres et professions intermédiaires) à plus forts capitaux mais dont le temps libre est contraint et réduit par l'activité professionnelle.

Les musiciens se situent nettement du côté des « semi-loisirs », c'est-à-dire du style de vie caractéristique des classes populaires. La télévision et la lecture, mais aussi la radio, l'écoute de la musique, le bricolage, le jardinage sont ainsi parmi les activités les plus fréquentes. Leur loisir le plus fréquent est en effet de loin la télévision, qui malgré sa « massification »⁶⁵, reste un des marqueurs les plus typiques du style de vie populaire. Comme le rappelle Philippe Coulangeon, la télévision est en effet « le loisir de prédilection de ceux dont le temps libre est la seule ressource disponible en abondance, loisir “par défaut” des exclus de la haute culture, privés des ressources sociales, économiques et culturelles nécessaires à la fréquentation des œuvres et des lieux de la “culture cultivée” »⁶⁶. Les musiciens d'harmonies entretiennent un rapport assez homogène à la télévision, variant relativement peu en fonction de leurs positions sociales, ce qui tend à confirmer le poids des origines populaires sur les orientations et préférences culturelles de ces « métis sociaux ». La place relativement importante occupée par les livres dans les loisirs des musiciens ne doit en revanche pas masquer d'importantes disparités. Elle est surtout le fait des cadres et professions intellectuelles supérieures, des professions intermédiaires et des musiciens encore scolarisés dont la pratique de lecture est en grande partie déterminée par les exigences du système scolaire. La possession de livres ayant trait à la musique (livres de solfège, de pratique instrumentale, de revues musicales au contenu biographique ou historique, sur des compositeurs classiques ou sur l'histoire de la musique) est également l'apanage des professions intermédiaires et des classes supérieures. Compte tenu de ce qui a été dit de la sociologie des musiciens, notamment du point de vue de leur origine sociale plutôt basse, on peut supposer qu'ils entretiennent un rapport particulier à la lecture empreint de la « bonne volonté » des promus sociaux et marquée par une auto-didaxie dont l'objectif est souvent, comme l'a montré Claude Poliak,

65. En 2002, 83 % des Français regardent la télévision tous les jours (une fois ou plusieurs fois); cette proportion est maximale chez les ouvriers (91 %), de 84 % chez les employés, de 81 % chez les professions intermédiaires, 66 % chez les cadres. (Source, INSEE, EPCV, 2003).

66. Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, Paris, 2005, p. 25.

Vous avez dit musique populaire ?

une réhabilitation culturelle de soi.⁶⁷ La lecture de journaux ou de magazines apparaît quant à elle moins discriminante ; la proportion de forts lecteurs parmi les musiciens appartenant aux catégories populaires équivaut sensiblement à celle des musiciens de condition sociale plus élevée. Toutefois faute d'une spécification du genre de journaux et de magazines lus, cette homogénéité peut n'être qu'apparente et renvoyer à des pratiques extrêmement différentes. On sait que le lectorat de la presse quotidienne régionale ou des magazines où priment « l'image » et la « sensation » est très spécifique aux catégories populaires.⁶⁸

L'éclectisme de leurs goûts musicaux vient très largement confirmer l'appartenance à l'univers culturel populaire des musiciens d'harmonies. Sans entrer dans le détail des débats nourris – notamment anglo-saxons – autour du modèle dit « omnivore/univore »⁶⁹, on peut reprendre partiellement la typologie proposée par Philippe Coulangeon à partir de son analyse de la stratification sociale des goûts musicaux.⁷⁰ Il est certain que l'« éclectisme éclairé » reposant sur des « usages défonctionnalisés de la musique », propre aux classes supérieures, est sinon inexistant du moins marginal parmi les musiciens d'harmonies. Ceux-ci se caractérisent plutôt par une écoute « éclectique » marquée à la fois par son caractère flottant (loin de l'écoute « investie » des mélomanes) et par une forme de mise à plat indifférenciée des genres et des hiérarchies (loin du choix « éclairé » que revendiquent les connaisseurs). Les musiciens font état de leur rapport nonchalant ou oblique à la musique, en déclarant fréquemment écouter « un peu de tout » chez eux, leur pratique étant largement déterminée par la radio.

« Moi, j'écoute de tout, hein ! Du Pink Floyd, tout ce que vous voulez. J'ai du Patricia Kaas, j'étais au concert de ZZ Top il y a deux ans ! De tout. Je suis pas sectaire harmonie, pas du tout. Je suis ouvert à toutes les musiques. Bon, je suis pas vraiment un spécialiste du rap, hein ! [sourire] » (Jean-Claude, saxophoniste,

67. Claude F. Poliak, *La Vocation d'autodidacte*, L'Harmattan, Paris, 1992.

68. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 517-519.

69. Avec les redoutables problèmes que pose la mise à l'épreuve empirique d'hypothèses théoriquement très ambitieuses qui viennent rapidement se heurter aux questions pratiques d'élaboration des nomenclatures des « genres » (et donc des classements implicites) ainsi que de la « bonne » mesure (intensité, fréquence, etc.) d'attitudes à l'égard de la musique qui, le plus souvent, sont « nonchalantes » ou « distraites » et donc malaisément quantifiable. De manière générale, voir notamment Richard Peterson et Roger Kern, « Changing highbrow taste: From snob to omnivore », *American Sociological Review*, n° 61-5, 1996, p. 900-907 ; Bernard Lahire, *La Culture des individus*, *op. cit.*, p. 255-260.

70. Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, n° 44-1, 2003, p. 3-33.

Les mondes de l'harmonie

président d'harmonie, 40 ans, électricien en usine, Musique municipale de Beckenheim).

«Moi, j'aime toutes les musiques! Je vous le cache pas. Du rock au jazz au blues au... tout ce que vous voulez, marches, valse, moi j'aime tout, hein! J'écoute tout, hein! Il y a certains morceaux qui me plaisent mieux que d'autres. J'aime aussi écouter James Last. Ça aussi c'est de la musique que j'aime bien. Ou bien le *Latin Flûtes* [au programme du concert annuel], moi, il me plaît bien. C'est des questions de goût aussi, quelqu'un... on aime ou on aime pas. C'est pareil! Mais celui-là [*Blue Factory*, au programme aussi], il est bien, c'est du blues. Jacob de Haan, il est très connu, hein!» (Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, Musique municipale de Beckenheim).

Les entretiens réalisés au domicile des enquêtés ont permis de constater la présence d'un nombre de CD relativement limité, la discothèque personnelle étant d'ailleurs rarement mise en valeur dans l'espace domestique. Lorsqu'ils sont interrogés plus précisément sur leurs préférences, ils témoignent d'une faible maîtrise des schèmes de classement spécifiques au champ musical. C'est ainsi qu'on peut comprendre la propension à citer avant tout des genres qui sont à la fois « populaires » et très englobants, comme les variétés françaises (70,5 % des répondants). Les genres musicaux les plus cités sont précisément les plus larges, renvoyant pour une part à la musique jouée dans l'orchestre (comme les musiques de films, mais aussi la musique classique ou le jazz sous des formes adaptées).

TABLEAU 6. DES GOÛTS MUSICAUX PEU MARQUÉS
(Types de musique le plus souvent écoutés par les musiciens, plusieurs réponses possibles)

Chansons et variétés françaises	70,5%
Musique de films, des comédies musicales	56,8 %
Musique classique	50,7 %
Variétés internationales	49,8 %
Rock	42,0 %
Musique d'harmonies ou d'orchestre à vents	40,0 %
Jazz	38,3 %

Exemple de lecture: 70,5 % des musiciens écoutent le plus souvent des chansons et des variétés françaises.

Vous avez dit musique populaire ?

Si l'on peut dégager une tendance populaire dans leur rapport à la musique et leurs goûts musicaux, cela ne signifie toutefois pas que les musiciens forment à cet égard un ensemble parfaitement homogène. Les différences qui les séparent recoupent très largement ce que l'on peut par ailleurs savoir de la structuration sociale de l'écoute musicale.⁷¹ Ainsi, les composantes les plus populaires des musiciens (employés et ouvriers) affectionnent sans surprise les genres « accessibles » : la chanson et la variété française (85 %), les variétés internationales (61,7 %), la musique d'ambiance ou de danse (58,8 %). À l'opposé, les cadres et les professions intellectuelles supérieures se distinguent sans plus de surprise des autres catégories par leur préférence pour les deux genres généralement considérés comme fortement légitimes : la musique classique (80 %) et le jazz (50,9 %). Il convient cependant de souligner la spécificité du rapport à la musique savante chez ces musiciens de condition sociale supérieure mais d'origine sociale populaire, marqué comme la lecture par la « bonne volonté culturelle » (« Je vais devoir faire des efforts pour faire ma culture musicale », confesse une musicienne). De plus, l'écoute musicale revêt une importante dimension pratique, liée à la préparation de nouveaux morceaux : « J'écoute ce qu'on joue », indique ainsi Lætitia⁷². Ce rapport pratique plus qu'esthétique s'applique à tous les genres joués par les harmonies, y compris donc la musique classique et le jazz — nettement moins souvent joué cependant. Enfin les morceaux intégrés au répertoire des orchestres s'inscrivent généralement dans les registres les moins savants de ces genres *a priori* les plus légitimes : formes simplifiées d'extraits des œuvres les plus connues, œuvres néoclassiques de compositeurs mineurs, jazz traditionnel proche de l'univers des variétés⁷³. Tout cela conduit à nuancer fortement l'identification du goût déclaré pour le classique et le jazz comme relevant forcément de l'orientation culturelle la plus légitime.

3. Diversité des musiciens et de leurs rapports à la pratique : les principes de différenciation et leurs transformations

Malgré des caractéristiques générales communes, les musiciens d'harmonie ne forment pas un groupe homogène. Autour du clivage générationnel, qui apparaît le plus immédiatement saillant y compris

71. Philippe Coulangeon, « La stratification sociale... », article cité.

72. Lætitia, flûtiste, 23 ans, trésorière, professeur bénévole à l'école de musique, assistante-comptable, Musique municipale de Beckenheim.

73. Sur les polarités du goût pour le jazz, voir Wenceslas Lizé, *L'Amour du jazz. Sociologie du goût musical*, thèse de doctorat en sociologie, université Paris-VIII, 2008.

Les mondes de l'harmonie

aux yeux des intéressés, s'organisent plusieurs facteurs de différenciation classiques, comme le sexe, l'origine et la position sociales et le niveau de diplôme, en même temps que des différences de formation musicale et de rapport à la pratique. Au-delà d'une mise à plat des différences observables, l'analyse de ces différences générationnelles révèle les transformations en cours qui affectent les orchestres et leurs musiciens, dans la mesure où certaines caractéristiques des plus jeunes peuvent annoncer leurs évolutions tendancielles.

L'enquête suggère une pratique majoritairement masculine : d'après notre questionnaire 54 % des musiciens sont des hommes (tableau 1). Ce *gender gap* est vraisemblablement plus important. Nous avons constitué un nouvel échantillon de douze orchestres (soit 728 musiciens) pour établir un éventuel biais de sur-représentation féminine. Ce biais apparaît en l'espèce nettement, puisque le taux de masculinité de ces orchestres varie de 54 % à 75 % et s'établit au total à 67,6 %.⁷⁴ Trois enquêtes réalisées dans d'autres régions établissent la proportion d'hommes respectivement à 60 %, 61 % (soit entre les résultats de notre questionnaire et de l'échantillon de contrôle) et 72,7 % (soit un taux de masculinité nettement plus élevé, relevé à une date où le processus de féminisation n'avait sans doute pas encore produit tous ses effets).⁷⁵ Il paraît ainsi plausible de situer la proportion d'hommes autour de 60 %. Si la musique d'harmonie reste donc fortement masculine, elle n'est cependant pas *exclusivement* masculine comme le croit la représentation commune. Il faut encore rappeler que les pratiques musicales en général sont plutôt le fait des hommes, dont 11 % pratiquent un instrument de musique contre 6 % des femmes.⁷⁶ Les musiciens interprètes professionnels sont quant à eux très majoritairement des hommes.⁷⁷

74. L'écart entre les résultats de l'enquête par questionnaires et ces données complémentaires est probablement imputable à un biais d'auto-sélection produit lors de la passation des questionnaires auprès des musiciens : les femmes sont non seulement plus jeunes mais surtout bien plus diplômées que leurs homologues masculins. Elles ont par conséquent une inclination plus forte à « jouer le jeu » du questionnaire.

75. Baptiste Clément, *Étude sur les sociétés de musique de la Nièvre : vers une nouvelle dynamique pour les ensembles à vents*, enquête pour l'Union départementale des sociétés de musique de la Nièvre et le Conseil général de la Nièvre, septembre 2002. Il s'agit d'un questionnaire sur un faible effectif passé auprès de vingt sociétés ; Baptiste Nay, *Les Pratiques musicales amateurs collectives en Mayenne*, ADDM 53, 2004 ; Michel Berger, *Mission d'étude Orchestres d'harmonie et fanfares*, DRAC Pays de Loire, ARCAMC, 1992. Il s'agit d'un recensement d'un ensemble de plus de 5 000 musiciens.

76. Chiffres pour 2003, cités in Olivier Donnat, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement Culturel*, n° 145, 2005.

77. Les femmes représentent 16 % des instrumentistes, respectivement 8 % pour les musiques populaires et 39 % pour la musique savante. Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France*, op. cit., p. 81.

Vous avez dit musique populaire ?

Si elle demeure majoritairement masculine, la musique d'harmonie connaît un processus de féminisation qu'il convient de souligner. Feuilletter les albums photos des sociétés de musique donne immédiatement un aperçu de cette évolution récente : on y voit que les orchestres d'harmonie *à l'origine* exclusivement masculins ont commencé à accueillir des femmes, essentiellement à partir des années 1980, comme au sein de l'harmonie Concordia qui recrute à cette période sa première musicienne, fille de l'un des musiciens. Cette évolution est notable pour les orchestres d'harmonie mais ne lui est pas spécifique. Les enquêtes nationales sur les pratiques culturelles ont montré à la fois une tendance générale à la féminisation des pratiques culturelles⁷⁸ et la « résistance » de la musique en amateur à cette évolution. Dans les harmonies, le caractère récent de cette évolution explique le plus jeune âge des musiciennes — on retrouve ici la corrélation entre l'âge et le sexe. Si deux tiers des musiciens âgés de moins de 25 ans sont des femmes (69,8 % des musiciens de moins de 15 ans), la proportion s'inverse quand l'âge augmente. Un point de bascule s'observe à cet égard à 35 ans : minoritaires en dessous de cet âge, les hommes forment les deux tiers des musiciens de 35 à 45 ans, ils sont 74 % entre 45-55 ans et constituent presque la totalité des effectifs au-delà de 55 ans.

TABLEAU 7. UNE FÉMINISATION CROISSANTE

	Hommes	Femmes
Moins de 15 ans	30,7%	69,3%
15 à 20 ans	38,8%	61,2%
20 à 25 ans	40,3%	59,7%
25 à 35 ans	45,7%	54,3%
35 à 45 ans	67,7%	32,3%
45 à 55 ans	74,2%	25,8%
55 à 65 ans	95,0%	5,0%
Plus de 65 ans	100,0%	0,0%
Pourcentage moyen	54,6%	45,3%

78. Olivier Donnat, « La féminisation des pratiques culturelles », article cité.

Les mondes de l'harmonie

En plus du sexe, les différences d'âge recourent des différences d'origine et de position sociales qui vont dans le sens d'une élévation progressive du recrutement social des orchestres. Ainsi les musiciens plus âgés sont-ils d'extraction nettement plus populaire que leurs cadets. La proportion d'enfants d'ouvriers diminue de manière presque parfaitement continue au fur et à mesure que l'on descend dans les classes d'âge : on trouve 30,4 % d'ouvriers qualifiés et 17,4 % d'ouvriers non qualifiés parmi les pères des musiciens de 65 ans et plus ; ils sont respectivement 24,7 % et 4,5 % chez les 35-45 ans, 10,8 % et 2,7 % chez les moins de quinze ans. Inversement, il n'y a aucun fils de cadre parmi les plus de 65 ans, alors qu'ils sont 14,6 % parmi les 25-35 ans, 28,2 % parmi les 15-20 ans. Le point de basculement se situe là aussi à 35 ans. Passé cet âge, plus de la moitié des musiciens ont un père employé ou ouvrier (qualifié ou non qualifié), et ce sont les deux tiers des musiciens âgés de plus de 65 ans qui ont une origine populaire. Les musiciens âgés de moins de 35 ans sont en revanche beaucoup plus souvent d'origine sociale moyenne. Il apparaît donc clairement que les sociétés de musique recrutent désormais davantage dans les régions moyennes ou supérieures de l'espace social.

La corrélation est moins nette s'agissant des professions exercées par les musiciens, ce qui s'explique à la fois par la fréquence des trajectoires d'ascension sociale et les progressions de carrière avec l'âge. On note cependant une tendance générale à la raréfaction des ouvriers au fur et à mesure que l'on descend en âge (15 % des plus de 65 ans, 11 % des 55-65, 10 % des 45-55, 9 % des 35-45, 4,5 % des 25-35, mais 10,5 % des 20-25, ce qui s'explique sans doute par la logique des premiers emplois après les études). Inversement, les professions intermédiaires sont sensiblement plus présentes parmi les jeunes (43,3 % des 25-35, 38,4 % des 35-45, 33,9 % des 45-55, 30,5 % des 55-65, 30 % des plus de 65 ans). Néanmoins, pour nuancer ce mouvement, on remarquera qu'un gros tiers des musiciens occupant des postes d'employés comme 40 % de musiciens de condition ouvrière (qualifiée et non qualifiée) sont âgés de 25 à 35 ans, la proportion étant à peu près identique dans la classe d'âge suivante. Une fraction numériquement significative de jeunes musiciens reste donc ancrée dans les classes populaires.

De la même manière, les différences d'âge recourent la répartition des niveaux de diplôme, dans le sens d'une élévation progressive. Comme dans la population générale⁷⁹, les plus âgés sont aussi les moins diplômés. À partir de 25 ans, le niveau de diplôme décroît linéairement avec l'âge, cette tendance étant particulièrement marquée au niveau supérieur au bac. Les musiciens les plus âgés se

79. Voir l'enquête « Formation et qualification professionnelle », INSEE, 2003.

Vous avez dit musique populaire ?

TABLEAU 8. L'ÉLEVATION CONTINUE DU NIVEAU DE DIPLÔME

Diplôme le plus élevé	Sans/CEP	CAP/BEP/BP	BEP	Bac	Bac et plus	Autres diplômes
Âge						
- de 15 ans	88,2 %	0,0 %	8,8 %	0,0 %	0,0 %	3,0 %
15 à 20 ans	13,4 %	5,3 %	50,0 %	26,8 %	0,9 %	3,6 %
20 à 25 ans	0,0 %	10,8 %	0,0 %	32,5 %	54,3 %	2,4 %
25 à 35 ans	2,5 %	7,6 %	1,7 %	11,1 %	68,6 %	8,5 %
35 à 45 ans	1,1 %	31,5 %	4,3 %	19,6 %	38,1 %	5,4 %
45 à 55 ans	0,0 %	44,1 %	6,8 %	13,5 %	32,2 %	3,4 %
55 à 65 ans	10,0 %	60,0 %	5,0 %	0,0 %	25,0 %	0,0 %
+ de 65 ans	13,6 %	50,0 %	13,6 %	0,0 %	18,2 %	4,6 %
Pourcentage moyen	10,0 %	20,3 %	13,4 %	17,1 %	34,8 %	4,4 %

Les mondes de l'harmonie

caractérisent quant à eux par la forte proportion de diplômes techniques ou professionnels de faible niveau (CAP/BEP/BP).

À ces transformations morphologiques correspondent des différences dans les trajectoires musicales et le rapport à la pratique. Plus les musiciens sont jeunes, plus ils ont commencé tôt la pratique instrumentale. Ainsi, l'âge moyen du début croît de manière linéaire avec l'âge des musiciens : 7 ans et demi pour les moins de 15 ans, 11 ans et demi pour les 30-45 ans, un peu moins de seize ans pour les plus de 65 ans. Autrement dit les musiciens des jeunes générations maîtrisent la technique instrumentale plus tôt que leurs aînés. C'est d'autant plus le cas que l'apprentissage plus précoce va de pair avec une formation musicale plus solide. L'apprentissage de la musique dans le cadre d'une école associative ou municipale est la propriété marquante des musiciens les plus jeunes : plus des deux tiers des 15-25 ans ont appris la musique dans le cadre institutionnel de l'école de musique. Une proportion significative des 15-35 ans passe ou est passée par un conservatoire ou une école nationale de musique. Inversement les musiciens âgés de plus de 35 ans sont plus nombreux à avoir été formés à la musique « sur le tas », et très peu sont passés par le conservatoire.

Ces différences entre générations se révèlent plus encore en creux : si moins de 10 % des musiciens n'ont jamais suivi régulièrement de cours de musique, c'est le cas de 40 % des plus de 55 ans, et de seulement 1,5 % des 15-25 ans.⁸⁰ De ces différences de formation musicale découlent des écarts dans le niveau de compétence, qui sont de ce fait eux aussi corrélés à l'âge. Tendanciellement, les jeunes musiciens ont une compétence technique instrumentale et musicale supérieure à celle de leurs aînés. Les certifications de compétence musicale que sont les prix de musique ou récompenses liées à la qualité de la pratique instrumentale décroissent ainsi de manière parfaitement régulière au fur et à mesure que l'âge des musiciens augmente : 100 % des moins de 20 ans en ont obtenu, contre 88 % des 20-25 ans, 58,8 % des 25-35 ans, 40 % des 35-45 ans, 22 % des 45-55 ans, 18,5 % des 55-65 ans, 16,7 % des plus de 65 ans. Les musiciens eux-mêmes reconnaissent volontiers que le niveau musical est moins élevé dans les générations les plus anciennes, caractérisées non seulement par l'affaiblissement de leurs capacités physiques de pratique instrumentale, mais aussi comme on vient de le voir par une formation musicale souvent plus rudimentaire. Toutes ces différences renvoient dans le même temps à des rapports contrastés à la pratique, qui n'est pas investie selon les mêmes logiques, les mêmes modes ou les mêmes objectifs en fonction de la combinaison de ces différentes caractéristiques.

80. 0% des moins de quinze ans, 6 % des 25-35 ans, 15,7 % des 35-55 ans.

Vous avez dit musique populaire ?

**TABLEAU 9. L'ÉLEVATION DU NIVEAU
DE FORMATION MUSICALE**

Âge À appris	- de 15	15 à 25	25 à 35	35 à 55	+ de 55	Pourcentage moyen
Seul, avec une méthode	0,0 %	4,1 %	3,4 %	15,2 %	12,9 %	7,6 %
Avec un professeur particulier	18,4 %	25,6 %	23,3 %	30,4	14,5 %	24,7 %
Avec des membres de la famille	10,5 %	6,7 %	10,3 %	5,3 %	8,0 %	7,5 %
Avec des amis, des collègues	0,0 %	1,5 %	4,3 %	3,3 %	3,2 %	2,7 %
Dans une société de musique	18,4 %	13,8 %	26,7 %	38,4 %	51,6 %	27,6 %
Dans une école municipale	47,4 %	45,6 %	33,6 %	34,4 %	17,7 %	37,2 %
Dans une école privée	0,0 %	7,7 %	6,0 %	5,9 %	3,2 %	5,9 %
Dans une école associative	44,7 %	30,2 %	31,0 %	22,5 %	8,0 %	26,9 %
Dans un CNR ou une ENM*	13,1 %	13,3 %	20,7 %	15,9 %	9,7 %	15,1 %
Au CNSM de Paris ou de Lyon*	0,0 %	0,0 %	1,7 %	0,0 %	1,6 %	0,5 %
Dans le cadre scolaire	7,9 %	9,7 %	4,3 %	5,3 %	0,0 %	6,2 %
À l'Université	0,0 %	1,5 %	5,2 %	1,3 %	0,0 %	2 %
Dans un CFMI*	0,0 %	0,5 %	0,1 %	0,0 %	0,0 %	0,4 %
Autres	0,0 %	0,5 %	1,7 %	2,6 %	6,4 %	2 %

* CNR : Conservatoire national de région ; ENM : Ecole nationale de musique ; CNSM : Conservatoire national supérieur de musique ; CFMI : Centre de formation des musiciens intervenants.

Exemple de lecture : 18,4 % de élèves de moins de 15 ans ont appris la musique avec un professeur particulier.

Les mondes de l'harmonie

Les différences générationnelles condensent ainsi un ensemble d'éléments qui dépassent largement le facteur de l'âge, renvoyant à une opposition entre deux modèles de musiciens et de pratiques. Le premier se rapproche du standard institutionnel de la pratique musicale, marqué par un passage par une école de musique, dont découle une compétence musicale plus forte, et qui est caractéristique des plus jeunes mais aussi des femmes et des plus diplômés. Le second modèle renvoie plutôt à une forme traditionnelle de sociabilité populaire et masculine.

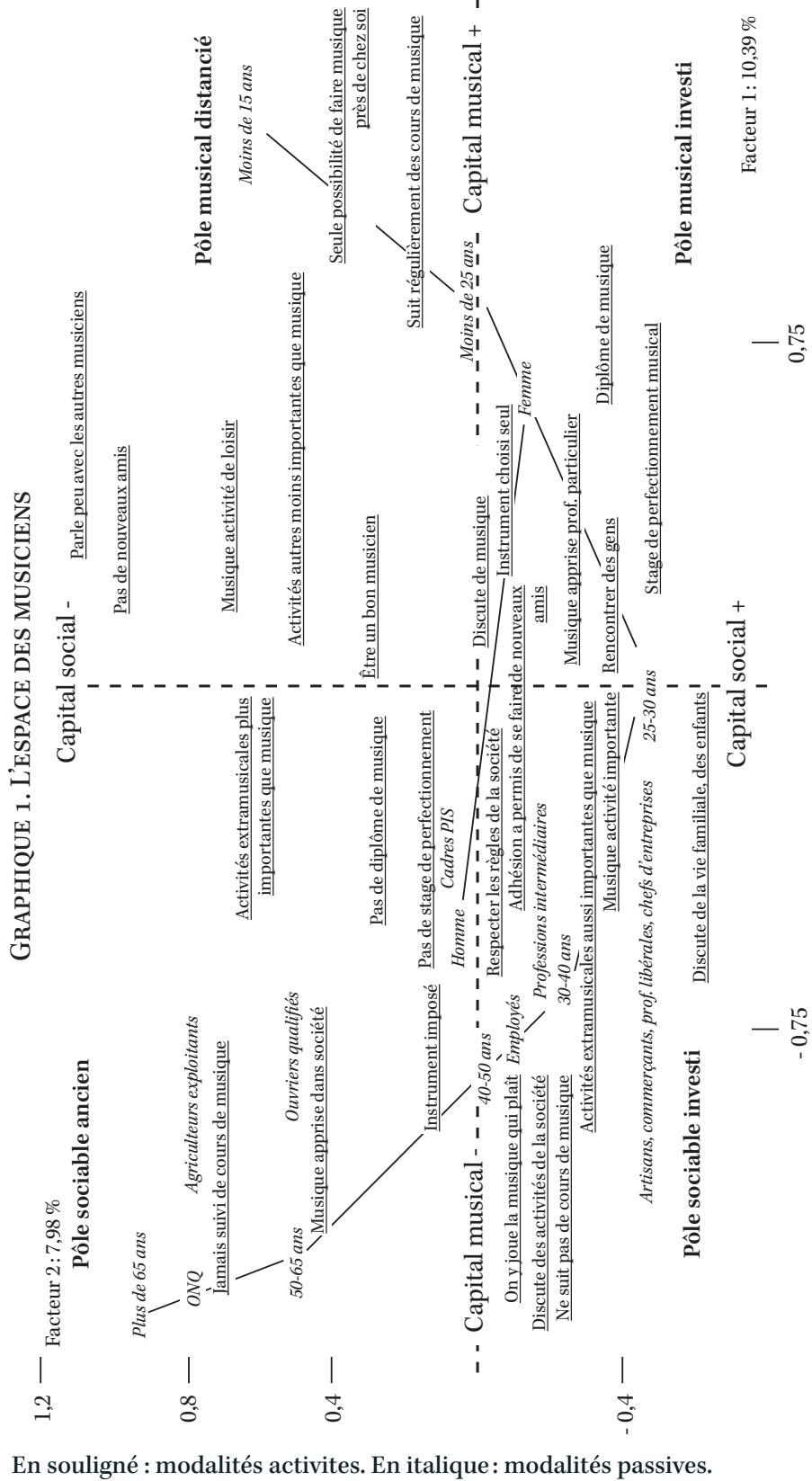
L'analyse factorielle des correspondances multiples permet d'établir les différentes polarités de l'espace des musiciens d'harmonies et confirme le poids de la variable générationnelle. Deux axes structurent cet espace : le niveau de capital musical (axe horizontal) et le niveau de capital social (axe vertical).

Le premier axe oppose les musiciens qui suivent des cours dans une école de musique quelle qu'elle soit, qui détiennent un diplôme musical et-ou suivent des stages de perfectionnement (demi plan droit du graphique) à ceux qui n'ont aucune certification musicale et, pour l'essentiel, ont appris la musique dans le cadre de leur société et-ou dans le cadre des sociabilités de proximité familiales, amicales ou professionnelles (demi plan gauche du graphique). Les différences de formation et de compétence musicales recouvrent une double opposition entre les plus jeunes, encore scolarisés ou étudiant(e)s, qui sont essentiellement des musiciennes (demi-plan droit) et les musiciens plus âgés, déjà entrés dans la vie active et qui sont pour la plupart des hommes (demi-plan gauche). Le second axe factoriel renvoie aux sociabilités – ainsi qu'aux attentes sociales en la matière – des musiciens ainsi qu'à leur rapport à leur société de musique. Il oppose les musiciens les mieux insérés dans la vie collective des sociétés et les réseaux sociaux qui y correspondent (demi-plan inférieur du graphique) à ceux qui y sont intégrés de manière plus partielle (demi-plan supérieur), quand bien même ils peuvent valoriser le registre sociable (quadrant supérieur gauche).

La combinaison de ces deux axes permet de dégager quatre polarités qui s'ordonnent selon l'âge. Dans le quadrant nord-est du graphique, le pôle musical distancié regroupe environ 35 % des musiciens⁸¹, parmi les plus jeunes, qui conçoivent surtout leur pratique sur le mode du loisir et qui, tout en suivant régulièrement les activités de leur société de musique, envisagent leur société de musique

81. Les chiffres donnés ici sont des ordres de grandeur indicatifs, la logique du traitement statistique étant de dégager des polarités sur la base des corrélations établies entre de multiples variables, et non d'opérer une classification de la population selon des catégories exclusives.

Vous avez dit musique populaire ?



Les mondes de l'harmonie

de façon plutôt utilitaire, comme un cadre permettant de se former et d'entrer dans l'univers de la pratique instrumentale. La musique et son apprentissage priment alors sur tout autre considération. De ce fait, leur rapport au collectif est plus distant – ce qui ne signifie nullement qu'il n'est pas susceptible d'évoluer, bien au contraire.

*Au pôle musical-distancié:
Jessica, 18 ans, clarinettiste de l'harmonie Cécilia
de Blosswiller*

Jessica, étudiante en première année de psychologie, est une jeune musicienne qui a déjà une longue pratique musicale individuelle et collective. Elle a joué dans plusieurs harmonies et formations différentes, ces changements révélant un investissement musical important, combiné à un rapport distancié au monde des harmonies et notamment à certaines de ses traditions. Jessica vit chez ses parents dans une commune urbaine de la même agglomération que Blosswiller. Elle a appris la musique à l'école municipale de musique de sa commune, jouant du piano à partir de cinq ans. À treize ans elle abandonne cet instrument au profit de la clarinette suite à un stage au cours duquel elle rencontre un professeur clarinettiste, figure importante de son parcours. Cet apprentissage s'est accompagné d'une pratique en harmonie, Jessica jouant même pendant un temps dans deux sociétés différentes (celle de sa commune d'origine et celle d'une commune voisine, où jouait un de ses amis). Elle évoque ce passage à la pratique collective comme un moteur de sa pratique musicale. Jessica reconnaît l'importance de certaines pratiques des harmonies mais les voit avec une certaine ironie: «Je m'étais toujours dit, quand j'ai commencé, "je jouerai pas de oumpapa, les marches, je défilerais pas". Et puis j'ai défilé... aahh! Non, mais c'était rigolo. C'est quelque chose qu'on fait parce qu'il faut le faire, il y a le cahier de marches, on le fait. [...] Quand on sait qu'on va défiler en costume, on fait pas venir les potes! [rires] Parce qu'on veut pas avoir l'air trop con, quoi». De la même façon, elle considère que les événements de sociabilité sont «sympas», mais elle n'y participe que de manière très occasionnelle. Au moment de l'enquête, Jessica avait en partie réorienté son activité musicale — tout en continuant à jouer en harmonie, avec l'orchestre Cécilia de Blosswiller. Inscrite au conservatoire, elle n'a ainsi pas souhaité participer à l'harmonie de cette institution, lui préférant des cours d'improvisation. Par ailleurs, elle a aussi commencé à jouer au sein d'un orchestre symphonique de jeunes amateurs. Ces nouvelles

Vous avez dit musique populaire ?

activités, comme son changement d'harmonie, ont été pour elle des façons de « passer à autre chose », en se tournant vers des formations avec un niveau technique plus élevé et des répertoires différents, la poussant à approfondir sa pratique instrumentale et à élargir sa culture musicale.

Le quadrant sud-est regroupe les musicien(ne)s de 25 à 30 ans à la compétence musicale plus affirmée. Ces musiciens du pôle musical investi (environ 15 % de l'ensemble) ont par ailleurs été davantage socialisés à la vie collective de l'orchestre. Cette double caractéristique les conduit à un rapport à la pratique orienté à la fois vers le perfectionnement technique et l'implication dans la vie collective de l'orchestre. La pratique musicale et la musique en général constituent pour eux la référence centrale de la pratique, ce qui n'exclut pas loin s'en faut la valorisation de sa dimension collective.

Au pôle musical-investi:

Fabien, 28 ans, trompettiste de l'harmonie Concordia de Holzstein

Fabien, 28 ans, marié sans enfants, est titulaire d'un BTS obtenu en apprentissage et travaille en tant que dessinateur-technicien. Fabien est originaire d'une commune proche de Holzstein, où il réside dans l'ancienne maison de ses grands-parents. Bien que ses parents (père ouvrier verrier, niveau CAP et mère assistante maternelle sans diplôme) ne soient pas musiciens, la musique est présente dans son univers familial (son grand-père jouait du bandonéon et sa tante enseigne le piano). C'est cependant par sa formation musicale que Fabien a intégré le monde des harmonies. Il a appris la musique à partir de onze ans dans la société de musique Concordia, avec le professeur-directeur de cette harmonie. Il est ensuite entré dans l'orchestre vers quatorze ans. Sa trajectoire et sa socialisation musicales sont ainsi inséparables de la pratique collective en orchestre. Fabien n'a pas suivi de stage de formation musicale complémentaire et n'est titulaire d'aucun diplôme ni médaille en musique, mais il a effectué son service national dans une musique militaire de taille importante (150 musiciens), prolongeant ainsi son apprentissage collectif de la musique. Il est aujourd'hui fortement impliqué dans la musique d'harmonie. Tournée prioritairement vers la musique, sa pratique s'accompagne d'un fort engagement dans les activités associatives du monde des harmonies. Fabien met ainsi à profit ses horaires de travail (en journée) pour mener

Les mondes de l'harmonie

une activité musicale importante en soirée. Il est inséré dans un réseau de musiciens amateurs qui dépasse le cadre de sa seule harmonie d'origine. Les sollicitations musicales ne manquent pas : il joue de manière régulière dans deux orchestres — l'harmonie Concordia et un orchestre folklorique qui partage plusieurs membres avec cette harmonie —, participe depuis peu à une deuxième harmonie et appartient également à un quintette de cuivres et à un orchestre de bal (duo au sein duquel il chante et joue de la trompette), dont les répétitions et les concerts sont toutefois plus irréguliers. La musique occupe ainsi une place essentielle dans la vie de Fabien. Cet investissement fort dans la musique n'empêche pas l'attachement de Fabien aux dimensions plus collectives et traditionnelles des sociétés de musique qui ont été le cadre de sa socialisation musicale. Cela se retrouve de manière significative dans son rapport aux médailles qui incarnent ces valeurs plus traditionnelles : « Ça fait plaisir quand même. On l'attend quand même un peu [la médaille] ». Fabien est partie prenante de la vie des deux sociétés dans lesquels il joue principalement : appartenance au comité, participation aux événements de sociabilité (soirées familiales, sorties). Enfin, pour Fabien, pratique musicale et vie sociale sont étroitement liées. C'est par l'intermédiaire d'un ami musicien qu'il a rencontré sa femme (infirmière diplômée d'État, ayant pratiqué le violon pendant sept ans, sœur d'un musicien et d'une musicienne avec lesquels joue Fabien). Plus généralement, ce jeune couple fréquente très régulièrement plusieurs musiciens des orchestres de Fabien : « C'est vraiment notre bande de copains. »

Les musiciens plus âgés (de 30 à 50 ans), socialement et professionnellement « établis », s'en distinguent par leur plus faible capital musical et par un rapport à la pratique qui penche davantage du côté de la sociabilité (pôle sociable investi dans le quadrant sud-ouest, dont se rapprochent un peu plus de 25 % des musiciens).

Au pôle sociable-investi :

Alain, 47 ans, directeur de l'école musique associative et ancien président de la Musique municipale de Beckenheim, clarinettiste et percussionniste.

Alain est originaire de Beckenheim, la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Marié avec enfants, il réside dans ce village et travaille dans une commune voisine en tant que mécanicien d'entretien en usine. Il a fait tout son parcours

Vous avez dit musique populaire ?

de musicien au sein de la Musique de Beckenheim, où il est entré en suivant son père, qui y jouait de l'alto (et qui jouait aussi dans une société voisine, avec son propre père, à la grosse caisse). Sa formation musicale initiale est réduite car il a essentiellement appris « sur le tas », au sein de la Musique. Il a commencé le solfège à 14 ans, suivant des cours avec le directeur de l'harmonie pendant un an, puis a appris la clarinette (c'est le chef qui « partageait les instruments qui étaient restés là »), en intégrant l'harmonie vers 15 ans et en suivant les conseils du président de la société et de deux autres musiciens. Alain a ensuite prolongé sa formation et diversifié ses compétences musicales en apprenant, seul et en suivant des cours, le saxophone et les percussions. Mais, comme il le souligne lui-même, ces efforts se comprennent avant tout au regard des besoins de sa société de musique. Alain s'est mis au saxophone afin de pouvoir l'enseigner aux jeunes membres de l'école de musique associative de la Musique dont il a pris la charge et apprend la batterie pour permettre à sa société d'avoir son propre percussionniste. C'est donc le rapport au collectif, le dévouement à la société qui suscitent l'investissement renouvelé d'Alain dans la pratique musicale. Cette implication dans la société de musique s'est aussi traduite par la prise de responsabilités nombreuses — et coûteuses en temps. Alain a ainsi été secrétaire puis président de la société (un « fardeau » pour lequel il n'était « pas trop volontaire ») et, depuis vingt ans, dirige bénévolement l'école de musique — responsabilité « acceptée de bon cœur : la musique [lui] plaît, les enfants, [il] les aime bien », bien que n'étant « pas prof de musique » et ne pouvant donc « leur apprendre que ce [qu'il] connaît, [ses] bases à [lui] ». Les relations entre les musiciens et au sein de leur cercle de sociabilité familial et amical occupent une place importante dans toutes ces activités. Alain est soucieux des occasions qui permettent de susciter et d'entretenir ces relations : les sorties, les soirées familiales (« Ça fait une convivialité en dehors des répétitions : on mange ensemble, on discute. [...] Ça soude de nouveau un peu l'ensemble »).

Enfin, dans le quadrant nord-ouest, se trouvent « les anciens » dont la pratique a été transmise par les canaux des sociabilités quotidiennes et-ou « sur le tas » dans le cadre de la société elle-même et pour lesquels la double référence à la pratique et à la musique n'est pas centrale (car moins assurée). Les activités extra-musicales y sont d'ailleurs plus valorisées que la pratique elle-même. Un peu plus de 20 % des musiciens correspondent à ce pôle.

Au pôle sociable-ancien :

René, 70 ans, ancien vice-président de l'harmonie Concordia de Holzstein, saxophoniste.

René est le doyen de son harmonie. Sa pratique musicale, envisagée avant tout sous l'angle des « relations humaines », s'inscrit dans une socialisation à l'harmonie qui débute dans l'après-guerre. René est né à Holzstein et réside depuis une quarantaine d'années avec son épouse (serveuse à la retraite, CEP) dans un village voisin. Il est titulaire du CEP, a eu une formation de tonnelier et a fait l'essentiel de sa carrière en tant qu'employé de la SNCF à divers emplois (guichetier, manoeuvre, chef de service...). Ni ses parents (père maçon, sans diplôme; mère sans profession et sans diplôme), ni son épouse ne sont musiciens. Adolescent, René s'est dirigé vers la musique, par défaut (« dans le village, il y avait les pompiers, musique et gymnastique. [...] Ma foi, on s'est dirigé vers la musique »), bien qu'y trouvant finalement du « plaisir pour le faire ». Adulte, à la recherche d'une occupation possible pour le temps libre dégagé par les 39 heures et pour sa retraite, c'est vers l'harmonie qu'il s'est à nouveau tourné (vers 1983, après une longue interruption de toute pratique musicale — entre 20 et 40 ans — pour raisons professionnelles). Son apprentissage de la musique, à partir de 14 ans (vers 1948), s'est fait « sur le tas », et dans la continuité des relations sociales locales et de l'interconnaissance et l'entraide qui les caractérisaient : apprentissage auprès du directeur de la société dans la salle d'un restaurant local — chauffée avec le bois que chaque musicien ramenait —, cours avec un autre musicien à son domicile. L'entrée dans l'harmonie Concordia a été rapide, au bout d'un an. Par la suite, René n'a pas pris d'autre cours de musique. Sa conception des activités d'une société de musique est marquée par cette imbrication qu'il a connue entre vie musicale et vie sociale locale. L'album de photos qu'il constitue pour l'harmonie inclut ainsi non seulement des photos des concerts ou des sorties de Concordia mais aussi des photos d'événements locaux (concours de vitrines) ou régionaux (accident d'avion du Mont Sainte Odile). Plus généralement, René valorise fortement tout ce qui contribue à créer une ambiance « familiale » au sein de la société : pauses cigarette lors des répétitions permettant l'échange, discussions d'avant et d'après répétition, sorties et soirées regroupant les musiciens et associant leurs proches... Autant d'occasions dont il regrette le recul progressif au sein de sa société. En matière musicale, les préférences de René vont vers le répertoire qu'il a connu et

Vous avez dit musique populaire ?

pratiqué dans sa jeunesse : des pièces traditionnelles, empruntées parfois à la variété allemande, que ne joue plus vraiment l'harmonie. Pour continuer à les jouer, il a récemment créé un petit orchestre avec des amis musiciens de sa génération.

Ces oppositions renvoient en même temps aux évolutions plus générales que connaît le monde des harmonies. Une relative élitisation de la pratique est suscitée par les transformations des conditions de formation et plus généralement d'existence des populations au sein desquelles elles recrutent traditionnellement leurs effectifs. Les clivages observés au sein des sociétés sont le fruit de la charnière produite par l'arrivée à l'âge adulte – et aux responsabilités associatives – des musiciens ayant connu ces nouvelles conditions d'entrée dans la pratique. On comprend ainsi que le modèle véhiculé par les anciens tende à être de plus en plus considéré comme un modèle lui-même ancien, et qu'à l'inverse le salut des harmonies soit davantage envisagé du côté de la « musicalisation » des activités, fondée sur une attention plus grande portée au niveau technique et un déclin relatif de la dimension sociable.

* * *

Cette première exploration de l'univers de la musique d'harmonie révèle plusieurs éléments importants. En premier lieu, cette musique occupe une position reléguée au sein du champ musical et, plus généralement, dominée au sein du champ culturel. Un tel constat peut paraître banal, ou relever d'un parti pris d'analyse. Il peut cependant d'autant moins être occulté que les intéressés eux-mêmes accordent de l'importance à ces formes de hiérarchisation qui les dévalorisent. En deuxième lieu, cette relégation entretient un rapport plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord avec les caractéristiques sociales des musiciens. Populaire au sens où elle est placée dans une position d'infériorité par rapport à la musique savante, la musique d'harmonie l'est de manière moins évidente si l'on considère les positions de ceux qui la pratiquent. En troisième lieu, l'héritage populaire n'empêche pas des différenciations internes pas plus qu'il ne fige définitivement un univers musical qui se transforme inévitablement avec la société dans laquelle il s'inscrit. Les profils des musiciens et leurs rapports à la pratique sont à la fois diversifiés et évolutifs, ce que révèle bien l'analyse générationnelle.

Ces bases ainsi posées, reste à compléter et nuancer l'analyse. La position objectivement dominée la musique d'harmonie dans l'espace musical n'implique pas qu'elle soit uniquement, entièrement et continûment soumise à un mécanisme de domination. Sous certaines conditions, peuvent s'opérer l'oubli relatif des hiérarchies

Les mondes de l'harmonie

et la mise en œuvre de logiques alternatives. Une analyse plus précise des modes de structuration interne du monde des harmonies montre que cette position dominée est aussi une position *périphérique*. Cette relégation, en limitant les « effets de champ » qui s'exercent d'autant moins qu'on s'éloigne de son centre, amortit de manière à première vue paradoxale les mécanismes de domination que cette position marginale et les formes d'organisation spécifiques qui l'accompagnent rendent plus diffus.

CHAPITRE II

LE MONDE DES HARMONIES

Le constat d'une position reléguée au sein du champ musical ne suffit pas à rendre compte de la réalité sociale de la musique d'harmonie, qui ne se réduit pas à la soumission aux règles générales du champ musical la constituant comme inférieure ou marginale. Cette musique possède aussi ses formes spécifiques de structuration, qui lui confèrent des enjeux et des logiques propres, et en font un univers relativement autonome. Ainsi, les polarités qui structurent l'espace des orchestres se fondent-elles sur des bases différentes de celles généralement observables dans le champ musical. Les oppositions qui traversent cet espace sont moins stylistiques qu'organisées autour de l'équilibre entre les dimensions musicales et sociables de la pratique et autour d'une forme d'institutionnalisation propre aux harmonies. L'étude de ces relations objectives (*i.e.* des correspondances qui s'établissent entre les orchestres sur la base de leurs caractéristiques socio-musicales) est de ce point de vue bien complétée par l'analyse des relations effectives, c'est-à-dire des modalités pratiques d'organisation des relations entre orchestres. Ce second point de vue révèle en effet une double logique de structuration, à la fois institutionnelle et réticulaire, qui contribue à faire exister le monde des harmonies comme un univers musical à part. Cela n'est cependant pleinement réalisé que grâce à des formes

Les mondes de l'harmonie

d'unification du monde des harmonies, *via* la circulation de références communes et l'expérience de formes de consécration propres à cet univers.

§ 1. L'ESPACE DES ORCHESTRES

1. Des principes d'opposition non spécifiquement musicaux

Le monde des harmonies n'est pas tant un sous-ensemble du champ musical qu'un espace situé aux marges de ce champ.¹ Il est de ce fait doté de logiques au sein desquelles les principes spécifiquement musicaux — c'est-à-dire référés à des enjeux esthétiques et des enjeux internes au champ de la musique — sont peu présents et faiblement structurants. Contrairement au champ musical pris dans son ensemble ou à d'autres univers musicaux comme le rock ou le jazz, le répertoire et le style ne constituent en l'espèce pas le critère discriminant. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher les principes de son organisation. L'analyse des correspondances multiples permet de cartographier les sociétés dans un espace plan dont les deux axes synthétisent les logiques de structuration. Le premier axe renvoie à une opposition entre les dimensions esthétiques et sociales de la pratique, le second touche aux relations que les sociétés entretiennent avec les écoles de musique et par extension à leur institutionnalisation.

La faiblesse des déterminations musicales

Comme dans les autres univers culturels, le point de vue légitimiste, en l'occurrence celui de la musique « pure », est toujours enclin à jauger et juger les orchestres à partir de critères uniquement esthétiques ; ce qui revient à les saisir sous le seul aspect de leur « musicalité » et, en premier lieu, à partir de leur répertoire, de sa qualité, de sa « richesse ». Cette entrée dans le monde des harmonies par la (grande) porte musicale n'est pas la plus pertinente pour comprendre sa structuration dans la mesure où l'une de ses particularités est précisément de ne se polariser que très peu en fonction de différences esthétiques et stylistiques. Si l'on veut caractériser les sociétés de ce point de vue, comme on le verra plus loin à propos du répertoire, il faut parler d'une « esthétique du pot pourri » tant c'est le non choix et l'absence d'orientation affirmée plus qu'un style ou un genre propre qui les spécifient. Cet éclectisme du répertoire fait notamment écho à la faible affirmation des préférences musicales

1. Situation comparable en cela au monde de l'écriture amateur analysé par Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire*, *op. cit.*

Le monde des harmonies

des musiciens, ou à tout le moins à la disjonction entre leurs goûts et leurs pratiques.

L'absence de polarités stylistiques nettes apparaît clairement à la lecture des résultats obtenus à partir de notre enquête par questionnaire (*cf.* ci-dessous tableau 10, p. 80). De façon générale, quels que soient les styles retenus dans la nomenclature, la modalité intermédiaire (« parfois ») constitue toujours le principal mode de distribution statistique. Autrement dit, les orchestres jouent « un peu de tout » et très rares sont ceux qui témoignent d'une spécialisation esthétique par des répertoires musicalement « marqués ». Ainsi les pièces de répertoire classique pour musique à vents, les transcriptions de grandes pièces classiques, la musique militaire et les hymnes ou encore la musique folklorique qui constituent le fonds historique du répertoire des harmonies côtoient les variétés françaises et internationales ou encore les musiques de films. Si l'on regarde de plus près les genres musicaux les plus rarement joués ce sont, par ordre croissant, le rock, la musique contemporaine, la musique folklorique autre qu'alsacienne et le jazz qui apparaissent les moins prisés par les orchestres. Hormis pour le rock apprécié par les musiciens les plus jeunes et, comme tel, trop marqué pour respecter la règle tacite d'équilibre générationnel au sein des orchestres, la rareté des trois autres styles peut très certainement s'expliquer par la rareté des musiciens possédant les compétences autant culturelles qu'instrumentales que ces styles peuvent requérir. Reste le cas particulier de la musique folklorique qui, on le verra, constitue une orientation propre à un type très particulier d'orchestre, davantage tourné vers l'animation et le registre commercial.²

Sociabilité vs esthétique

Le rapport à la musique distingue les orchestres bien davantage que le contenu musical. Le premier facteur discriminant dégagé par l'analyse des correspondances [représenté par l'axe vertical du graphique 2, (ci-dessous, p. 81), 14,4 % de la variance] oppose ainsi les harmonies les plus encadrées dans l'espace local, au sein desquelles les sociabilités le disputent aux logiques proprement musicales, aux orchestres situés dans les centres urbains où, schématiquement, les considérations et les orientations musicales priment sur les sociabilités internes.

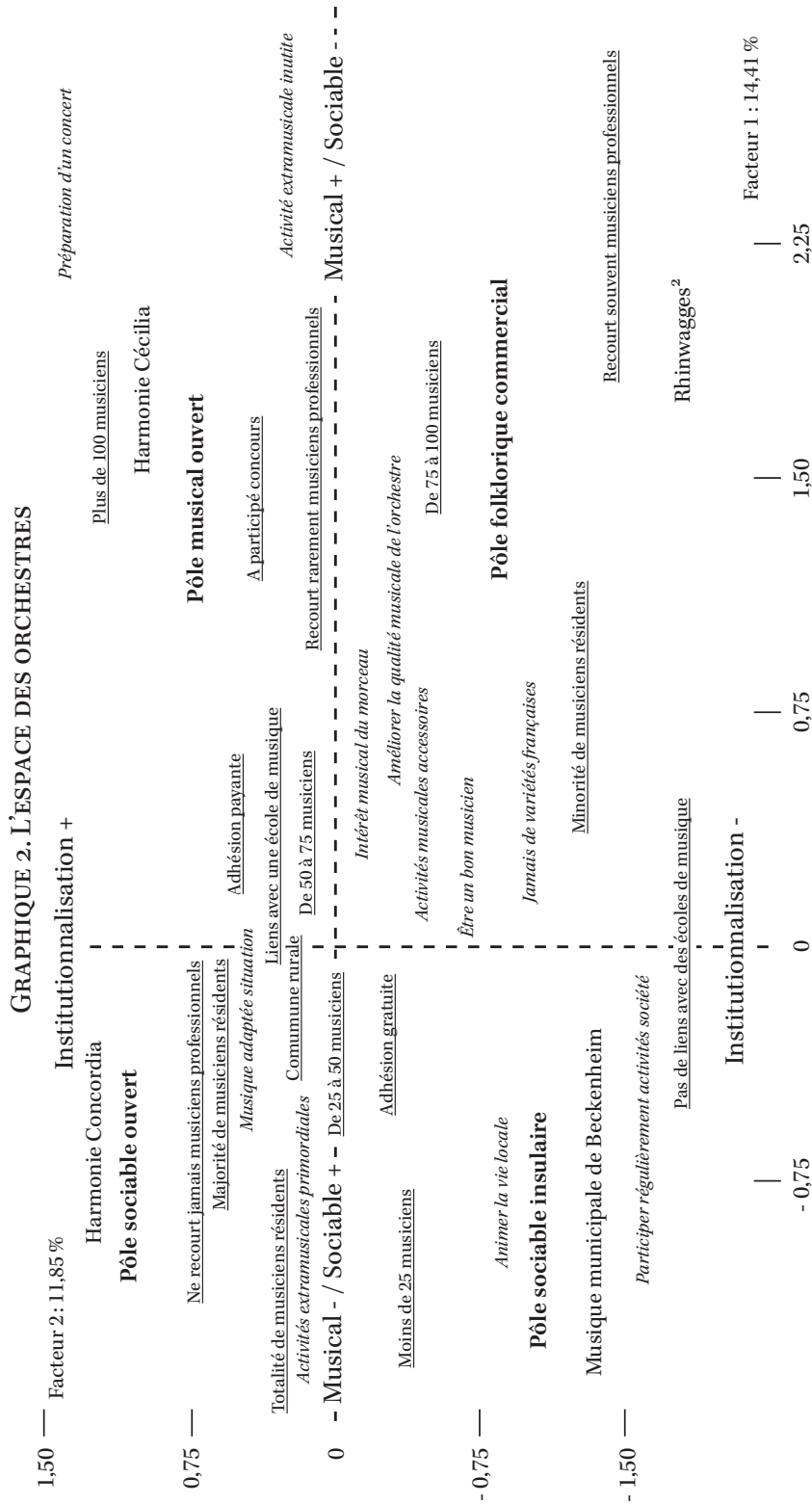
Dans le premier sous-ensemble (correspondant à la partie gauche du graphique), les considérations musicales sont secondes par rapport à l'entretien des sociabilités et à la perpétuation de la tradition. Les activités extra-musicales y sont vues comme impor-

2. Il faut noter ici que le registre folklorique est très inégalement présent selon les régions. Il est par exemple important dans le sud-ouest de la France.

TABLEAU 10. UNE FAIBLE DIFFÉRENCIATION STYLISTIQUE
(Styles les plus fréquemment et les plus rarement joués)

	Musique de films	Récents de style traditionnel	Répertoire classique pour vents	Variétés françaises ou internationales	Rock	Musique contemporaine	Musique folklorique autre région	Jazz
Tout le temps	1,1%	4,7%	2,9%	2,8%	0,6%	0,0%	2,4%	0,6%
Souvent	40,3%	38,8%	35,2%	34,4%	11,2%	26,9%	11,2%	13,9%
Parfois	53,9%	48,8%	46,2%	57,9%	61,1%	42,1%	52,1%	43,7%
Jamais	4,7%	6,5%	14,4%	4,9%	25,9%	28,6%	33,1%	39,9%
NSP	0,0%	1,2%	1,3%	0,0%	1,2%	2,4%	1,2%	1,9%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Exemple de lecture : 40,3 % des orchestres jouent souvent de la musique de film.



En souligné : modalités actives. En italique : modalités passives.

2. Rhinwaggess : Groupe musical (cf. Musique municipale de Beckenheim).

Les mondes de l'harmonie

tantes voire primordiales et la participation régulière à ces activités y est particulièrement valorisée. Leurs effectifs ne dépassent pas la cinquantaine de musiciens. Leurs directeurs, quand ils ne sont pas autodidactes ou formés sur le tas dans et par la pratique collective, sont issus d'écoles de musique amateur – soit les écoles les moins légitimes. Le choix de leur répertoire s'oriente vers la satisfaction du plus grand nombre et l'animation de la vie locale. Enfin ces sociétés ne participent pas à des concours et ne font jamais appel à des musiciens professionnels.

Ces sociétés musicales se situent dans les zones rurales. Leur recrutement est plus strictement local, et leurs activités prennent place dans un périmètre socio-spatial restreint : le territoire de la commune ou des communes limitrophes. Les pratiques musicales prennent sens dans le cadre des solidarités de proximité et des réseaux immédiats d'interconnaissance résidentielle, que ce soit au niveau des sociétés elles-mêmes ou à celui de leurs musiciens.

De ce premier sous-ensemble de sociétés se distingue sous maints aspects un second (partie droite du graphique). Cette distinction renvoie tout d'abord à un glissement géographique, des municipalités rurales vers les communes périurbaines et les grandes agglomérations. Cette première différence recoupe celle des effectifs, ici plus importants. Mais ce clivage entre les orchestres ruraux et urbains recouvre aussi et surtout un rapport différent aux dimensions musicales et sociables de la pratique d'harmonie. Les exigences musicales occupent en effet dans ce second sous-ensemble une place sinon centrale du moins beaucoup plus affirmée que dans les sociétés musicales du premier pôle. Leurs chefs sortent ainsi d'écoles nationales de musique plus prestigieuses ou du conservatoire : c'est le cas de 46,4 % d'entre eux dans les centres urbains et de seulement 17,8 % de ceux qui dirigent une harmonie rurale. L'orientation et l'intention esthétiques sont plus nettement affirmées. Ces orchestres exigent de leurs musiciens un bon niveau de technique instrumentale (il faut d'abord « être un bon musicien »), valorisent le perfectionnement de la pratique (l'objectif principal de la société est d'améliorer le niveau) et font de l'intérêt musical le principal critère d'appréciation des morceaux. L'accent mis sur la dimension musicale de la pratique se traduit aussi par leur participation aux concours, qu'accompagne un recours plus fréquent à des musiciens professionnels.

Ce n'est que dans ce demi-plan droit qu'on trouve quelques orchestres (les plus grands d'entre eux, situés en zone urbaine) à l'orientation stylistique plus marquée, s'orientant plus fréquemment vers les genres les plus nobles comme les pièces du répertoire classique pour musique à vents, la transcription pour harmonies de grandes pièces classiques ou même le jazz, et délaissant davantage

Le monde des harmonies

les genres les plus « populaires » comme la variété française. Ce sont aussi les harmonies qui incluent le plus des créations à leur répertoire³. D'autres, moins nombreuses, s'orientent davantage dans un registre folklorique.

Logiquement, les activités extra-musicales sont beaucoup moins valorisées qu'au pôle traditionnel précédemment décrit (gauche de l'axe vertical). Les sociabilités n'en sont pas moins vues comme importantes. De manière générale, les sociabilités de type communautaire qui prévalent dans les petites harmonies rurales n'ont plus cours dans ces orchestres où les exigences musicales priment. Les règles implicites qui gouvernent les échanges entre les musiciens au sein des petites harmonies ne vont plus de soi dans ces grands orchestres, dont les musiciens ne résident le plus souvent pas dans la commune, privant ainsi les relations internes du liant que permet l'interconnaissance localiste. C'est toute « l'ambiance » et le fonctionnement ordinaire qui change dans ces orchestres minoritaires, qui se rapprochent du pôle le plus culturellement légitime et constituent un groupe fondé sur la réalisation d'une activité commune plus que sur des liens antérieurs — une « sociation » plus qu'une « communalisation », pour reprendre les termes de Max Weber.⁴

Le rôle structurant des écoles de musique

Le rattachement d'une école de musique constitue le second principe structurant de l'espace des orchestres. S'opposent ainsi deux sous-ensembles de part et d'autre de l'axe horizontal du graphique (11,85 % de la variance): d'une part les harmonies en relation avec une école (demi-plan supérieur) et d'autre part un groupe minoritaire caractérisé par l'absence de liens avec une institution d'enseignement de la musique (demi-plan inférieur).⁵ Cette variable fonctionne plus largement comme un indicateur de l'institutionnalisation des orchestres dans le monde des harmonies – c'est-à-dire de leur intégration dans l'espace structuré par les fédérations et leurs pratiques de consécration (telles que les concours), dont le lien avec une école est une des clés d'entrée les plus directes⁶.

3. 48,2 % des harmonies situées dans une ville centre en ont joué au cours des dix dernières années contre 24,2 % des harmonies situées dans une commune périurbaine, et autour de 20 % pour les harmonies rurales.

4. Max Weber, *Économie et société* (1971), volume I, Agora Pocket, Paris, 1995. Sur l'usage de ces notions, cf. *infra* p. 128 et suivantes.

5. Les orchestres en relation avec une école représentent 84,1 % de notre échantillon (N = 175), les seconds, 15,9 % (N = 33).

6. Sauf mention contraire, c'est donc dans le sens d'intégration et de reconnaissance au sein du monde des harmonies qu'il faut comprendre ici l'usage du terme institutionnalisation.

Les mondes de l'harmonie

Si les écoles ont un tel effet structurant sur l'espace des orchestres, c'est qu'elles jouent un rôle central dans leur pérennisation et la définition de leurs activités. Elles représentent ainsi un vivier pour l'orchestre, en amenant vers l'harmonie de jeunes musiciens. Cette fonction est directement prise en compte par les responsables des écoles, qui en font un objectif central. Les écoles représentent aussi un soutien matériel et musical aux sociétés, par exemple par la mise à disposition de locaux, d'instruments ou de partitions. Plus encore, les enseignants de l'école peuvent entrer dans la composition même de l'orchestre : la double casquette directeur de l'école de musique/directeur de l'orchestre en est l'illustration la plus fréquente, mais pour certaines harmonies liées à des écoles importantes – ou fortement soutenues par leur municipalité –, les professeurs peuvent également participer à l'harmonie au titre de leur activité professionnelle. Près d'une dizaine de professeurs font ainsi partie de l'harmonie Cécilia à Blosswiller. Pour la plupart, leur présence aux répétitions et aux concerts est une obligation formulée lors de leur recrutement, ce qui fait d'eux de véritables piliers de l'orchestre. L'école et son équipe représentent en ce sens un facteur de stabilité et d'élévation du niveau technique. Enfin, les écoles de musique peuvent être une des courroies de transmission des politiques de modernisation impulsée « par le haut », c'est-à-dire par les institutions culturelles les plus légitimes. Étant donnée la faible visibilité qu'ont ces institutions auprès des sociétés et de leurs musiciens, ainsi que la rareté des rencontres directes entre les harmonies et leurs organes de représentation – hormis pour les plus grosses harmonies urbaines et-ou dans certaines grandes occasions –, ce sont les écoles qui constituent le principal relais de ces politiques de rénovation.

Le sous-ensemble des sociétés liées à une école n'est pas exempt de différenciations internes. Il est à son tour clivé selon le type d'écoles concernées, associatives ou municipales.⁷ Malgré leur proximité historique, les deux types d'école occupent des positions différentes dans la hiérarchie symbolique du champ musical, et leurs relations reposent notamment sur des disqualifications réciproques. Beaucoup d'écoles de musique sont, en effet, nées du monde des harmonies et du mouvement orphéonique ; ces écoles se sont progressivement et partiellement autonomisées, en raison de la professionnalisation et de la titularisation des professeurs. Cette évolution du personnel s'est accompagnée d'une distanciation entre les écoles et les harmonies, les enseignants ayant « affiché peu à peu

7. Il serait sans doute possible d'affiner davantage encore ces distinctions en introduisant comme facteurs supplémentaires l'agrément dont disposent les écoles ou la taille de l'école.

Le monde des harmonies

de l'indifférence, puis du mépris envers les orphéons. Sur le plan symbolique, le mot "amateur" devient péjoratif: le musicien amateur est médiocre. Une frontière s'est formée entre musiciens professionnels et amateurs. En 1950, la hiérarchie est nette: le Conservatoire national de Paris trône, puis viennent les conservatoires enseignant la musique savante; la base de l'édifice est constituée par les écoles associatives, privées, municipales ou les écoles des harmonies et des fanfares»⁸. Toutes deux au bas de l'échelle dans une perspective nationale, les écoles associatives et municipales n'occupent pas la même position au niveau local, et tout particulièrement dans les communes de petite ou moyenne taille. Dans ce contexte particulier, l'école municipale de musique incarne principalement la légitimité de la pratique musicale: «L'école de musique [y] exerce un double rôle: désigner les pratiques légitimes, stigmatiser les autres»⁹.

Les évolutions de l'école liée à l'harmonie Concordia illustrent l'importance du statut dans les relations locales mais aussi la façon dont la municipalisation de l'école peut contribuer à redéfinir la société et sa pratique. Depuis 1990, la commune d'Holzstein a une école municipale, agréée par l'Association départementale pour le développement de la musique. Elle a succédé à une école associative, qui fonctionnait de manière informelle au sein de l'harmonie. Les cours étaient alors assurés en grande partie par le directeur de l'harmonie. «Avant il y avait une petite structure... Je sais pas comment ça fonctionnait... il n'y avait pas beaucoup d'élèves. Ça fonctionnait de manière complètement rattachée à l'harmonie, c'était un peu l'harmonie qui faisait ses cours. Donc il y avait pas de professeur spécialisé pour chaque instrument, il y avait deux-trois personnes qui faisaient tout. Actuellement, on a une personne spécialisée pour chaque instrument. C'est quand même un peu différent.»¹⁰ La municipalisation de l'école a tout d'abord entraîné une prise de distance entre l'établissement et la société de musique. Les deux institutions ont fonctionné selon des logiques distinctes et entretenu des relations de défiance. La professionnalisation de l'école consécutive à sa municipalisation a correspondu à une prise de distance des responsables de l'école à l'égard de l'har-

8. Marion Orizet, *Les Écoles de musique à l'aube du XIX^e siècle. Leur place et leurs rôles dans les politiques culturelles des communes, entre enseignement spécialisé et nécessaire ouverture à la diversité culturelle*, Rapport de recherche bibliographique, ENSSIB, Villeurbanne, 2004, p. 35-36.

9. Michel Bozon, «Pratiques musicales et classes sociales», article cité, p. 253.

10. Pascal, directeur, 35 ans, directeur de l'école de musique liée à l'harmonie Concordia à Holzstein et professeur professionnel de musique.

Les mondes de l'harmonie

monie, perçue comme éloignée des formes légitimes d'enseignement et de pratique musicale. En retour, les responsables de l'harmonie ont regretté que l'activité de l'école s'éloigne de la recherche de musiciens pour ses rangs. « Il y avait une mauvaise entente avec l'école de musique, parce qu'ils avaient rien vu venir... Ils étaient pas confiants du tout, quand il fallait acheter des instruments ou quelque chose comme ça. [...] Et, ça allait dans les deux sens, il y avait aussi un problème d'entente avec la directrice (de l'école) de l'époque, qui était un peu en froid avec les gens de l'harmonie, surtout parce qu'elle concevait cet ensemble comme n'étant pas quelque chose de musicalement... ça valait ce que ça valait. Ils jouaient des polkas et des trucs qu'ils faisaient sans doute bien dans ce style-là. Mais à ses yeux, c'était pas que ça valait rien, mais elle ne donnait pas de crédit à ça »¹¹. L'unification des directions de l'école et de l'harmonie, avec l'arrivée (difficile¹²) du double directeur actuel en 1996, a largement réduit ces distances et il existe aujourd'hui une grande proximité entre les deux institutions. C'est sur la base de ce rapprochement et de cette nouvelle double direction que la société a été reconstruite, à la fois dans son encadrement, rajeuni, et dans ses pratiques – un répertoire moins traditionnel, une accentuation de l'investissement musical.

Les sociétés « qui ne font pas école » ont, quant à elles, une morphologie toute particulière : localisation non spécifique, effectifs restreints, faibles relations avec d'autres sociétés, tonalité folklorique de leur répertoire. Le tableau ci-dessous souligne ces traits particulièrement saillants.

En premier lieu, on le voit, la répartition de ces sociétés musicales n'obéit pas mécaniquement à l'opposition binaire rural/urbain. Ensuite, leurs effectifs sont plus réduits : 80 % de ces orchestres comprennent moins de 50 musiciens (contre 67 % des sociétés qui sont un lien avec une école de musique). Leur budget de fonctionnement annuel est pour près de 70 % d'entre elles inférieur à 5 000 euros (contre 37 % pour les sociétés avec école de musique) et ce fonctionnement est presque en totalité financé sur fonds propres¹³. Enfin, elles fonctionnent dans une relative autarcie par rapport à l'ensemble des harmonies. Elles ont des échanges moins

11. *Idem.*

12. Pour un compte-rendu de ces difficultés, cf. *infra* p. 174-176.

13. Au total 42 % des sociétés disposent d'un budget inférieur à 5 000 euros, 16 % entre 5 000 et 10 000 euros, 42,0 % de plus de 10 000 euros.

Le monde des harmonies

**TABLEAU 11. L'IMPORTANCE DES LIENS
AVEC UNE ÉCOLE DE MUSIQUE**

Liens avec une école de musique Facteurs associés	Oui	Non	Pourcentage moyen
LOCALISATION			
Ville-centre	9,3 %	41,2	14,5 %
Commune péri-urbaine	16,2 %	17,6 %	16,4 %
Commune rurale	72,8 %	41,2 %	67,6 %
Autre	1,7 %	0,0 %	1,5 %
EFFECTIFS (NOMBRE DE MUSICIENS)			
Moins de 25	16,8 %	40,0 %	20,4 %
Entre 25 et 50	55,8 %	40,0 %	53,2 %
Entre 50 et 75	17,9 %	13,3 %	17,2 %
Entre 75 et 100	2,5 %	6,7 %	3,2 %
Plus de 100	7,0 %	0,0 %	6,0 %
COLLABORATIONS AVEC D'AUTRES SOCIÉTÉS MUSICALES			
Toujours	1,7 %	2,8 %	1,9 %
Souvent	41,7 %	34,3 %	40,5 %
Rarement	51,7 %	48,6 %	51,2 %
Jamais	4,9 %	14,3 %	6,4 %
COLLABORATIONS AVEC			
un groupe folklorique de musique ou de danse	7,7 %	40,0 %	13,1 %
une harmonie	82,9 %	54,3 %	78,0 %
autres	9,4 %	5,7 %	8,9 %

Exemple de lecture: 9,3 % des orchestres situés dans les villes-centres ont une école de musique.

Les mondes de l'harmonie

fréquents avec d'autres sociétés. 62,9 % collaborent rarement ou jamais avec d'autres orchestres contre 56,5 % des sociétés liées à une école. On ajoutera que 85 % de ces sociétés ne participent jamais à des concours contre 34,7 % des orchestres ayant une école de musique intégrée. Si le faible nombre de ces sociétés et leurs musiciens ne permettent pas des analyses statistiques très fines¹⁴, on notera cependant que leurs membres sont pour l'essentiel des hommes de plus de 55 ans. Puisque sans connexion avec une école de musique, les jeunes (de moins de 25 ans) y sont logiquement très nettement sous-représentés.

La marginalisation de ces orchestres, surtout dans la partie gauche de ce demi-plan inférieur (le pôle sociable-insulaire) peut renvoyer à l'état de la pratique d'harmonie dans l'espace local. En effet, ces sociétés s'insèrent généralement dans des scènes sociales où coexistent une ou plusieurs sociétés : 66,7 % des sociétés n'ayant pas de liens avec une école de musique (contre 33,2 % de celles qui en ont) ont à côté d'elles, sur le territoire communal, une ou plusieurs autres société(s) musicales. On peut supposer que pour les premières, la coexistence est devenue une concurrence dont elles ont été les perdantes dans l'accès aux ressources institutionnelles, les privant des moyens matériels et humains qui leur auraient permis d'avoir leur école de musique, et subissant une mise à distance par celle qui est organisée localement, souvent dans une relation étroite entre la municipalité et la principale formation musicale locale. On verra cependant que l'absence de lien avec une école peut revêtir d'autres significations quand elle s'accompagne d'une orientation stylistique et du type de pratiques qui permettent d'investir un autre « marché » musical que celui de la formation.

2. Les quatre pôles du monde des harmonies

Cette « promenade » dans l'espace des orchestres¹⁵, fait apparaître les différences des conditions et des modalités de la pratique d'harmonie. Quatre grands types de sociétés sont ainsi repérables à partir du croisement des logiques évoquées précédemment. La majorité des orchestres occupe une position intermédiaire entre un modèle traditionnel et sociable aujourd'hui minoritaire et un modèle aux aspirations plus esthétiques, proche des institutions fédératives auxquelles il sert d'étalon de référence. Une poignée

14. Les pourcentages sont calculés sur des effectifs faibles et doivent donc être interprétés comme des tendances.

15. Selon l'heureuse expression de Michel Gollac à propos de l'analyse des correspondances multiples. Michel Gollac, « La rigueur et la rigolade », in Gérard Mauger (sous la direction de), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Le Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2005, p. 55-67.

Le monde des harmonies

d'orchestres reste en marge de ces logiques, tournée vers la niche spécifique du folklore local.¹⁶ Cette description à plat de l'espace des orchestres et des systèmes d'opposition qui le structurent est aussi révélatrice des dynamiques qui le traversent : la disparition d'une forme traditionnelle, avant tout localiste et sociable, au profit soit d'une modernisation élitiste des sociétés, soit d'une position d'outsiders folkloristes.

Un premier type de sociétés — situées dans le quadrant inférieur gauche du graphique — se caractérise par une très forte insularité. Entre 15 et 20 % des orchestres y correspondent¹⁷. L'horizon de leur pratique musicale est la commune rurale, où l'animation (musicale, associative) de la vie locale est la seule fonction assignée à l'orchestre. Les logiques esthétiques de la pratique se retrouvent ainsi reléguées et contraintes par ses modalités d'exercice : une musique d'accompagnement de la vie locale, un espace de sociabilité. Ces sociétés « sociables-insulaires » se situent en marge des transformations à l'œuvre dans le monde des harmonies. À ce titre, elles apparaissent comme la survivance d'une pratique amateur – au sens fort du mot – qui ne satisfait plus (ou de moins en moins) aux exigences des politiques de rénovation impulsées par les instances dirigeantes du monde des harmonies et, moins encore à celles des institutions les plus légitimes. Leurs effectifs réduits et vieillissants, l'absence de vivier de recrutement pour reproduire la pratique faute d'une école de musique, la centralité des sociabilités extra-musicales au détriment de la musicalité font que ces orchestres, marginaux – dans tous les sens du terme –, sont à court ou moyen terme menacés de disparition. Ils constituent à cet égard la figure repoussoir pour les instances dirigeantes du monde des harmonies et, au premier chef, pour la fédération régionale des sociétés musicales.

*Au pôle sociable-insulaire :
la musique municipale de Beckenheim*

Il s'agit d'une harmonie aux effectifs assez réduits (30 musiciens), située dans une commune rurale et de petite taille (1 010 habitants), avec une école de musique associative et bénévole. L'âge moyen des musiciens est de 32 ans, une majorité d'entre eux ayant moins de 25 ans. Les femmes représentent un peu

16. On peut rappeler que le traitement statistique et la représentation graphique adoptés ici montrent avant tout les oppositions qui structurent l'espace des orchestres. La taille du graphique et de ses quadrants ne donnent en ce sens aucune indication quantitative sur le nombre d'orchestres qui s'y répartissent.

17. Rappelons que, comme les indications sur les proportions par pôle de musiciens, celles-ci sont, du fait de la logique de l'analyse factorielle, fournies à seule fin de donner des ordres de grandeur.

moins de la moitié des effectifs. On y trouve peu d'ouvriers (10 %). Cependant, avec 30 % d'employés, les catégories populaires représentent 40 % des effectifs de l'orchestre (46 % si l'on y inclut les artisans et commerçants). Les catégories moyennes et supérieures sont très minoritaires (13 %). Certaines évolutions en cours en ont modifié les pratiques, mais n'ont que faiblement réduit sa distance aux institutions. La musique municipale de Beckenheim est avant tout une harmonie locale, fortement implantée et intégrée dans sa commune et son environnement élargi (la vallée). L'essentiel de ses activités est tourné vers cet espace local, et elle participe pleinement à son animation musicale et festive. La Musique est en relation régulière avec la municipalité et, surtout, les autres associations locales. Une logique de solidarité locale traverse ses différentes animations. Une forte sociabilité marque son fonctionnement. Les occasions de rencontres conviviales entre ses membres sont régulières et, dans l'ensemble, la plupart des musiciens s'y rendent, toujours accompagnés de leurs proches. Il s'agit essentiellement d'une sociabilité de société — les relations en dehors de la Musique sont plus rares — qui trouve une partie de sa force dans des liens qui lui préexistent (voisinage et surtout famille) et dans l'homogénéité des parcours des musiciens (originaires de la commune, y habitant généralement, formés au sein de la société et membres d'aucune autre harmonie). L'existence d'une école de musique associative et bénévole au sein de la société participe largement de cette unité des musiciens. Cette proximité n'efface cependant pas toute difficulté et l'âge, notamment, est une source de clivage. Le renouvellement récent de ses responsables n'a pas modifié ce fonctionnement général, au-delà d'une modernisation de son répertoire. Si l'harmonie joue aujourd'hui des pièces relevant d'un registre à la fois populaire et innovant, un répertoire plus traditionnel est encore pratiqué, notamment lors des animations locales. Une réflexion était cependant en cours au sein de cette harmonie, au moment de notre enquête, pour articuler le cursus de son école interne à celui d'une école professionnelle proche.

Le pôle « esthétique-ouvert » représente l'exact opposé de ce premier type de sociétés. Ces orchestres urbains (20 % environ, situés dans le quadrant supérieur droit du graphique) ont des effectifs importants, et les considérations musicales y prévalent sur la sociabilité. Ils connaissent un fort degré d'institutionnalisation : d'abord parce que, dans ces sociétés, les écoles de musique occupent

Le monde des harmonies

une place centrale; ensuite parce qu'elles s'intègrent aux circuits de consécration spécifiques au monde des harmonies (participation à des concours et-ou représentations sous forme du concert).

Au pôle esthétique-ouvert: l'harmonie Cécilia à Blosswiller

L'harmonie Cécilia compte 59 musiciens, relativement âgés (42 ans en moyenne) et rassemble surtout des hommes (plus de 80 %). Les musiciens encore scolarisés y sont peu nombreux (15 %). Les ouvriers sont très nettement sous-représentés: ils forment 8,5 % de l'orchestre alors que leur poids dans la commune s'élève à 21 % (au recensement de 1999). Il en va de même pour les indépendants (5 % dans l'orchestre, 22 % dans la commune). Les professions intermédiaires sont en revanche surreprésentées (un quart dans l'orchestre contre 11,4 % dans la commune) et forment la catégorie la plus nombreuse avec les employés (18,6 %), les cadres et professions intellectuelles supérieures étant très peu présents. Cette harmonie fait partie des orchestres de référence. Société urbaine en symbiose avec une école de musique municipale importante, ses activités manifestent de hautes aspirations musicales: répertoire moderne incluant commandes et créations, concerts «de prestige»... Cette société illustre aussi la fragilité des dynamiques à l'œuvre au sein des sociétés: le départ de son directeur précédent a été la cause de troubles profonds dans les effectifs, provoquant tensions et abandons et entraînant ainsi une baisse du niveau musical de l'orchestre. Une conséquence en a été l'arrêt des concours et la perte des titres qui s'y attachent. Pour ses responsables, l'harmonie Cécilia est en convalescence. Elle est située dans une commune de 16 763 habitants, en zone urbaine, intégrée à l'une des principales communautés de communes de la région. Sur le plan des statuts, l'harmonie Cécilia est une association privée. Suite à la crise interne connue à la fin des années 1990, elle a connu une véritable municipalisation, se traduisant par des aides de la part de la commune et des liens privilégiés avec l'école de musique municipale. Comme l'ensemble des sociétés de musique, l'harmonie Cécilia assure des «services» au sein de sa commune (commémorations et fêtes) et y donne plusieurs concerts annuels. Son activité musicale est toutefois principalement axée sur des opérations plus ambitieuses: concerts en collaboration avec une autre harmonie et une chorale, dans des lieux prestigieux (une salle de concert réputée) ou inhabituels (salle de cinéma). Son répertoire tient compte des attentes de son public et de ses musiciens, mais intègre aussi des registres plus légitimes

Les mondes de l'harmonie

et modernes (musique de films, compositions modernes pour harmonies). La sociabilité y est relativement peu développée. Comme souvent, les relations qui s'établissent au sein de la société sont limitées par les affinités d'âge et d'instrument (pupitre). Mais surtout la société dispose de peu d'occasions spécifiquement tournées vers les rencontres non musicales et les relations entre les musiciens sont peu nombreuses voire inexistantes en dehors des rendez-vous musicaux.

Ce pôle musical institutionnellement très intégré, même s'il est minoritaire, constitue le modèle de référence des institutions du monde des harmonies. Il est constitué comme l'exemple à suivre pour les orchestres qui forment le troisième pôle, numériquement dominant (entre 55 et 60 %), situé dans le quadrant supérieur gauche du graphique. Ces orchestres présentent en effet un profil « sociable-ouvert », intermédiaire entre le pôle « sociable-insulaire » qui, on l'a vu, est de plus en plus marginalisé et le pôle « esthétique-ouvert » qui devient la norme d'excellence. Avec le premier, il a en commun la ruralité, le très fort encastrement de ses membres dans l'espace local, les fonctions d'animation et de perpétuation de la tradition dévolues à l'orchestre ainsi que la prévalence des sociabilités de groupe par rapport à la pratique musicale. Avec le second, il partage surtout cette ressource-clef qu'est le rattachement direct ou indirect à une école de musique. Ce rattachement ouvre à ces sociétés un horizon social autant que musical plus large, favorable non seulement à la perpétuation de la pratique mais aussi à son renouvellement, ce dont sont privés les orchestres du pôle « sociable-insulaire ».

Au pôle sociable-ouvert: l'harmonie Concordia à Holzstein

L'harmonie Concordia illustre très directement cette position intermédiaire. La sociabilité traditionnelle et l'interconnaissance locale s'y maintiennent tout en étant associées à une pratique musicale fortement orientée par les liens que la société entretient avec l'école de musique municipale. Cette coexistence de logiques souvent distinctes contribue au maintien et au renouvellement de la Musique mais est également à l'origine de tensions internes, entre musiciens. À cet égard, la position intermédiaire de cette société se comprend aussi comme une position de transition, du sociable-insulaire à l'esthétique-ouvert. Cette société a une taille relativement importante (57 musiciens, bien qu'une quarantaine seulement participe régulièrement à l'orchestre). C'est un

orchestre jeune: l'âge moyen des musiciens est de 26 ans, près d'un tiers a moins de 15 ans, plus de la moitié de l'orchestre étant encore scolarisée. La proportion de femmes y est assez importante (42 %), ce qui doit être rapporté à la jeunesse des musicien(ne)s. Les classes populaires (employés et ouvriers) représentent un quart des effectifs, un tiers si l'on y ajoute les artisans et commerçants. Seuls 14 % des musiciens appartiennent aux catégories moyennes et supérieures ce qui reflète à peu près le poids de ces catégories dans la commune. Les ouvriers sont en revanche très sous-représentés (5,3 % dans l'orchestre, 22,9 % dans la commune au recensement de 1999). Située dans un bourg moyen (3847 habitants), elle est liée à une école de musique municipale avec des professeurs professionnels — dont le directeur est aussi directeur de l'harmonie. Cette école est le principal facteur de rajeunissement des effectifs comme de l'encadrement. L'influence du double directeur nommé il y a quelques années se ressent particulièrement dans le répertoire. L'entre-deux qui caractérise son parcours (il a été formé à la fois en harmonie et au conservatoire) se traduit par un répertoire intermédiaire, construit autour de musiques de films, de pièces composées spécialement pour harmonie et, dans une moindre mesure, de jazz. Ce répertoire est néanmoins varié et incorpore des polkas, des ouvertures et de la variété. Les principales évolutions apportées par le directeur sont l'abandon de la musique folklorique et un net recul du répertoire traditionnel. L'activité musicale de l'orchestre se déploie au sein de sa commune mais également dans un espace local élargi. Ce dépassement de l'espace communal, qui reste limité, est permis par les relations que le directeur et certains musiciens entretiennent avec ceux de formations voisines. Enfin, deux modes de sociabilité se juxtaposent au sein de cette société de musique: une sociabilité de musiciens et une sociabilité d'orchestre ou de société, plus traditionnelle mais en cours de redéfinition par les jeunes piliers de l'harmonie.

Le dernier pôle de l'espace regroupe (dans le quadrant inférieur droit du graphique) des orchestres urbains au profil « folklorique-commercial » atypique – et statistiquement très rare (environ 5 %). Ils se distinguent d'abord par les propriétés de leurs musiciens, tendanciellement plus aguerris. Plus que les autres, ils exigent « d'être un bon musicien ». De façon convergente, leur répertoire est d'un niveau bien plus élevé: la majorité de ces orchestres interprètent des morceaux de niveau 5 et 6, ce qui n'est le cas que de 16,8 %

Les mondes de l'harmonie

des autres harmonies.¹⁸ Un autre trait distinctif de ces orchestres tient à l'orientation musicale plus marquée de leur répertoire. Outre qu'ils délaissent ce genre « modal » des harmonies qu'est la musique de films, ils jouent beaucoup plus que les autres de la musique folklorique, alsacienne ou non. C'est avec des formations de musique ou de danse folkloriques qu'ils collaborent, plus qu'avec d'autres harmonies.

Pour une part, cette orientation folklorique peut renvoyer à la reconstitution d'un entre-soi par la création d'un orchestre homogène stylistiquement mais aussi en terme de générations, comme ces musiciens âgés qui, parfois en marge de leur harmonie principale, se retrouvent entre amis pour jouer un répertoire auquel ils sont attachés. Cette orientation renvoie aussi et surtout à une spécialisation dans le registre particulier de l'animation folklorique, pour lequel un espace social et commercial existe en Alsace. En assurant des prestations d'animation fréquemment rémunérées, les orchestres se rapprochent du monde musical professionnel. Ils s'éloignent en revanche des formes d'institutionnalisation propres au monde des harmonies : absence de lien avec des écoles de musique, pas de participation aux concours, faiblesse relative des relations avec les fédérations. Ces sociétés constituent un monde à part dans l'univers des harmonies. Elles sont cependant souvent très présentes et visibles dans l'espace public, car leur spécialisation folklorique en fait des acteurs quasi-incontournables de l'animation touristique dans la région¹⁹. Cette visibilité est du reste parfois interprétée par les responsables fédératifs eux-mêmes comme bénéfique pour l'ensemble des sociétés, qui voient dans ces formations une « locomotive » pour la pratique amateur locale²⁰. Ce pôle atypique et statistiquement marginal n'en participe donc pas moins pleinement à l'espace des sociétés.

18. Les éditeurs de partitions classent les morceaux par niveaux de difficulté, de 1 (le plus facile) à 6 (le plus difficile).

19. Par exemple, à Strasbourg, une animation musicale est organisée chaque été. Plusieurs soirs par semaine, des orchestres folkloriques de ce type donnent des concerts sur différentes places touristiques de la ville. Ces orchestres sont directement sollicités par la municipalité. En parallèle, quelques concerts d'harmonies plus typiques sont aussi organisés, avec la collaboration de la composante départementale de la fédération alsacienne.

20. Premier vice-président de la FSMA, président d'harmonie.

Un exemple du pôle folklorique-commercial: les Rhinwagges²¹

«L'ensemble musical *Rhinwagges*» (les Gars du Rhin) est l'un des orchestres folkloriques alsaciens les plus réputés. Bien que jouissant d'une position singulière dans l'espace musical régional en raison de sa forte notoriété, il illustre plus généralement le pôle folklorique-commercial de cet espace, aussi bien par le caractère intermédiaire de son positionnement marqué par une semi-professionnalisation que par son répertoire d'un niveau technique élevé et orienté (non exclusivement) vers le folklore. Localisés dans le Bas-Rhin, les *Rhinwagges* jouent dans une formation qui varie selon les occasions de leurs prestations: une vingtaine de musiciens pour les concerts et les soirées dansantes, auxquels peuvent s'ajouter plusieurs couples de danseurs pour les prestations folkloriques et animations diverses. Ils se produisent principalement en Alsace mais aussi dans d'autres régions françaises ainsi que des pays voisins (Allemagne) ou plus éloignés (République Tchèque, *etc.*). Ces prestations révèlent l'insertion de cet orchestre dans les réseaux de l'animation touristique (animation estivale importante) et de représentation de la région alsacienne. L'orchestre se présente comme «rassemblant une vingtaine de musiciens amateurs». Le détail de sa composition et de ses activités en révèle cependant le caractère semi-professionnel. Comme le site de l'orchestre le donne à voir, sa pratique musicale est tournée vers l'animation et la réponse aux sollicitations de commanditaires: plusieurs formules sont proposées et le «succès» des manifestations grâce à «une ambiance chaleureuse» et au «souci de produire une musique de qualité professionnelle» est «garanti». Les fiches biographiques des membres montrent que si la majorité des musiciens sont effectivement des amateurs, un quart d'entre eux exerce cependant une activité professionnelle liée à la musique. Ils sont plutôt âgés (la moyenne d'âge est de 49 ans et demi) et ont tous une pratique ancienne et diversifiée. Cette pratique demeure avant tout inscrite dans l'univers des harmonies: la plupart y ont accompli tout ou partie de leur apprentissage musical et une majorité d'entre eux joue ou a joué au sein d'un autre orchestre d'harmonie. L'identité alsacienne est fortement mise en avant, dans le nom de l'orchestre,

21. Contrairement aux autres orchestres présentés, celui-ci n'a pas fait l'objet d'une enquête spécifique. Nous nous appuyons ici sur son site internet <<http://rhinwagges.free.fr/>> (dernière consultation en octobre 2008) et sur les observations de ses prestations musicales (notamment un concert en août 2008).

la manière de le présenter et au cours de ses prestations. Les fiches biographiques comprennent une rubrique « plats et boissons préférés », où dominent les spécialités alsaciennes, la bière et le vin de la région. Comme dans l'ensemble des formations de ce type, les musiciens revêtent un costume semi-traditionnel lors des concerts : gilet de velours rouge à boutons dorés, chemise blanche, pantalon noir. L'essentiel des adresses au public se fait en alsacien. Les pièces jouées puisent dans le répertoire alsacien traditionnel ou néotraditionnel (compositeurs contemporains). Cependant, le folklore est ici entendu dans une acception particulièrement large, l'orchestre revendiquant « un penchant très prononcé pour la vraie “Blossmusik” » (site internet) mais jouant également des transcriptions classiques ou du jazz. Même à ce pôle particulier de l'espace des sociétés revendiquant une orientation stylistique, c'est l'éclectisme et l'esthétique du pot-pourri caractéristiques de la musique d'harmonie qui prévalent.

À travers ce système d'oppositions se dessinent aussi les transformations en cours du monde des harmonies. Si le centre de gravité s'est actuellement ancré au pôle sociable-ouvert, les orchestres qui occupent cette position intermédiaire sont confrontés à deux possibilités pour éviter le déclin. La première est une esthétisation de la pratique, qui passe par la professionnalisation de l'encadrement et l'élévation des exigences musicales. La seconde consiste en une semi-professionnalisation régionaliste et folklorique. Dans les deux cas, de telles évolutions rompent avec les formes traditionnelles de la pratique (sa logique associative et amateur, le primat donné à la sociabilité et à l'insertion locales) – et donc aussi avec sa base sociale historique. C'est là, on le verra, un important dilemme que rencontrent les institutions des harmonies et leurs partenaires publics dans la définition de leurs politiques.

§ 2. LA DOUBLE STRUCTURATION D'UN ESPACE MUSICAL

Le monde des harmonies s'organise ainsi en fonction des polarités qui s'établissent sur la base des caractéristiques des orchestres. Sa structuration tient également à des modes d'organisation spécifiques. D'abord, le monde des harmonies a ses propres institutions. Sociétés et fédérations, organisées de manière pyramidale du local au national, lui confèrent une structure objectivée et permettent son unité. Ensuite, des relations informelles unissent de manière réticulaire les musiciens au niveau local et prolongent les effets unifika-

teurs des fédérations. Cette double structuration régit les relations effectives qui constituent le monde des harmonies. Elle le singularise également par rapport à d'autres univers musicaux, l'intrication des relations institutionnelles et amicales au sein desquelles les logiques proprement musicales occupent souvent une place réduite, rapprochant son fonctionnement d'autres univers de pratiques collectives, comme par exemple celui du sport amateur.²²

1. Une structuration institutionnelle pyramidale

Les orchestres d'harmonie, comme les autres formations amateurs de musique à vents, sont généralement constitués en association. Ces « sociétés de musique » se regroupent selon un principe fédératif, décliné par échelons géographiques : les sociétés adhèrent à des fédérations départementales ou régionales, elles-mêmes affiliées à des confédérations nationales. Ces institutions de la musique d'harmonie contribuent à l'organisation de la vie musicale amateur ; elles conduisent également à spécifier le monde des harmonies, en le dotant de références, de règles et d'enjeux qui lui sont propres, et en jouant un rôle sinon de porte-parole au moins d'intermédiaire entre ce monde musical et, notamment, les pouvoirs publics. Comme dans l'écriture amateur, cette structuration institutionnelle offre en quelque sorte une alternative à la pleine intégration au champ culturel : c'est ici sinon un « univers de consolation » en tout cas une manière d'exister à ses marges.²³

Au plan national, plusieurs fédérations coexistent²⁴ : la Confédération musicale de France (CMF), l'Union des fanfares de France

22. Voir par exemple Jean-Pierre Augustin et Alain Garrigou, *Le Rugby démêlé. Essai sur les associations sportives, le pouvoir et les notables*, Bordeaux, Le Mascaret, 1985.

23. Voir Claude F. Poliak, *Aux frontières du champ littéraire, op. cit.*, p. 240 et suivantes. L'auteur emprunte cette idée à Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113.

24. Nous nous appuyons ici sur Romuald Ripon, *Les activités artistiques amateur dans le cadre associatif : le rôle des fédérations et des associations nationales*, ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, Paris, ministère de la Culture, 1997, ainsi que sur un document de synthèse fourni par le Conseil départemental pour la Musique et la Culture de Haute-Alsace (Haut-Rhin). On n'abordera pas ici la dimension internationale des structures de la musique d'harmonie qui justifierait une analyse spécifique. Les principales organisations internationales sont : la Confédération internationale des sociétés musicales (CISM) <http://www.cism.de/> ; l'European brass band association (EBBA) <http://www.ebba.eu.com/> et la World association for symphonic band and ensembles (WASBE) <http://www.wasbe.org/index.html>. Cependant, les responsables des fédérations françaises rencontrés ont évoqués la faiblesse des activités de ces organisations et des liens qu'ils entretiennent avec elles (la CMF a par exemple quitté la WASBE).

Les mondes de l'harmonie

(UFF), la Confédération française des batteries fanfares (CFBF), la Fédération sportive et culturelle de France (FSCF) regroupent l'essentiel des harmonies, et plus généralement des orchestres de musique à vents. Ces fédérations sont souvent anciennes. La CMF, qui a l'effectif le plus important, est issue du mouvement orphéonique et a été constituée sous sa forme actuelle dès 1906.²⁵ Cette pluralité de fédérations résulte en partie d'une forme de spécialisation musicale — faisant également écho à des différences de position dans la hiérarchie musicale et de recrutement social.²⁶ Ainsi, les batteries-fanfaires se trouvent essentiellement à l'UFF et à la CFBF quand les orchestres d'harmonie sont plutôt affiliés à la CMF. Cette pluralité de fédérations tient aussi à la persistance de clivages autres que musicaux, en l'occurrence, religieux. Ces clivages s'observent très directement en Alsace, où les deux principales fédérations se distinguent par leur caractère laïc pour l'une (la Fédération des sociétés de musique d'Alsace, FSMA), et catholique pour l'autre (la Fédération des sociétés catholiques de chant et de musique d'Alsace, FCSM).

Ces différentes institutions sont organisées de manière pyramidale, superposant plusieurs niveaux de regroupement des sociétés de musique. De type confédéral, toutes les organisations nationales ont leurs déclinaisons directes ou des affiliations en région. Les institutions régionales connaissent leurs propres découpages internes, selon une logique de mise en cohérence géographique et de répartition des fonctions assumées par les structures.

Dans le cas de la fédération régionale alsacienne, cette répartition fonctionnelle s'organise en quatre niveaux. À la base de la vie musicale, les sociétés sont le lieu de la vie associative. C'est essentiellement à leur niveau que sont organisés les concerts. Elles sont affiliées à la fédération régionale (FSMA), qui joue auprès d'elles un rôle d'assistance technique et administrative, en matière de rémunération des éventuels personnels, d'assurance, de gestion des droits d'auteurs, ou encore de communication. Outre ces services, la fédération propose des

25. On trouvera un bref historique de la CMF sur le site du journal de la confédération, www.cmfjournal.org. Sur la CMF, voir également Adam Maurice (président de la CMF), « La grande famille », *Harmonies 2000*, *op. cit.*, p. 23-26, et Romuald Ripon, *Les Activités artistiques amateur dans le cadre associatif*, *op. cit.*

26. Le recrutement des batteries-fanfaires est à la fois plus masculin (du fait de l'absence d'instruments où les femmes sont nombreuses, comme les flûtes ou dans une moindre mesure les clarinettes), et plus populaire que celui des orchestres d'harmonie. Voir Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales. Structure d'un champ local », article cité, et Baptiste Nay, *Les Pratiques musicales amateurs collectives en Mayenne*, *op. cit.*

formations, fournit les médailles, organise des concerts, des concours de portée nationale et d'autres événements. Entre ces deux niveaux s'intercalent les « groupements », rassemblements de taille variable de plusieurs sociétés sur la base d'une zone infradépartementale (autour d'une ville ou d'un périmètre géographique), et les Unions départementales (UD)²⁷. Les activités de ces échelons consistent essentiellement en une animation de la vie musicale, par l'organisation de concours (de musiciens et d'orchestres) pour les premiers et d'événements exceptionnels (festivals, animations musicales) pour les secondes. L'importance prise par le niveau régional et la concurrence d'autres modes de territorialisation (avec par exemple les regroupements de communes pour les écoles de musique) ont cependant entraîné un fort déclin des groupements et des UD.

La complexité du paysage institutionnel de la musique d'harmonie, qui fait coexister des structures différentes et une pluralité d'échelons, ne conduit cependant pas à un morcellement du monde local de la musique à vents. Des passerelles entre fédérations existent et le poids relatif de certains acteurs contrebalance l'éclatement fédératif. Tout d'abord, les domaines couverts par les différentes fédérations ne sont pas totalement étanches. Le principe de spécialisation dans l'affiliation n'est pas systématique (par exemple des fanfares adhèrent à des fédérations généralistes plutôt qu'à l'UFF et ses composantes) et certaines sociétés appartiennent à plusieurs fédérations.²⁸ Cette multi-appartenance se retrouve parfois également du côté des responsables de ces fédérations.²⁹ Ensuite, même si certains regrettent parfois qu'elle ne soit pas assez importante, une certaine coopération contribue également à rapprocher les fédérations. C'est le cas au niveau national : depuis 1995, un comité de liaison interconfédéral réunit la CMF, l'UFF, la CFBF et la FSCF. Ce

27. En 2003, l'UD 67 (Bas-Rhin) comptait 10 groupements et environ 175 sociétés ; l'UD 68 (Haut-Rhin) recouvrait 11 groupements et environ 140 sociétés. Ces chiffres sont donnés de manière approximative car ils varient selon les sources et changent légèrement d'une année à l'autre.

28. Par exemple, certaines fanfares sont à la fois membres de l'UFF et de la FSMA. De même, d'après l'ancien président de la FSCM, la quasi-totalité des harmonies qui adhèrent à cette fédération adhèrent également à la FSMA. Romuald Ripon évoque également ces multi-appartenances, notamment pour les batteries-fanfares, dont beaucoup ont une double, voire une triple appartenance fédérale : CFBF, FSCF, CMF. Romuald Ripon, *Les Activités artistiques amateur dans le cadre associatif*, *op. cit.*, monographie n° 16, p. 3.

29. Ainsi le président de l'UFFA, par ailleurs président délégué de l'UFF, est-il également membre du bureau de la FSMA.

Les mondes de l'harmonie

comité avait d'abord pour but de réfléchir à la mise en place du diplôme d'État de direction d'ensembles à vent, puis s'est attaché à d'autres actions communes, comme l'organisation d'un stage interconfédéral³⁰. Au plan régional, si ces coopérations ne sont pas formalisées, la proximité et l'interconnaissance personnelle forte concourent de la même façon à éviter le morcellement du milieu local de la musique amateur. Il s'agit cependant « de relations de personnes plus que d'institutions » (entretien avec un responsable de la FSMA). La collaboration reste donc limitée, et les initiatives plus poussées d'unification sont jusqu'à présent restées lettre morte. Enfin, la place prépondérante occupée par certaines fédérations au sein de leur territoire participe aussi à l'unification de ce milieu musical. C'est tout particulièrement le cas en Alsace où la FSMA représente la principale institution de référence pour les praticiens comme pour leurs partenaires publics. La centralité de cette fédération est le fruit de sa supériorité numérique (il s'agit de la plus importante fédération alsacienne, regroupant environ dix fois plus de sociétés que les autres fédérations de la région). Les ressources financières que cela apporte permettent l'emploi d'une équipe de permanents dont les autres fédérations n'ont pas les moyens. La FSMA a ainsi pu s'imposer comme l'interlocuteur privilégié des institutions publiques alsaciennes dans le domaine de la musique à vents, et plus généralement de la musique amateur.

Ces rapprochements entre fédérations, les passerelles et échanges entre institutions ne se font pas sans concurrence ni divergences entre structures. Les rapports entre la CMF et la fédération alsacienne en sont une illustration. Par des actions de portée nationale ou internationale (publication d'ouvrages, concours) et par l'établissement de relations suivies avec différents partenaires institutionnels (conventions), la FSMA occupe de fait une position spécifique dans l'espace national de la musique d'harmonie. Cette position complète mais aussi concurrence celle de la CMF à laquelle elle est affiliée, dans la mesure où la fédération régionale joue un rôle de réflexion et d'innovation que l'on pourrait s'attendre à voir assumé par l'instance nationale, et où les deux niveaux institutionnels sont porteurs de conceptions différentes de la musique d'harmonie et de son avenir souhaitable. Pour simplifier, les instances dirigeantes de la FSMA défendent une conception « ouverte » de la musique d'harmonie et insistent sur la nécessité de sa « modernisation » (renouvellement du répertoire, notamment), quand la CMF incarne davantage la vision

30. La première édition de ce stage s'est déroulée en 1995 à Guebwiller (Haut-Rhin) autour d'œuvres nouvelles pour batteries-fanfars commandées par l'État. Romuald Ripon, *Les Activités artistiques amateur dans le cadre associatif*, op. cit., monographie n° 17, p. 11.

Le monde des harmonies

« traditionnelle » des harmonies. C'est en tout cas la manière dont le présentent les responsables locaux au moment de l'enquête.³¹

En témoignent par exemple les propos d'un vice-président de la FSMA relatant dans l'organe de la fédération le congrès de la CMF d'avril 2005: « Ce congrès, le premier auquel j'ai eu l'honneur de représenter notre région, ne m'aura pas laissé un souvenir impérissable. Je suis même tombé de haut. Je pensais participer à des travaux sérieux, à des échanges fructueux. J'ai finalement eu l'impression d'avoir participé à une sortie d'un club du troisième âge, où il ne fallait surtout pas apporter d'idées novatrices »³².

Ce type de concurrences se retrouve dans les relations entre les fédérations régionales et leurs échelons infrarégionaux. Au sein de la fédération alsacienne, des polémiques internes portent ainsi sur le maintien des composantes départementales et infradépartementales de la fédération, dont les activités sont considérées comme résiduelles ou redondantes.

Ces débats révèlent certaines limites de la structuration institutionnelle de l'espace de la musique d'harmonie. Mais ils montrent en même temps comment les institutions participent à l'unification de cet espace en définissant les références et les règles légitimes qui doivent le régir, ou au moins en constituant des enjeux communs. La structure organisationnelle a partie liée avec ces luttes internes, dont elle constitue à la fois un enjeu et un instrument. En ce sens, les débats portant sur les institutions ne sont pas réductibles à de simples questions organisationnelles. L'importance relative de chacun des échelons, voire la pertinence de certains d'entre eux, constituent des questions sensibles qui touchent beaucoup plus largement aux conceptions de la vie musicale amateur. La musique d'harmonie doit-elle être organisée selon une logique de proximité, au profit des attaches locales, ou doit-elle s'inscrire dans un espace de relations plus vaste, au profit d'une plus grande diversité des formes musicales et d'exigences qualitatives plus fortes? Doit-elle être animée prioritairement par des représentants issus de la « base », tirant leur légitimité et leurs ressources de leur appartenance au milieu, de leur ancienneté ou de leur réseau relationnel parmi les acteurs locaux, ou de personnes plus proches des milieux professionnels de la musique et des institutions culturelles? Ce sont de telles questions qui se trouvent retraduites dans les concurrences entre niveaux institutionnels.

31. Une restructuration de la CMF est engagée depuis fin 2006.

32. Jean-Marie Schreiber, « CMF: un vent nouveau », *Musique pour tous*, n° 341, juin 2005.

Les mondes de l'harmonie

De fait l'organisation institutionnelle des orchestres d'harmonie a partie liée avec la structuration de cet espace musical. De manière très concrète, ces institutions permettent une organisation et une stabilisation de la pratique collective musicale d'harmonie en lui offrant un cadre associatif balisé. Les services rendus par les fédérations à leurs sociétés adhérentes représentent un soutien à leur activité tout en contribuant à une normalisation de leurs modes d'organisation. *Via* différents modes de publication, les institutions de la musique d'harmonie assurent une diffusion d'informations et de représentations auprès de leurs sociétés adhérentes — même s'il est difficile d'évaluer la diffusion et la portée de ce travail de communication.³³ Les revues publiées par chacune des fédérations (*Le Journal de la CMF*, *L'Écho des fanfares* de l'UFF, *Musique pour tous* de la FSMA, *etc.*) et les sites Internet qu'elles ont développés plus récemment diffusent des informations pratiques, à la fois sur les aspects associatifs et musicaux, proposent des présentations d'œuvres et de disques. En ouvrant leurs pages aux annonces des sociétés (concerts, recherche de musiciens, *etc.*) et en se faisant l'écho d'actualités plus individualisées (décorations, nécrologie), ces médias donnent à voir, au-delà d'un simple regroupement d'intérêts, une communauté de sociétés et de musiciens. En présentant, sur un mode d'érudition locale parfois anecdotique, le passé de leur pratique musicale et certaines de ses figures, ils en proposent une histoire commune et en spécifient les rôles (notamment concernant les chefs). Enfin, ces différentes publications se font l'écho des événements collectifs organisés par ces institutions et qui rythment la vie fédérative.

Les fédérations organisent en effet toute une série d'événements qui, en impliquant des sociétés ou des musiciens d'horizons divers, favorisent les rencontres, les échanges et les rapprochements. Ces événements constituent les moments saillants de l'existence d'un univers musical spécifique, organisé autour de préoccupations et de pratiques communes. Manifestations musicales et opportunités de rencontres, les stages, les festivals et surtout les concours forment les principaux de ces moments. Pour les nombreux responsables de sociétés – présidents et vice-présidents, directeurs, membres des comités – les occasions sont plus nombreuses et régulières : les différents niveaux de regroupements donnent tous lieu à des assemblées générales et des congrès annuels, suscitent des constitutions de jurys ou de comité d'experts. Soit autant de lieux et de moments où les approches de la pratique peuvent être discutées et disputées

33. Les abonnements sont habituellement à destination des associations. La diffusion des revues auprès des musiciens repose donc sur le relais incertain des responsables de société (directeur, président).

Le monde des harmonies

mais aussi où ces responsables se familiarisent avec les institutions du monde des harmonies.

La CMF réunit annuellement son assemblée générale, sous le nom de Congrès annuel. Organisé sur trois jours, chaque année dans une région différente, le congrès réunit les responsables des fédérations régionales et départementales – avec une représentation au *pro rata* du nombre de sociétés adhérentes. Outre les réunions statutaires (rapports moral et financier, renouvellement du tiers du conseil d'administration), le congrès articule plusieurs événements : expression des vœux des fédérations auprès de la CMF, présentation des activités techniques de la Confédération par les responsables de commission, colloques sur des thématiques intéressant la pratique musicale amateur (intercommunalité, conventions collectives...). Des exposants (facteurs d'instruments ou éditeurs par exemple) sont associés. Des concerts sont organisés lors des soirées. L'événement est donc important par les rencontres qu'il permet et les connaissances pratiques et institutionnelles qu'il diffuse. « Les représentants, on les voit tous les trois mois à peu près pour le conseil d'administration. Certains viennent nous voir quand ils passent sur Paris. Sinon [le] congrès est souvent l'occasion de rencontrer les présidents départementaux, parce qu'eux on les voit moins souvent ici [...]. Après chacun essaye de travailler dans son coin. C'est vrai que c'est surtout le congrès qui permet un échange d'idées, de projets... ».³⁴

L'identification des sociétés et des musiciens à leurs institutions, voire la simple connaissance de leur existence, demeure cependant réduite. Les responsables fédéraux tendent à la développer par un travail de représentation institutionnelle. Intermédiaires et représentants statutaires de la base, les élus d'une fédération régionale comme la FSMA conçoivent avant tout leur fonction de représentation sous l'angle de la diffusion d'informations et d'orientations. L'intermédiation fonctionne alors davantage du haut (la fédération et ses partenaires institutionnels) vers le bas (les sociétés et les musiciens) que comme un relais de la base vers le haut. Il s'agit *a minima* pour ces élus de faire exister leur institution en la manifestant aux adhérents par leur présence, par exemple à l'occasion d'un concert. Au plus, les déplacements et la représentation sont l'occasion de faire connaître les initiatives fédérales et de susciter l'adhésion et le soutien. L'existence et le rôle de la fédération restent cependant flous pour la majorité de ses adhérents et seule une

34. Directrice de la CMF.

Les mondes de l'harmonie

partie des sociétés généralement parmi les plus actives prend pleinement part à ses initiatives.³⁵

« On est surtout présents: ce n'est pas comptabilisé dans les papiers, mais on est présents sur le terrain. J'invite prestement tous les membres du comité directeur à assister aux concerts qui sont dans leurs zones géographiques. Il faut qu'ils soient sur le terrain, que les gens sachent qu'une fédération existe. Je suis sûr que trop de musiciens l'ignorent. C'est un des grands problèmes que nous avons: nous n'avons pas réussi en 40 ans à aller jusqu'au niveau des musiciens. La communication est un des aspects fondamentaux». ³⁶

« Il n'y a pas de mystère: les gens qui participent à la vie [de la fédération] c'est des sociétés organisées, structurées et qui ont des questions intelligentes qui veulent aller de l'avant. Les autres c'est: "Ah mais à quoi sert la fédération?! C'est juste pour qu'on leur paye des cotisations! On n'a jamais rien en retour..." Mais ce sont aussi les sociétés qui ne distribuent pas le journal de la fédération. Ce sont probablement celles qui ne vont pas répondre au questionnaire (rires)! » ³⁷

Le rôle des responsables locaux est d'autant plus important que la CMF centralise peu les informations concernant les activités des fédérations régionales. L'unification nationale du monde des harmonies procède, de ce point de vue, moins de l'activité institutionnelle de la structure confédérale qu'elle ne s'opère de façon informelle, au sein des réseaux interpersonnels d'acteurs locaux (responsables de fédérations, directeurs d'orchestres importants) et par l'activité professionnelle de certains d'entre eux (intervention dans des stages de formation dans d'autres régions, par exemple). En ce sens, les diverses institutions confédérales ne forment pas seulement un univers commun pour les sociétés d'harmonie; elles contribuent plus encore à faire exister un « milieu » de responsables associatifs qui s'approprient ces éléments communs et les diffusent auprès de leurs sociétés.

35. La participation des sociétés à l'assemblée générale de la FSMA est un indicateur des limites de cet investissement. Par exemple, l'assemblée 2003 a réuni 300 congressistes, mais ceux-ci ne représentaient que 170 sociétés (*Musique pour Tous*, n° 332, juin 2003, p. 3). Le président de la FSMA estime à 60 % la proportion de présidents assistant à l'assemblée.

36. Entretien avec un responsable de la FSMA, élu d'un regroupement de sociétés, Haut-Rhin.

37. Entretien avec un responsable de la FSMA, élu d'un regroupement de sociétés, Bas-Rhin.

2. Une structuration réticulaire à base locale

Les institutions fédératives contribuent donc au cadrage de la pratique, des références et des façons de faire qui la sous-tendent. Mais au niveau local et dans l'ordinaire de la pratique musicale, la mise en cohérence de l'univers des harmonies procède davantage des relations directes entre les sociétés et, surtout, des relations individuelles entretenues par certaines catégories de musiciens. Une forme réticulaire de structuration de l'espace musical complète ainsi l'organisation pyramidale des institutions : aux réseaux de musiciens particulièrement denses correspondent, par le jeu des appartenances multiples, des réseaux d'harmonies davantage caractérisés par leur connexité³⁸. C'est par la rencontre de logiques individuelles de multi-appartenance et des principes collectifs d'interconnaissance et d'entraide que ces réseaux acquièrent leur cohésion.

Les relations formalisées entre les sociétés de musique d'un même territoire sont peu nombreuses. Les institutions du territoire (groupement, union départementale) peuvent organiser et susciter des rencontres, sous forme de festival ou de concours, mais ces occasions sont aujourd'hui rares et en déclin. Plus fréquemment, le calendrier d'une société musicale est constitué de diverses prestations au sein de sa commune et de « sorties », au cours desquelles l'orchestre joue dans des villages voisins, pour un festival ou une fête organisée par une autre société. La constitution de ces calendriers, la planification des échanges et des invitations représentent le principal motif de relations entre les sociétés et entre leurs responsables. Déterminée par la proximité géographique, cette coordination renvoie avant tout à des enjeux pratiques pour les sociétés. Il s'agit de gérer collectivement l'accès aux sources de rentrées d'argent pour les harmonies (par exemple en instaurant un roulement dans la participation aux événements organisés de manière régulière sur le territoire) ou de permettre de pallier certains manques (de musiciens par exemple).

Y compris lorsqu'elles procèdent d'une organisation officialisée, ces activités entre sociétés reposent avant tout sur un système de

38. Pour les réseaux de musiciens, les relations interindividuelles sont nombreuses et diversifiées pour chaque unité du réseau (musiciens). Pour les réseaux d'harmonies ainsi constitués indirectement, les réseaux s'apparentent à une simple ligne d'unités (sociétés musicales) reliées chacune seulement à deux unités adjacentes. Définir un réseau par sa connexité vise donc à mettre l'accent sur le rôle des relations indirectes dans sa constitution : il existe entre les individus du réseau (en l'occurrence, entre les sociétés de musique) des « liaisons indirectes [...], passant par des chaînes de relations plus ou moins longues ». Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, Paris, 2004, p. 26 et 77.

Les mondes de l'harmonie

relations informelles et interindividuelles. Les logiques en sont diverses : affinités entre responsables, assistance amicale de musiciens aux concerts, relations soutenues entre musiciens.

La « saison musicale » qui unit, chaque année sur deux semestres, les calendriers de l'harmonie Concordia et de l'harmonie de sa commune voisine ne s'explique ainsi pas uniquement par le voisinage des deux sociétés. Elle est aussi le produit de la relation personnelle entre les deux directeurs qui l'ont initiée, qui se connaissent pour avoir enseigné la musique ensemble. Cette « saison musicale » est aussi l'expression du désir commun éprouvé par ces deux professionnels de la musique d'insérer leur pratique d'enseignement et de direction d'harmonie dans un cadre musical plus diversifié et, dans une certaine mesure, plus légitime – car intégrant des formations et un répertoire plus classiques.

Pour l'essentiel, ces relations individuelles trouvent leur origine dans les occasions mêmes de la pratique musicale. Un des principaux supports et moment privilégié de constitution et d'entretien de ces réseaux individuels est ainsi le concert. *A minima*, un concert donne l'occasion à une société d'inviter, entre autres notables locaux, les représentants des harmonies voisines. De cette manière, les présidents et les directeurs de sociétés, éventuellement les représentants de la fédération et de ses échelons, se rencontrent lors des concerts et des vins d'honneur qui les accompagnent. Il s'agit là d'occasions semi-régulières, à la fois formelles et improvisées, qui tissent un réseau d'interconnaissance entre responsables et matérialisent, dans un endroit et à un moment donnés, un espace de pratiques qui demeure invisible en dehors de ces occasions car géographiquement dispersé. Ce qui s'observe au niveau des responsables se retrouve pour la plupart des musiciens. Ces derniers, et ce d'autant plus qu'ils sont plus fortement intégrés et investis dans la pratique, assistent régulièrement aux concerts de sociétés voisines ou de celles où ils ont de la famille, des amis ou des connaissances musicales. C'est là une des formes usuelles des relations entretenues entre musiciens : moment de prestation musicale, le concert (ou la « sortie ») représente également une occasion de rencontre entre les pratiquants, à la fois divertissement et visite de courtoisie ou témoignage d'affection. L'espace des sociétés est ainsi unifié par son public, qui se confond en partie avec le groupe des musiciens.

Pour une part des musiciens, les liens avec plusieurs sociétés musicales sont plus affirmés et consistent en une participation musicale à leurs prestations ou en une intégration à leur orchestre. Certains musiciens particulièrement investis dans leur pratique musicale participent ainsi de manière régulière à plusieurs sociétés,

Le monde des harmonies

véritables « activistes » de la musique d'harmonie à laquelle ils consacrent l'essentiel de leurs loisirs. Liens vivants entre sociétés musicales, ces activistes dessinent ce faisant une « nébuleuse » d'harmonies, déterminée par leurs parcours et les relations qu'ils ont tissées avec d'autres musiciens et sociétés. Un même musicien activiste peut en effet agréger par sa pratique un ensemble de formations relativement important, en cumulant la participation régulière à plusieurs harmonies, des coups de main occasionnels à d'autres et l'appartenance à un orchestre folklorique ou un orchestre de bal. Ainsi un trompettiste de l'harmonie Concordia, membre régulier d'une autre harmonie et d'un orchestre folklorique, participe ponctuellement à un quintette de cuivres qu'il a fondé avec des amis et à un duo avec lequel il anime des bals. Une flûtiste de ce même orchestre participe régulièrement à quatre harmonies. Un musicien de l'harmonie Cécilia joue simultanément dans cinq harmonies, un orchestre folklorique et un orchestre de bal.

— *Les gens des orchestres, vous les voyez en dehors, à part les répét' ?*

— Ben il y en a, oui. On est une sacrée bande d'amis. On joue pas tous dans la même [harmonie], mais on se retrouve dans l'une ou l'autre. Mais pas tout le monde. Moi par exemple, je joue à R. et à G. [et à Holzstein]. Il y en a qui jouent à D. et G., il y en a qui jouent à G. et R., il y en a qui jouent à Holzstein et encore ailleurs où moi je ne joue pas mais je les connais d'Holzstein. Et en fait on se rencontre tous, quoi.³⁹

Ces réseaux de musiciens et de directeurs d'orchestres font exister le monde des harmonies, au-delà de la juxtaposition d'un ensemble de sociétés musicales. Par leur intermédiaire, des réputations se constituent, des informations se diffusent, des références et des partitions circulent. Le rôle de ces activistes dans l'intégration de leurs orchestres au monde des harmonies est d'autant plus important qu'ils constituent souvent le « noyau dur » des sociétés. L'activisme musical individuel se double en effet souvent d'un fort investissement dans l'organisation collective de la société – l'activisme est alors aussi associatif. C'est le cas par exemple au sein de l'harmonie Concordia, où les musiciens engagés dans plusieurs orchestres sont aussi ceux qui, sur le plan associatif, siègent au comité et assurent l'essentiel de l'encadrement.

Si ce fonctionnement en réseau repose avant tout sur des relations interindividuelles, il n'est donc cependant pas le fait d'électrons libres, sans attaches et aux déplacements constants. D'abord, les musiciens privilégient presque toujours une société, généralement

39. Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, Harmonie Concordia.

Les mondes de l'harmonie

celle de leur commune où ils ont appris la musique, et à laquelle ils participent à titre principal.⁴⁰ Ensuite, si ces réseaux dépassent les frontières de la société musicale et de la commune, ils demeurent néanmoins inscrits dans une zone géographique assez limitée. Ces réseaux sont essentiellement locaux : l'espace « régional » évoqué par les musiciens pour décrire leur pratique est toujours infradépartemental. Les départements voisins ne sont jamais pris en considération, pas plus que le niveau régional. Enfin et surtout, cette logique de réseau renvoie à l'établissement de liens sociaux parfois très forts.

Au cœur de ce fonctionnement en réseau, se trouvent en effet deux logiques. La première est celle de l'interconnaissance préalable sur laquelle ces réseaux s'appuient. Ces réseaux musicaux ne sont pas de simples chaînes de coopération mais sont inséparables des relations familiales, amicales, professionnelles, *etc.*, inscrites dans un contexte fortement localisé, ce qui accentue leur importance ou leur caractère contraignant. La seconde est une logique de l'entraide, à travers le principe du « coup de main ». ⁴¹ C'est là une valeur forte du monde des harmonies, qui se décline à l'échelle des sociétés musicales (venir jouer dans la commune d'une société amie qui viendra jouer en retour) et à celle des musiciens individuels (venir jouer dans un orchestre pour pallier les manques dans certains pupitres, par exemple). La prégnance des relations sociales préétablies et l'éthique de l'entraide ne constituent donc pas seulement des caractéristiques générales du monde des harmonies. Ce sont aussi des éléments déterminants du fonctionnement réticulaire qui en permet l'unification.⁴²

§ 3. UN MONDE UNIFIÉ : RÉFÉRENCES COMMUNES, EXPÉRIENCES PARTAGÉES ET MODES DE CONSÉCRATION

Structuré par des institutions anciennes et nombreuses, animé par des réseaux d'acteurs locaux, le monde des harmonies est aussi unifié par des références et des événements communs. L'univers musical des sociétés de musique et de leurs musiciens est référé à des orchestres et des compositeurs qui lui sont largement spécifiques. Un marché spécialisé de l'édition musicale contribue à les diffuser, tout en imposant ses propres références,

40. On développera dans le chapitre suivant les logiques qui conduisent les musiciens à privilégier leur appartenance à un orchestre.

41. Sur les logiques d'entraide, voir Florence Weber, *Le travail à côté, op. cit.*

42. Sur l'éthique des harmonies, *cf. infra*, p. 199-205.

plus commerciales. Ces références communes et le mode particulier de consécration que constituent les concours contribuent au fonctionnement spécifique et relativement autonome du monde des harmonies.

1. Constitution et circulation de références musicales communes

Des orchestres, des compositeurs, des éditeurs spécialisés constituent les références communes des musiciens d'harmonie et des responsables des sociétés de musique qui fondent leur appartenance à un même univers musical. Adoptées par des amateurs, ces références sont surtout produites par des professionnels de l'interprétation et de l'édition.

Un petit nombre d'orchestres jouissent, au sein de l'univers des harmonies, d'une renommée et d'une reconnaissance qui leur confèrent un statut d'exception. Ce sont ces formations qui sont sollicitées pour les concerts de prestige ouvrant ou clôturant les festivals et les concours, pour interpréter des créations ou pour réaliser des enregistrements discographiques, c'est-à-dire pour incarner et donner à voir l'excellence musicale en matière d'harmonie.⁴³

« On est en relation avec tous les orchestres professionnels. C'est important. Surtout que dans le domaine des harmonies, ils font quand même référence. [...] À Paris, c'est sûr. En province aussi. Il y a pas mal de fédérations qui font appel à ces orchestres-là pour venir faire des concerts dans leur région. Du coup, ça a un grand rayonnement. [...] Je pense que pour la plupart des musiciens amateurs, ce sont des références. Et souvent les musiciens de ces orchestres-là sont professeurs dans des écoles de musique et dans des conservatoires en région. Donc ça contribue aussi au rayonnement de l'orchestre. »⁴⁴

Ces orchestres de référence sont peu nombreux et appartiennent principalement au monde de l'armée et de la police (Orchestre d'harmonie de la Garde républicaine, de la Flotte de Brest, Musique des Gardiens de la paix, Musique de l'Air de Paris, Musique de la Gendarmerie mobile, Musique principale des troupes de Marine, Musique de la Brigade des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, Musique principale de l'Armée de terre), même si quel-

43. Voir aussi la « discographie idéale » proposées dans l'ouvrage *Harmonies 2000, op. cit.*, p. 129-136. L'ouvrage *Harmonies 2000*, réalisé par la FSMA, propose un état des lieux de la musique d'harmonie, dans une logique de promotion et de revalorisation de cette pratique musicale.

44. Directrice de la CMF.

Les mondes de l'harmonie

ques formations civiles peuvent jouer ce rôle, notamment dans un cadre régional.⁴⁵

« En France, les orchestres d'harmonie professionnels existent surtout dans un cadre institutionnel comme la Garde républicaine, la Musique des Gardiens de la paix, la Police nationale ou bien l'Armée : la Musique de l'Air et la Musique des équipages de la Flotte. Sur le plan civil, je n'en vois pas de ce niveau. Il existe quelques bonnes harmonies municipales comme à Bordeaux. L'ensemble harmonique de Lyon, qui a malheureusement disparu depuis quelques années, était aussi de bonne qualité »⁴⁶.

Le statut de référence des orchestres militaires est inséparable de la proximité originelle de la musique d'harmonie à l'univers militaire⁴⁷. Jusqu'à sa suppression, le service national offrait à de nombreux musiciens amateurs l'occasion d'un perfectionnement musical et d'une pratique intensive, contribuant à perpétuer le rôle de l'armée comme lieu d'excellence musicale. Si les orchestres militaires conservent ce statut, c'est aussi parce que ce sont les seules formations professionnelles et nationales – la plupart, en région parisienne – dans un univers amateur, local et surtout provincial. Leur capital symbolique y est donc important, et ce d'autant plus qu'à la forte visibilité et la qualité technique s'ajoute le prestige des unités d'exception et de l'apparat des événements de la République auxquels ils peuvent être associés – à l'image de l'orchestre de la Garde Républicaine. Ajoutons que plusieurs chefs de ces orchestres sont aussi compositeurs, renforçant encore un rôle de référence parfois explicitement revendiqué. L'orchestre d'harmonie de la Musique de l'air se présente ainsi comme « une "formation pilote" [*sic*] dont la force persuasive contribue à l'évolution et à l'essor des orchestres à vents français »⁴⁸.

45. En 2007, les formations musicales des trois armées et de la Gendarmerie nationale regroupaient 498 postes de personnel d'active, et 161 postes de personnel de réserve. Il y en a tout une dizaine de formations d'harmonie « de prestige ». Chacun des grands orchestres militaires connaît en son sein des déclinaisons en matière d'instrumentation et de formation qui multiplient le nombre de formations : ensemble de cuivres, *big band*, ensemble de vents, ensemble cocktail, etc. Voir *Armée et Défense. Réserve et Nation*, n° 2-4, 2007, p. 13. Nous remercions le colonel Jean-Paul Weigel de nous avoir communiqué cette référence.

46. Roger Boutry, chef d'orchestre (Garde républicaine), professeur et compositeur pour harmonies, in *Harmonies 2000*, *op. cit.*, p. 75.

47. Voir Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée*, *op. cit.*, p. 67 et p. 220-222 et Paul Gerbod, « L'institution orphéonique... », article cité.

48. http://www.defense.gouv.fr/air/enjeux_defense/les_ambassadeurs/la_musique_de_l_air/la_musique_de_l_air (mars 2007).

Le monde des harmonies

Comme les grands orchestres, les compositeurs contemporains pour harmonie les plus en vue contribuent à une forme d'unification musicale et culturelle. Ils sont essentiellement contemporains – au sens historique et non stylistique. De renommée nationale ou internationale, on les retrouve à la fois au programme des concours et des concerts de prestige, dans les jurys de ces concours ou dans les instances dirigeantes ou consultatives des institutions de la musique d'harmonie. À la production de références s'ajoute ainsi la définition des modèles de la pratique et une participation à ses modalités de consécration.

On peut regrouper ces compositeurs en trois groupes principaux.⁴⁹ Le premier correspond à une génération de musiciens français nés dans les années 1920-1930, proches d'une approche savante de la musique et de la composition. Les « grands noms » de la musique d'harmonie comme Désiré Dondeyne, Roger Boutry, Ida Gotkovsky ou Serge Lancen ont en effet suivi des formations musicales classiques et ouvertes, pour certains très largement, à la musique symphonique ou de chambre. Leurs œuvres pour harmonies sont marquées par la référence à la création musicale plus légitime et contemporaine, et nécessitent une importante maîtrise technique. Un second groupe est constitué de compositeurs plus jeunes. Très présents au programme ordinaire des harmonies, leur production est considérée comme trop « facile » ou « commerciale » par les compositeurs du premier groupe. C'est le cas notamment des Hollandais Jacob de Haan ou Johan de Meij, compositeurs nés dans les années 1950 qui émergent dans les années 1980. Orchestrateurs d'œuvres classiques célèbres, leurs compositions originales pour harmonies sont plus simples techniquement et souvent inspirées de la musique de film. Le troisième groupe comprend les compositeurs d'une musique facilement accessible et se revendiquent d'une tradition régionale, dont la diffusion est cantonnée pour l'essentiel à l'échelle locale.⁵⁰ Ce n'est qu'à ce niveau qu'ils constituent des références communes, grâce à la forte interconnaissance qui caractérise ce milieu et à leurs liens avec les structures institutionnelles locales qui les promeuvent ou leur commandent des œuvres. Ce marché restreint leur permet néanmoins d'accéder à une pratique professionnelle ou semi-professionnelle de la musique et de la composi-

49. Notons qu'après 1950 émergent également des compositeurs qui produisent entre autres œuvres des pièces de musique savante, de style généralement contemporain et pour orchestres à vents. Ils bénéficient en France de commandes publiques, notamment du ministère de la Culture. Parmi les compositeurs français, on peut citer par exemple Gérard Garcin. Leurs créations restent très peu présentes dans le répertoire des orchestres et ne font donc pas référence dans cet univers. Nous ne développerons donc pas ce point ici.

50. Pour l'Alsace, c'est par exemple le cas de Gaston Fraulob ou Charles Beck.

Les mondes de l'harmonie

tion, à travers l'enseignement mais aussi à travers la diversification de leurs commandes.⁵¹

Au-delà des différences de notoriété, de reconnaissance ou de registre musical, des caractéristiques communes rapprochent les parcours de ces compositeurs – et de ceux des musiciens d'harmonie en général. Tout comme la pratique d'harmonie, la composition pour ce type de formation est fortement corrélée à la proximité préalable à cet univers socio-musical : des compositeurs de statut différents comme Désiré Dondeyne, Johan de Meij ou Charles Beck, ont tous trois joué dès leur enfance en harmonie où ils ont reçue une partie de leur formation musicale⁵². De la même façon, on retrouve dans leur parcours une étape classique des parcours de musiciens d'harmonie : le passage par l'armée a représenté un moment d'investissement accru dans la pratique, voire de préprofessionnalisation. Ils entretiennent enfin des relations étroites avec les institutions de la musique amateur, en participant à l'animation de leurs structures, aux stages, concerts et concours qu'elles organisent.

Parmi ces différents compositeurs, Désiré Dondeyne occupe une place à part, à la fois fondatrice et transversale. Présent dans le monde professionnel comme dans la pratique amateur, alternant la musique savante et sa création contemporaine d'une part, la musique militaire et d'harmonie d'autre part, conciliant les pôles traditionnels et rénovateurs, il illustre par sa trajectoire et ses activités les tensions du monde des harmonies, au sein duquel on comprend dès lors qu'il puisse constituer une référence centrale. Son parcours synthétise ainsi les multiples dimensions du monde des harmonies, incarnant son excellence en même temps que la réussite méritocratique d'un musicien sorti du rang, amené à côtoyer des musiciens de renom et à exercer des responsabilités au sein d'orchestres parmi les plus prestigieux de cet univers.

51. On peut citer ici à titre d'exemple les activités de Charles Beck, compositeur alsacien pour harmonie, né en 1931. Professeur de musique, inspecteur des écoles de musique, il a composé pour le cabaret strasbourgeois *Le Barabli*, des indicatifs pour la télévision, des pièces pour des compétitions sportives, et diverses œuvres de commandes et de concours (pour orchestres folkloriques, d'harmonie, symphonique). Cf. *Musique pour Tous*, n° 293, juin 1994, p. 14.

52. Nous nous appuyons ici sur diverses sources biographiques. Pour Désiré Dondeyne, une intervention autobiographique lors d'une rencontre de la WASBE à Luzern en juillet 2001 (reproduite in *L'Écho des fanfares*, n° 364-365, avril-juin 2002, p. 23-28) et l'entretien que nous avons réalisé avec lui à Paris en juin 2005. Pour Johan de Meij, son entrée dans Wikipedia (mars 2007), une notice biographique publiée dans *Musique pour Tous*, n° 326, juin 2002, p. 5 et la biographie proposée sur le site de sa maison d'édition, Amstel (www.euronet.nl/~amsmusic/, janvier 2008). Pour Charles Beck, l'entretien et la notice biographiques parus dans *Musique pour Tous*, n° 293, juin 1994, p. 14.

Désiré Dondeyne est né en 1921, dans le Pas-de-Calais, « dans une famille simple, ouvrière »⁵³ – son père était cheminot. Bien que ses parents n'étaient « pas du tout musiciens », la musique d'harmonie faisait partie de son environnement immédiat, puisqu'il s'est d'abord initié à la musique grâce aux enseignements dispensés par le service social aux chemins de fer, puis dans l'harmonie des cheminots intégrée à huit ans comme clarinettiste. Comme pour beaucoup de musiciens d'harmonie, son apprentissage de la musique procède de la forte proximité sociale de l'offre d'enseignement et des considérations pragmatiques de ses parents : « mon père estimait que ça me servirait dans la vie militaire ». Sa formation musicale s'est poursuivie aux conservatoires de Lille, de 10 à 17 ans, puis de Paris pendant un an. À 18 ans, sur décision de son père, Désiré Dondeyne arrête le conservatoire pour rejoindre la Musique de l'Air de Paris. Il a néanmoins continué à suivre des cours au Conservatoire de Paris (classe d'écriture), jusqu'aux lendemains de la guerre. Cette formation musicale lui a permis de suivre les enseignements de pédagogues importants comme Jean et Noël Gallon ou Tony Aubin, et de compositeurs marquants de l'école française moderne tels que Darius Milhaud et Olivier Messiaen - Désiré Dondeyne fut le premier instrumentiste à vent à intégrer une classe de composition. Cette période au conservatoire a aussi été l'occasion de nouer des relations d'amitié avec des musiciens comme Roger Boutry, Michel Legrand ou Ida Gotkovsky, qui se sont maintenues et ont donné lieu plus tard à des coopérations musicales. Bien que n'ayant pas appris la direction d'orchestre au conservatoire, il devient ensuite chef de la Musique des Gardiens de la paix qu'il dirige pendant vingt-cinq ans. C'est alors qu'il acquiert sa notoriété au sein du monde des harmonies. Il ajoute à son travail de direction une activité de composition et de transcription et des responsabilités au sein de la CMF et de l'UFF à partir des années 1950. Désiré Dondeyne contribue à promouvoir une approche savante de l'harmonie, notamment par un répertoire référé à l'école française. Dans ses choix de direction, il privilégie les œuvres originales et les créations de ses maîtres et compagnons de formation : « J'ai

53. Les citations de Désiré Dondeyne sont extraites de l'intervention autobiographique déjà citée de Désiré Dondeyne (*Echo des fanfares*, 2002), sauf mention spécifique. Nous utilisons les informations de cette intervention et de notre entretien de juin 2005. Une biographie complète a récemment paru : Francis Pieters, *Désiré Dondeyne. Pionnier de la musique pour orchestre d'harmonie en France au XX^e siècle*, IGEB-Kliment, Vienne (Autriche), 2008.

toujours essayé de mettre en regard la musique de mes camarades ». Le traité d'orchestration qu'il publie en 1969 avec le musicologue Frédéric Robert – premier ouvrage du genre depuis celui de Gabriel Parès, paru à la fin du XIXe siècle et encore récemment réédité⁵⁴ – promeut également une orientation savante et rénovatrice, tout en ménageant la conception plus traditionnelle de la musique à vents : « Ici, nous avons tenu compte de l'évolution considérable, pour ne pas dire la modification radicale, des problèmes concernant l'orchestre d'harmonie. Cette formation jouait naguère un rôle essentiel dans la diffusion, sous forme de transcriptions, des chefs d'œuvres classiques et modernes. De nos jours où la radio, la télévision et le disque introduisent, jusque dans les foyers les plus humbles, ces mêmes ouvrages dans leur forme *originelle*, une telle fonction est devenue pratiquement sans objet. Aussi, nous nous sommes fait un devoir ici, comme dans nos programmes de concert, de disque, de radio ou de télévision, de mettre en valeur le répertoire original. Nous avons néanmoins abordé dans le détail la technique de la transcription pour orchestre d'harmonie d'œuvres symphoniques, pour clavier ou de musique de chambre. Nous recommandons aux chefs de musique de se consacrer aujourd'hui à ces sortes de travaux, beaucoup moins en vue d'exécutions publiques, que pour se familiariser avec les caractéristiques de l'orchestre d'harmonie à partir de celles, plus connues, de l'orchestre symphonique. »⁵⁵

Portées et incarnées par les grands orchestres professionnels et par des compositeurs, les références communes aux harmonies sont aussi le produit de l'édition musicale. Les caractéristiques du marché de l'édition dans cet univers musical confèrent en effet aux quelques éditeurs qui le composent un important pouvoir de prescription.⁵⁶ Outre des partitions et des disques, ils proposent des services (enregistrement de disques) ou vendent des accessoires liés à la pratique musicale (pour les instruments, l'habillement ou encore les récompenses). Une partie du catalogue de ces éditeurs

54. Gabriel Parès, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires, d'harmonie et de fanfare*, Éditions Lemoine, Paris, 1898, 2 volumes. Gabriel Parès dirigeait l'orchestre de la Garde républicaine.

55. Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, Henry Lemoine, Paris, 1969, p. 3. Souligné dans le texte.

56. Outre les deux principaux éditeurs français (Robert Martin et Corélia), citons les éditeurs hollandais Amstel et De Haske ou les éditions belges Hafabra.

Le monde des harmonies

est constituée de disques proposant des interprétations de pièces connues (presque toujours sur le mode du florilège) et, surtout, des prestations d'orchestres réputés (quasi exclusivement les orchestres professionnels militaires, français et étrangers). Ces disques destinés à l'écoute sont à distinguer de disques de découverte ou d'aide au choix. Les différents éditeurs proposent de très nombreuses compilations de ce type, servant de présentations sonores des pièces dont les partitions sont vendues par l'éditeur. De manière plus directement publicitaire, les éditeurs diffusent auprès des directeurs des CD de démonstration, composés de courts extraits de leur catalogue destinés à accompagner le choix de partitions à commander. C'est de cette manière que les éditeurs jouent le plus directement leur rôle prescripteur.

« On est dans un domaine où l'influence commerciale est forte. Un certain nombre d'éditeurs ont une puissance commerciale qui leur permet d'arroser le milieu avec des catalogues, des CD de démonstration, qui sont présents un peu partout. Mais [ils] ont un répertoire qui, sauf exception, ne brille pas par son originalité. Qui va être plutôt un répertoire consensuel, où on a l'impression que ça va contenter tout le monde: on a l'impression que ça va contenter l'orchestre parce que ce n'est pas trop difficile, que ça sonne bien, qu'il y a pas trop d'efforts à faire, que ça va contenter le public parce que ça le surprend pas... Ça a un certain écho dans ce milieu. »⁵⁷

La faible lisibilité de cette offre restreint la marge de manœuvre et l'autonomie des directeurs d'orchestre dans la définition de leur répertoire. Les catalogues d'éditeurs reposent avant tout sur une présentation, alphabétique, par titres ou par types d'orchestres ou d'instruments et seulement secondairement sur une organisation par compositeurs. Le choix par compositeur ou par style est ainsi plus ardu. La même indétermination stylistique ou de signature caractérise les disques de découverte qui consistent en des compilations génériques. Leur contenu ne semble pas déterminé par une unité stylistique (sinon minimale: musique de film, musique « festive ») mais davantage par l'actualité musicale (succès de la variété ou du cinéma) et par les logiques de production de l'éditeur (nouvelles pièces, nouvelles transcriptions).⁵⁸ Davantage qu'un fond

57. Conseiller artistique de la FSMA.

58. À titre d'exemple, on peut citer le CD *Celtic Festival* (Éditions Robert Martin, 2003), qui malgré son nom (et l'esthétique de sa pochette) ne regroupe pas des pièces d'inspiration ou d'instrumentation celtiques mais un ensemble varié associant des génériques télévisés (*Mannix*, *Les Clefs de Fort Boyard*), des airs classiques célèbres (*Carmen*, *Aïda*) et des morceaux de genre (*Fanfare*, *Tuba Concerto*), dont un effectivement intitulé *Celtic Festival*.

Les mondes de l'harmonie

organisé, l'offre musicale des éditeurs constitue ainsi un flux, si bien que certains éditeurs proposent des formules d'abonnement à leurs nouveautés (Robert Martin, Hafabra).

Ces logiques particulières d'accès au répertoire reflètent le mode ordinaire d'appréhension des contenus musicaux par les musiciens d'harmonie (le morceau est souvent plus connu que son compositeur) autant qu'elles le contraignent. Le marché de l'édition musicale pour harmonies contribue ainsi fortement à normer les formes musicales les plus diffusées en même temps que leur accès, participant en ce sens à l'unification des références musicales.

2. Les concours : mode de consécration spécifique et expérience partagée

Héritage incontournable de la tradition orphéonique, les concours organisés par les institutions de la musique amateur rendent visible le monde des harmonies dont ils constituent un mode de consécration spécifique, à la fois dans ses modalités et dans son principe⁵⁹. Ils contribuent ce faisant à le spécifier par rapport au champ musical et à l'unifier, en le dotant d'événements marquants et de repères communs : même si seule une minorité d'orchestres y participe, tous les connaissent et s'y réfèrent⁶⁰. Pour ceux qui y participent, les concours offrent l'occasion de faire l'expérience de l'appartenance à cet univers, de s'y situer et de se plier à ses logiques⁶¹.

Les modalités des nombreux concours restent assez similaires, qu'ils soient de dimension régionale, nationale ou internationale⁶². En France, les critères de la CMF sont largement suivis, opérant la

59. Ce sont des concours d'orchestres et non de musiciens. Il existe cependant aussi des concours de musiciens qui consistent en des épreuves destinées à certifier le niveau des interprètes n'ayant pas fréquenté une école de musique et n'étant donc pas évalués et diplômés par elles. La généralisation des écoles de musique conduit aujourd'hui à un fort déclin de ces concours.

60. Deux tiers des sociétés ayant répondu au questionnaire n'ont pas participé à un concours au cours des cinq dernières années ayant précédé l'enquête. Selon la CMF, la proportion des orchestres participant aux concours nationaux s'établit selon les années entre 10 % et 15 %.

61. Nous appuyons ici nos analyses notamment sur les observations que nous avons réalisées lors du concours international Eolia, qui s'est tenu les 28, 29 et 30 mai 2004 à Strasbourg, et qui s'accompagnait de plus d'épreuves pour le concours national CMF 2004. Nous remercions Virginie Anquetin qui a contribué à certaines de ces observations.

62. Pour l'Est de la France, on peut citer les concours de Bouzonville et Eolia, concours international organisé par la fédération alsacienne (FSMA) tous les quatre ans depuis 1988. Le concours international (quadriennal) de Kerkrade, aux Pays-Bas, est l'une des manifestations les plus importantes au monde. Sur ce concours, cf. *Musique pour Tous*, n° 308, octobre 1997, p. 15.

Le monde des harmonies

standardisation de ce mode de consécration⁶³. Selon ce système, les orchestres sont classés selon leur niveau technique et leur effectif en six divisions : par ordre croissant, troisième, deuxième, première, supérieure, d'excellence et d'honneur. Les orchestres concourent au sein de la division à laquelle ils ont précédemment accédé.⁶⁴ L'épreuve consiste en l'interprétation de morceaux imposés et de morceaux choisis, devant un jury composé de personnalités du monde des harmonies. Pour chaque division, plusieurs récompenses sont attribuées, du troisième au premier prix. Le premier prix « ascendant » permet aux orchestres de concourir dans la division supérieure lors d'un prochain concours. Le titre ainsi obtenu est acquis pour une durée limitée, à l'issue de laquelle l'orchestre doit se représenter pour le conserver – faute de quoi il fera l'objet d'un reclassement. Le nombre de premiers prix à attribuer par division n'est pas limitatif, de sorte que leur obtention dépend de la performance de chaque orchestre pris isolément et non de leur confrontation : les résultats des uns ne contraignent pas directement ceux des autres. Ces distinctions sont essentiellement honorifiques et permettent aux orchestres de se prévaloir d'un certain niveau. Elles s'accompagnent aussi parfois de récompenses financières.

Mode de certification plus qu'organisation de la concurrence pour l'accès à des biens ou titres rares, ces événements relèvent davantage de la logique de l'examen que de celle du concours au sens strict : il n'y a pas de réelle compétition entre orchestres et il s'agit surtout d'une confrontation avec un jury. Les orchestres viennent chercher une validation institutionnelle de leur niveau plutôt que se mesurer les uns aux autres. Le déroulement des épreuves et de la cérémonie du palmarès du concours que l'on a observé illustre bien. Rares sont les musiciens qui viennent assister à d'autres épreuves que celles des orchestres qui les précèdent ou les suivent immédiatement dans la salle de leur propre épreuve : on s'y compare peu aux autres orchestres, on n'y a peu de curiosité pour ce que font les autres. Au cours de la remise des prix, les musiciens des orchestres quittent souvent la salle dès qu'ils ont obtenu les leurs, sans attendre les autres résultats ni même s'intéresser à ce qui est désigné comme l'excellence dans leur domaine. L'effet palmarès (donner à voir les meilleurs) et de hiérarchisation est du reste parfois limité par une proclamation des résultats suivant l'ordre des prestations et non par niveau. Lorsqu'au contraire les résultats sont proclamés par ordre

63. Pour une présentation de ces critères, se reporter au site de la CMF www.cmf.org. Voir aussi la présentation synthétique qui en est donnée dans *Harmonies 2000, op. cit.*, p. 165.

64. Depuis 2007, ils peuvent toutefois s'inscrire au niveau de leur choix, sauf pour les divisions « excellence » et « honneur » dont l'accès demeure conditionné par les résultats antérieurs.

Les mondes de l'harmonie

de mérite, à l'inverse de ce qui pourrait être attendu, la tension et l'intérêt ne montent pas au fur et à mesure qu'on s'élève dans le niveau des prix attribués ; au contraire, la salle se vide progressivement. L'intérêt des concours est ailleurs pour les musiciens : « ça permet de voir où on se situe »⁶⁵.

Cette conception de « concours » tenant davantage d'une mesure de la réussite propre à chaque orchestre que d'une hiérarchisation entre concurrents est du reste revendiquée par leurs organisateurs, qui illustrent ainsi le principe d'effort et de progrès sans compétition distinctive qui est l'une des composantes de l'éthique des harmonies.

*« Chaque ensemble fait de son mieux, selon ses moyens, selon son répertoire. Certaines harmonies ont un niveau professionnel, d'autres un grand besoin d'être encouragées... surtout face à l'indifférence qui depuis des années se manifeste à l'égard de cette musique. Pourtant il n'y a pas de musique plus facile qu'une autre... Dans toute œuvre musicale, l'essentiel est d'avoir à donner quelque chose de soi, oui, c'est cela le plus important. Ce qui compte vraiment, c'est le rapport humain grâce auquel les imperfections peuvent être transcendées, oubliées et grâce auquel on peut arriver malgré toutes les difficultés à une qualité d'émotion importante ». [M. Faillenot, compositeur et juré lors de l'édition 1996 du concours international Eolia organisé à Strasbourg]. Excellente analyse [...] ! Bon point pour M. Faillenot qui, sans faire de la démagogie excusant toutes les faiblesses, met en avant une véritable philosophie du concours, de l'orchestre d'harmonie et de l'amateur au sens large. Laisser une place pour chacun, un espace d'expression où il peut faire montre de son travail, de ses sentiments, à son niveau, et dans un cadre où on ne confond pas prouesse technique, acrobatie médiatique ou record instantané avec une certaine idée de la vie, non obligatoirement liée à des concepts discutables de productivité ou de standard de qualité ».*⁶⁶

Ces modalités conduisent les concours à promouvoir les pratiques et relations internes à chaque orchestre plutôt qu'à véritablement rassembler une « communauté ». La logique de certification sans compétition qui les caractérise les apparente davantage à une juxtaposition d'examens et d'événements collectifs internes aux orchestres. En dehors des concerts des orchestres invités et de la remise des prix, le concours n'offre que peu d'occasions collectives

65. Remarque faite par un parent de musicien lors d'une discussion avec l'enquêteur.

66. « Quand tout concourt au concours », in *Harmonies 2000, op. cit.*, p. 165.

Le monde des harmonies

réunissant l'ensemble des participants qui favoriseraient des rencontres entre les musiciens d'orchestres différents. Cette absence de rencontres était très visible lors du concours observé : les entrées et parties communes restaient vides en dehors des moments d'arrivée, de passage ou de départ des orchestres ; le site désert au moment des repas, pris de manière autonome par chaque orchestre. Le principal concert professionnel a surtout rassemblé un public de musiciens locaux se retrouvant pour l'occasion ou se regroupant en famille. La cérémonie des récompenses a révélé le caractère éclaté du concours, où la logique de société éclipse le rassemblement plus large d'amateurs engagés dans la même pratique.

Les concours n'en manifestent pas moins aux musiciens l'existence de l'univers socio-musical auquel ils appartiennent, participant ainsi à la connaissance et au sentiment d'appartenance au monde des harmonies. Le nombre de participants contribue en lui-même à la matérialisation de ce monde et de son étendue, un concours pouvant rassembler plusieurs milliers de personnes en quelques jours⁶⁷. En plus des musiciens amateurs et de leur entourage, les concours rassemblent les composantes institutionnelles (organismes, jurys, représentants fédéraux) et professionnelles de la musique d'harmonie. Le monde des harmonies est aussi un marché : les éditeurs et les facteurs d'instruments comptent au nombre des professionnels présents à l'occasion des concours. Lors du concours observé, on comptait dans le hall une demi-douzaine de stands recouverts d'instruments et d'accessoires, de partitions, de CD, catalogues et autres démos. Beaucoup de monde s'y est pressé durant le festival – surtout pour les instruments, que les musiciens admiraient ou essayaient, souvent à plusieurs. Deux stands de confection d'uniformes présentaient par ailleurs costumes et accessoires.

Mais il faut surtout noter la forte présence de musiciens professionnels (le plus souvent issus ou proches des harmonies), qui siègent dans les jurys ou donnent des concerts « de prestige », participant à la définition de l'excellence de l'intérieur du monde des harmonies et non en référence à des critères externes.

Les membres du jury d'Eolia 2004 étaient tous investis professionnellement dans la musique d'harmonie : avant tout comme chefs d'orchestres et-ou professeurs et pédagogues, mais aussi comme compositeurs et instrumentistes – ces acti-

67. Participaient à Eolia 2004 cinquante-six orchestres, dont les effectifs variaient d'une grosse vingtaine à plus de quatre-vingt membres (*Musique pour Tous*, n° 335, Hors série spécial Eolia, mai 2004, p. 1). L'édition 1997 du festival hollandais de Kerkrade a regroupé cent huit orchestres et seize mille musiciens (*Harmonies 2000, op. cit.*, p. 149).

Les mondes de l'harmonie

vités étant comme on sait du reste souvent cumulées.⁶⁸ Sur les quatre formations invitées pour les « concerts de gala », deux étaient professionnelles (la Musique des Équipages de la Flotte de Brest et l'ensemble allemand *German Brass*) et les deux autres des orchestres amateurs ayant un encadrement professionnel (l'orchestre d'harmonie du CNR de Strasbourg et l'orchestre d'harmonie de l'électricité de Strasbourg).

* * *

L'analyse de la structuration du monde des harmonies, avec ses différenciations internes, ses institutions, ses réseaux, ses références et modes de consécration, complète et nuance le constat d'une position dominée au sein du champ musical. Si ce constat demeure vrai, il s'applique avec une intensité variable aux orchestres, qui ont aussi leurs propres hiérarchies, et doit s'accompagner de la prise en compte des modes spécifiques d'existence de cet univers musical. La restitution des pratiques d'harmonie dans leur environnement direct et dans la structure des échanges au sein des orchestres – l'écologie et l'économie de la pratique – permet d'identifier les logiques propres de ce qui constitue, en plus d'une activité musicale, l'élément d'un style de vie.

68. Pour une présentation détaillée des vingt-quatre membres des jurys, voir *Musique pour Tous*, n° 335, mai 2004, p. 4-7. Au regard des notices biographiques publiées dans ce numéro, un seul juré ne semble pas être un musicien professionnel mais amateur (un directeur d'harmonie et de chorale, responsable au sein de la CMF).

DEUXIÈME PARTIE

ÉCOLOGIE ET ÉCONOMIE
D'UNE PRATIQUE AMATEUR

—

—

—

—

CHAPITRE III

L'INTÉGRATION MUSICALE

L'autonomisation des espaces sociaux de la production culturelle¹ conduit à ce que les « choses de l'art et de l'esprit » soient organisées séparément des « choses de la vie » : la « culture » est séparée de l'existence ordinaire, comme la religion suppose la séparation du sacré et du profane². Sous sa forme la plus aboutie, cette distinction consiste en une sacralisation qui confère une valeur hors du commun à un nombre limité d'objets³. Permettant de faire comme si les goûts et pratiques culturels trouvaient leur fondement dans le ciel pur de l'esthétique, sans rapport avec les structures et relations sociales, et conférant à certains d'entre eux une « noblesse » les opposant au « vulgaire », c'est une telle séparation qui rend possible les stratégies de distinction qui font de la culture un marqueur du statut social⁴.

Il en va tout autrement dans le cas de la musique d'harmonie. Loin d'être constituée en univers *distingué* de la vie sociale ordinaire,

1. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*

2. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1960, p. 50 et suivantes.

3. Lawrence Levine, « The Sacralization of Culture », in *Highbrow, Lowbrow*, *op. cit.*, p. 83-168.

4. Pierre Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*

Les mondes de l'harmonie

cette musique s'inscrit au contraire dans son prolongement direct. Si l'on se place au niveau des cadres sociaux des pratiques musicales, on observe en effet non pas la rupture autonomisante mais la continuité, la faible différenciation ou, pour reprendre le terme de Karl Polanyi, l'encastrement de cette musique dans les relations sociales ordinaires.⁵ Peu distinguée des autres dimensions de la vie sociale, elle est de ce fait une pratique peu distinctive.⁶ Sa logique sociale tient alors moins à des stratégies de distinction qu'à des mécanismes d'intégration à un groupe, en l'occurrence une communauté locale. L'intégration musicale procède ainsi de l'articulation de trois modes de relation entre pratique musicale et vie sociale : l'immersion de la musique dans la vie sociale fait de l'intégration sociale une condition préalable à la pratique, et constitue en retour la pratique musicale en instrument de l'intégration sociale⁷.

§ 1. UNE PRATIQUE INSCRITE DANS LA CONTINUITÉ DES RELATIONS SOCIALES

Le recrutement des orchestres d'harmonie s'opère généralement dans une proximité spatiale et sociale qui situe l'entrée dans la pratique musicale le prolongement des appartenances antérieures. Ce mode d'entrée fait de cette pratique une manière d'entretenir des relations sociales et inscrit les orchestres dans le *continuum* de la vie sociale.

1. Un recrutement de proximité

C'est avant tout le localisme qui caractérise la composition des orchestres d'harmonie⁸. Les musiciens résident en majorité dans la commune de leur société de musique (53 %); lorsque ce n'est pas le cas, 75 % d'entre eux habite dans une commune située à moins de dix kilomètres. Ils se caractérisent en outre par un fort ancrage territorial. Les trois-quarts d'entre eux résident dans leur commune

5. Karl Polanyi, *La grande transformation*, Gallimard, Paris, 1984.

6. Des observations semblables sont formulées par Thomas Morinière dans son étude ethnographique d'une compagnie de théâtre amateur. Thomas Morinière, *Le Théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Le Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2007, notamment p. 19 et suivantes.

7. On rejoint ici les observations de Ruth Finnegan sur les *brass bands* anglais, à propos desquels elle montre que « Jouer ensemble forge d'intenses relations et offre un milieu dans lequel plus de liens peuvent se former ce qui en retour lie encore davantage ses membres ». *The Hidden Musicians*, *op. cit.*, p. 54 (notre traduction).

8. Avec cependant des différences selon les pôles auxquels ils se situent (*cf.* p. 88 et suivantes).

L'intégration musicale

depuis plus de dix ans, et en sont natifs dans une proportion importante au regard de la fréquente faible taille des communes (36,5 %). Cet ancrage territorial se marque également par des origines familiales essentiellement régionales (pour 80 % des musiciens et 90 % des présidents et directeurs), et majoritairement communales. Il ne se limite pas à une appartenance passée, mais correspond aussi à une installation de long terme sur un territoire, comme en témoigne la forte proportion de musiciens propriétaires de leur logement.

Ce recrutement de proximité locale résulte de plusieurs déterminants locaux, au premier rang desquels se trouve la faiblesse de l'offre de loisirs. L'entrée dans la pratique d'harmonie est en effet liée au caractère fréquemment réduit de cette offre dans les communes de petite taille. L'orientation vers l'harmonie procède alors d'un arbitrage entre les possibilités de choix réduites.

« Quand j'ai commencé c'était en 1948, la fin de la guerre, on était jeunes, on n'avait pas de moyens de locomotion pour aller ailleurs. À Holzstein, il y avait les pompiers, musique et gymnastique. Il n'y avait que ces trois associations. Alors naturellement, étant jeune, on veut sortir, on veut voir des copains et ainsi de suite... Ma foi, on s'est dirigés vers la musique. [...] Pompiers... Il faut être sur place, à n'importe quelle heure on peut vous chercher, il faut venir... Ça me convenait pas. Gymnastique, l'entraîneur, il était un petit peu sec. Il fallait aussi faire quelque chose et d'après mon avis, la musique c'était aussi le plus facile. »⁹

« C'était un truc qui marchait parce que c'était l'animation du village. Entre ça et le foot, il y avait rien d'autre. »¹⁰

« C'était soit le foot ou la musique ! [rires] Et ça m'a pas branché le foot. J'ai essayé une fois et je me suis pris la balle dans la gueule et j'ai laissé tomber après ! [...] Et puis j'ai choisi la musique ». ¹¹

L'élargissement de l'éventail des loisirs accessibles aux habitants de ces communes au cours des dernières décennies n'a, on le voit, pas totalement fait disparaître ce choix par défaut pour les plus jeunes générations. Dans chacune des trois communes étudiées, la densification du tissu associatif ne diversifie que peu l'offre de pratiques collectives. Sur les douze associations que compte Beckenheim, quatre sont sportives et deux musicales : l'harmonie et la chorale. À

9. René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, Harmonie Concordia.

10. Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D.

11. Rémi, clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, Harmonie Concordia.

Les mondes de l'harmonie

Holzstein, l'office du tourisme recense seize associations sportives et seulement deux associations musicales sur les trente-huit associations de la commune : l'harmonie et l'école de musique. À Bloswiller, commune urbaine plus importante, les associations sont au nombre de cinquante-huit, dont vingt-quatre sportives et trois musicales : l'harmonie, une association d'accordéon et une chorale paroissiale. Les harmonies continuent donc à représenter une des seules possibilités de pratiquer la musique dans un cadre associatif, voire d'avoir une pratique collective autre que les activités physiques et sportives.

Les déterminants locaux de la pratique d'harmonie renvoient également à la structuration des écoles de musique. On a vu que ces écoles captent souvent les vellétés musicales de la jeunesse locale en les orientant vers l'harmonie. C'est tout particulièrement le cas en Alsace, où leur développement dans les années 1970 s'est beaucoup opéré à partir des sociétés de musique, limitant les effets de concurrence et de détournement des harmonies.¹² Dans chacune des trois sociétés étudiées, l'école représente la source principale de renouvellement de l'orchestre. Cette fonction est recherchée par les responsables des écoles de musique qui orientent leur enseignement vers les instruments pratiqués en harmonie, proposent des avantages aux élèves participant à l'orchestre (bourses, mise à disposition d'instruments). Il y a ainsi des trajectoires musicales toutes tracées par les structures locales. L'apprentissage de la musique est pensé et organisé en fonction de la pratique collective d'harmonie et l'entrée dans l'orchestre est l'aboutissement logique des parcours : « C'est automatique, hein. Au bout du moment où on commence à apprendre un instrument, où on a assez de technique pour intégrer l'harmonie, c'est automatique, hein. On intègre toujours l'harmonie »¹³.

Ce recrutement de proximité spatiale est aussi un recrutement de proximité sociale. Le cadre spatial de la pratique recoupe ici l'unité des sociabilités populaires, la communauté villageoise, fondée sur le territoire et la parenté.¹⁴ L'interconnaissance généralisée est un des principes de base des relations qu'y entretiennent les individus. En étant inscrit dans un territoire, l'orchestre d'harmonie s'insère dans un réseau de solidarité, d'entraide mais aussi de contraintes et de contrôle social. Le poids de la parenté

12. C'est ce qu'évoque Michel Bozon, dans « Pratiques musicales et classes sociales », article cité.

13. Lætitia, flûtiste, trésorière, 23 ans, assistante comptable, Musique municipale de Beckenheim.

14. On peut dans une certaine mesure étendre ces remarques aux quartiers d'habitat ancien dans les villes, homogènes socialement et culturellement (vieux quartiers ouvriers).

L'intégration musicale

et du voisinage se retrouve dans les modes d'entrée dans l'harmonie : les musiciens disent souvent venir à l'harmonie par leur famille (40 %) ou leurs amis et voisins (18 %). Quarante pour cent des musiciens ont un membre de leur famille qui joue (61 %) ou jouait (19 %) dans leur orchestre. L'entrée dans la musique se fait ainsi dans le prolongement d'une pratique familiale et familiale : « On était déjà dans le bain plus ou moins. Le père déjà faisait la musique. C'est ça un peu qui a déclenché la chose. Et depuis on y est! ». ¹⁵

« La musique, c'est souvent une histoire de famille : si vous regardez, vous prenez l'harmonie, vous faites le tour, c'est par famille, par générations, ça se succède. Si vous prenez la secrétaire, c'est une petite fille de musicien, ça a sauté une génération : son grand-père était barytoniste. Si vous prenez, aux clarinettes, François, et Jean-Claude, le président, ben, c'est le fils de l'ancien tubiste avec la casquette bleue, qui ne joue plus maintenant pour des raisons d'âge, de souffle. Mais bon, c'est des affaires de famille. ». ¹⁶

L'incitation est parfois moins douce, la proximité des relations rendant possible l'exercice d'une contrainte en faveur de la poursuite de la pratique familiale.

« À l'âge de 5-6 ans, mon père voulait que je fasse de la musique. Le solfège, quoi. Voilà, j'ai fait le solfège, puis il m'a acheté un accordéon, j'ai fait de l'accordéon, mais ça me plaisait vraiment pas du tout, hein. J'apprenais pas bien, je faisais ça en dilettante [...]. J'ai traîné ça jusqu'à 9-10 ans, puis j'ai arrêté. Puis mon père était dans la musique, c'est lui qui a voulu me brancher... Il était à la fanfare, dans la région de S. À l'époque, c'était dans les années 65-70, [...] il y avait des fanfares dans tous les villages. J'allais aux répétitions, ça me plaisait. Il m'a fait essayer plusieurs trucs. "Essaye de souffler dedans" [rires]. Il y avait un cor, mais je voulais pas ça. Il est venu avec un saxophone et ça m'a plu, ça me plaisait franchement. ». ¹⁷

Les logiques de proximité locale et sociale se combinent pour opérer une pré-intégration aux orchestres d'harmonie. L'offre réduite de loisir musical fait écho aux incitations et prescriptions familiales et amicales, l'interconnaissance facilite et rend attractifs l'apprentis-

15. Jean-Claude, saxophoniste, président d'harmonie, 40 ans, électricien en usine, Musique municipale de Beckenheim.

16. Éric, saxophoniste, directeur d'harmonie, 37 ans, employé en Suisse, Musique municipale de Beckenheim.

17. Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, harmonie Cécilia.

Les mondes de l'harmonie

sage musical et l'adhésion à l'harmonie. Les liens familiaux, amicaux et musicaux se croisent et se renforcent mutuellement. L'ensemble de l'environnement familial, social et local concourt alors à orienter les jeunes vers la musique à vents et en orchestre.

«J'ai commencé à l'âge de 5 ans, c'était en 1970. Je suis venu à la musique comment ? Ben, en fait, je suis le deuxième musicien, parce que mon oncle, qui à l'époque devait avoir 20 ans, était dans une fanfare, dans une harmonie-fanfare et donc mes parents m'ont mis à la musique, quoi. Bon, le voisin de palier était un professeur de musique, de l'harmonie. C'était un papy déjà à l'époque, il avait plus de 60 ans. C'était un flûtiste, un grand flûtiste italien, qui avait eu un grand prix à Milan, conservatoire plus concours. Et en fait, c'était lui mon prof. Un de mes profs de solfège et un de mes profs de clarinette. Donc, j'ai appris la musique [et] je suis rentré comme ça [dans une harmonie nombreuse, créée par des sidérurgistes]...».¹⁸

2. Une communalisation musicale

La logique de formation des sociétés musicales doit beaucoup à cette double proximité spatiale et sociale. Reprenons pour le comprendre les deux types idéaux établis par Max Weber afin de distinguer les groupements sociaux. La sociation repose sur l'engagement d'individus en vue d'une activité précise, et prend la forme d'un compromis d'intérêts. Cela correspond au cas de groupements musicaux dans lesquels la finalité musicale est seule au principe de l'engagement des individus. Dans une communalisation en revanche, «la disposition de l'activité sociale se fonde [...] sur le sentiment *subjectif* (traditionnel ou affectif) des participants d'*appartenir à une même communauté*»¹⁹. Si les harmonies peuvent se situer à l'intersection de ces deux types idéaux, on peut cependant faire l'hypothèse que ce qui les distingue de nombreuses autres formations musicales tient à ce qu'elles se rapprochent tendanciellement davantage du type de la communalisation. C'est très nettement le cas de celles qui se situent au pôle «sociable-insulaire» et largement de celles qui correspondent au pôle «sociable-ouvert» qui à eux deux regroupent entre 70 et 80 % des orchestres. En effet c'est généralement le sentiment d'appartenance à un groupe (la famille, la communauté villageoise) plus qu'une finalité spécifiquement musicale posée au départ qui fonde l'engagement dans un orchestre.

18. Marc, clarinettiste, 39 ans, électrotechnicien, harmonie Cécilia.

19. Max Weber, *Économie et société* (1971), volume I, Agora Pocket, Paris, 1995, p. 78.

L'intégration musicale

On le voit tout d'abord dans le fait que la familiarité préalable avec l'univers de l'harmonie et ceux qui le composent conduit à vivre l'entrée dans un orchestre sur le mode de l'évidence. Les pratiques musicales s'inscrivent dans une continuité « naturelle » avec les autres dimensions de leur vie sociale et, pour le dire comme Max Weber, les liens traditionnels ou affectifs préexistants. Comme il est fréquent dans les récits enchantés d'entrée dans les pratiques artistiques, certains des musiciens rencontrés ont bien sûr présenté leur désir d'apprendre la musique et de jouer dans un orchestre d'harmonie en évoquant leur vocation ou leur révélation, la découverte de la musique, ou d'un instrument à l'occasion d'un concert étant le facteur déclencheur d'un investissement dans la musique²⁰. Mais le plus souvent, cette entrée – dans la musique et dans l'harmonie – est plutôt vécue et présentée comme un fait dont il est difficile de rendre compte tant, loin de constituer un événement, il s'inscrit dans le cours de la vie ordinaire.

«Je sais même pas comment on est arrivés à la musique [avec ma sœur]. C'est un mystère.»²¹

«Je ne sais plus pourquoi j'ai commencé. Je ne pourrais pas vous dire pourquoi... J'avais peut-être entendu des copains jouer, et ça m'a donné l'idée... Et de fil en aiguille...»²²

«La passion pour la musique, c'est arrivé... pff..., c'est un hasard. Moi j'ai démarré la trompette simplement, j'étais en CM1. Il y avait un jeune qui était au CM2 et qui faisait de la trompette. Et un jour, dans un cours d'école, il a présenté son instrument, on a soufflé dedans, et puis machin, "Tiens, chouette, je vais apprendre ça". C'est comme ça que ça a déclenché. Après dans le village, il y avait une société de musique avec un directeur qui se démenait avec les gamins du village à l'époque.»²³

On voit comment le « hasard » tient ici de la rencontre entre des pré-dispositions familiales et l'offre locale d'encadrement. Pour la plupart des musiciens amateurs, l'évidence de la pratique musicale comme loisir correspond également à une évidence de la pratique musicale en harmonie. De manière significative, une certaine confusion entre les dates de début d'apprentissage de la musique

20. Cf. «Vocations artistiques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007.

21. Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia.

22. Lætitia, flûtiste, trésorière, 23 ans, assistante comptable, musique municipale de Beckenheim.

23. Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, musique de D.

Les mondes de l'harmonie

et d'entrée dans l'harmonie se retrouve dans plusieurs entretiens. Apprendre la musique, c'est inséparablement jouer en harmonie: «Ça a toujours été pour ça que j'ai fait de la musique.»²⁴

La plupart des harmonies se rapprochent du type de la communalisation par le fait que l'entretien de relations sociables en constitue tendanciellement le fondement plus que le résultat secondaire (comme ce peut être le cas dans une sociation)²⁵. L'entrée en harmonie tient davantage à la reproduction d'un capital social que d'un capital spécifique, en l'occurrence culturel, ce que révèle le rôle particulier qu'y joue l'entourage familial ou amical. Déterminant dans l'engagement dans les pratiques culturelles en général, ce rôle intervient dans le cas de la musique d'harmonie d'une manière qui lui est pour partie spécifique. Généralement, l'entourage transmet un capital culturel sous ses différentes formes: matérielle (mise à disposition d'un instrument), incorporée (sous formes de dispositions et de goûts constitutifs de l'appétence pour les choses de la culture) ou cognitive (acquisition de connaissances permettant de se situer dans l'univers culturel). Dans certains cas, notamment pour les pratiques artistiques et plus encore pour les pratiques musicales, cette transmission prend la forme d'une initiation technique ou d'un accompagnement, comme lorsqu'un parent ou ami aide à l'acquisition des bases de la technique instrumentale.²⁶ Dans le cas de la musique d'harmonie, ces différentes formes de transmission ne sont évidemment pas absentes. Cependant le rôle de l'entourage, et par là même des appartenances sociales, se joue plus encore au niveau *relationnel* qu'au niveau culturel (au sens de la transmission d'un capital culturel). Ce que l'entourage transmet aux individus, qui les conduit à (et se retrouve dans) la pratique d'harmonie, est en effet moins de l'ordre de prédispositions culturelles que de l'ordre de structures relationnelles. De la même manière qu'à l'inverse de la rupture sacralisante propre aux formes culturelles savantes, un *continuum* s'établit entre la musique d'harmonie et le déroulement ordinaire de la vie sociale, la pratique musicale s'inscrit dans le prolongement direct d'un ensemble de relations sociales préexistantes qu'on a vues: la famille, mais aussi les relations amicales et de voisinage..

Un musicien évoquant certains membres de son orchestre:
« Alfred, il a 53 ans, il est ferblantier, donc je le vois parfois pour mes trucs... Moi, j'ai toujours les corps de métier du village.

24. Raymond, tromboniste, 49 ans, électricien en usine, musique municipale de Beckenheim.

25. Max Weber, *Economie et société*, *op. cit.*, p. 79.

26. Voir à ce propos Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes*, *op. cit.*, p. 142 et suivantes

L'intégration musicale

Alfred, je le vois comme ça, et il habite la même rue, donc on se voit deux-trois fois dans la semaine, en passant, "salut", c'est tout. Mais pas se côtoyer pour bavarder. Sinon on se voit pas grandement... Ou s'il y a quelque chose, je vais chez le président, il habite juste au coin de la rue. Ou on se téléphone ou lui vient chez moi. Mais sinon on se voit aux répétitions.»²⁷

Si l'on se rappelle que les musiciens sont fortement enracinés localement, on comprend que leur participation à l'harmonie renvoie à leur position d'« établis » au sein d'une communauté locale²⁸ : elle en est à la fois le produit et le marqueur. Pour le dire autrement, être musicien d'une harmonie, c'est moins se constituer un capital de reconnaissance proprement musicale utile à la conquête d'une position dans l'espace musical qu'entretenir un « capital d'autochtonie »²⁹ utile à la constitution ou au maintien d'une position dans l'espace social local.

Un orchestre constitue en effet un groupement relativement fermé dans lequel, au contraire des « liens faibles » qui caractérisent les réseaux plus ouverts³⁰, ce sont les « liens forts » internes au groupe qui peuvent donner lieu à l'établissement de nouvelles relations sociales. C'est là une autre manière de montrer l'imbrication de l'harmonie dans le tissu relationnel de ses membres. Les sociétés de musique forment de fait des espaces de rencontre au sein desquels les musiciens engagent d'autres relations. La socialisation à et par l'harmonie s'intensifie donc d'elle-même en produisant des réseaux relationnels qui se nouent autour de l'orchestre. Cela offre parfois des opportunités matérielles et professionnelles. « Le président, c'est mon grand chef au boulot ! témoigne Émilie. Ça sert, la musique, hein, parce que justement c'est par lui que j'ai trouvé mon boulot. »³¹ Les relations créées sont cependant surtout amicales. Pour une large majorité de musiciens (80 %) la participation à la

27. Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, musique municipale de Beckenheim.

28. Norbert Elias et John L. Scotson, *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Fayard, Paris, 1997.

29. Le capital d'autochtonie renvoie à l'acquisition et la valorisation locales d'un capital social (relations) et symbolique (reconnaissance), autrement dit à tous les profits qu'un individu peut escompter du fait d'être enraciné localement. Sur cette notion, importante pour la compréhension des sociabilités populaires, voir notamment Michel Bozon et Jean-Claude Chamboredon, « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de la pratique », *Ethnologie française*, n° 1, 1980, p. 65-88, ainsi que Jean-Noël Retière, « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, 16-63, 2003, p. 121-143.

30. Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, op. cit.

31. Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia.

Les mondes de l'harmonie

société est l'occasion de se faire de nouveaux amis, fréquentés aussi en dehors de ce cadre. C'est le cas de manière assez peu différenciée selon la position sociale, légèrement plus selon l'âge, les musiciens s'installant dans la vie adulte étant les plus nombreux à évoquer ces nouvelles rencontres (85,5 %).

« Ben disons, souvent une harmonie c'est un groupe d'amis, vraiment. [...] Non mais vraiment, dans mes meilleurs amis, c'est les amis de l'harmonie, hein! »³²

Aux liens amicaux s'ajoutent et se combinent des liens amoureux, contribuant, par le jeu des mariages qui en résultent, à faire du groupe une famille élargie, parfois au sens littéral.

« C'est vraiment la bande d'amis, quoi. On se voit tous les week-ends, même en dehors de la musique. On se fait souvent un petit resto, un ciné. C'est le noyau. C'est mes principaux amis, en fait. [...] C'est devenu une grande famille la musique en fait. Ma sœur a épousé un musicien [Fabien], grâce à mon frère qui a commencé à Holzstein par son prof de trombone. Et Fabien c'est devenu un ami et puis voilà... il est sorti avec ma sœur et ils se sont mariés l'année dernière. Et puis voilà! C'est devenu une famille, quoi! ça crée des liens! (rires) ».³³

— Fabien: Parce que c'est vraiment notre bande de copains.

— Sa femme: Ils étaient tous à notre mariage!

— Fabien: Pas tous, mais...

— Sa femme: Ben si, ceux avec qui on sort régulièrement, souvent au cinéma. Enfin "souvent": quand il y a pas concert! (rires)

— Fabien: Ouais, on fait des fêtes comme ça entre nous. C'est une bonne partie de notre bande de copains. [...]

— Sa femme: C'est comme ça qu'on s'est rencontrés!

— Fabien: Ouais, c'est comme ça qu'on s'est rencontrés, c'est vrai. À un concert, en plus!

— Sa femme: Il y en a beaucoup qui sortent ensemble dans la musique. Ça va par couple.

— Fabien: Oui, il y en a beaucoup. [Il énumère plusieurs couples.] (rires). Il y en a plein comme ça.³⁴

32. Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia.

33. Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia.

34. Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia, et son épouse, non-musicienne, mais dont deux frères sont musiciens de l'harmonie de son mari.

§ 2. L'ORCHESTRE FAIT LE MUSICIEN

«Qu'est-ce qu'un bon musicien? Un exécutant pour la cause de la musique, qui sait oublier son MOI, son caractère et ses occupations pour se fondre dans un ensemble». ³⁵

Ces logiques de recrutement et de regroupement, avec la socialisation préalable et l'entretien des liens sociaux qui les caractérisent, font que les pratiques individuelles procèdent du groupe plus que l'inverse. Le choix des instruments, l'apprentissage musical, le type de pratique tiennent en effet largement à la distribution de rôles au sein d'un collectif. Ce sont en un mot moins les musiciens qui font l'orchestre que l'orchestre qui fait le musicien.

1. Le « choix » de l'instrument comme réponse à un besoin collectif

Dans la présentation que font les musiciens de leur parcours musical, le choix de l'instrument apparaît souvent accessoire, secondaire par rapport au « choix » – lui-même relatif – de faire de la musique. Loin de la « rationalité professionnelle des héritiers » qui s'orientent en fonction des opportunités de professionnalisation ou du souci d'agrément du loisir bourgeois, joue ici pleinement ce que Bernard Lehmann appelle « les aléas de l'offre musicale en milieu populaire » ³⁶. Le choix de l'instrument est avant tout le produit de contraintes matérielles et collectives, sauf aux pôles les plus « musicaux » de l'espace des musiciens.

Le (relativement) jeune âge auquel les musiciens ont commencé leur pratique explique sans doute que le choix de leur instrument leur ait bien souvent échappé. De même, le coût élevé des instruments peut conduire à restreindre l'éventail des choix possibles.

«À 6-7 ans, c'est vraiment difficile de choisir un instrument avec lequel on ne se sentira pas forcément bien tout le temps. Moi, j'ai choisi la flûte... Enfin, "choisi" est un bien grand mot. On montre quelques instruments, "Tu peux jouer de la flûte, de la clarinette..."; ça ne me viendrait pas à l'idée à 8 ans de dire "Je vais jouer du cor"! Ma mère m'a dit "Ta cousine te prête une

35. Inscription dans la salle de répétition de l'harmonie d'Ugine, citée par François Dagon, *Les Sociétés musicales amateurs en Savoie: fanfares et harmonies de 1945 à nos jours*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Savoie, 2001, p. 4.

36. Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, op. cit., p. 56-79.

Les mondes de l'harmonie

flûte, alors ça sera de la flûte". Ma cousine m'a prêté sa flûte et c'est comme ça que j'ai joué de la flûte.»³⁷

S'ajoute à cela que les élèves jouent souvent sur des instruments appartenant à la société, ce qui conduit à opter pour un instrument plutôt qu'un autre simplement « parce qu'il y en avait encore un, hein! [rires] À l'époque c'est parce que c'était ce qu'il y avait! »³⁸. « C'est très simple pourquoi j'ai fait de la trompette: c'est le seul bignou qui restait dans une armoire. Au départ, je voulais faire du saxophone, mais il n'y en avait pas! »³⁹. Cela correspond également aux besoins de l'orchestre, le choix de l'instrument étant alors fonction des manques (ou des surplus) dans tel ou tel pupitre. Fréquents sont ainsi les cas similaires à celui de cette musicienne qui s'est mise au baryton « parce qu'il manquait des cuivres pour pouvoir défiler »⁴⁰. Ces logiques matérielles et collectives ne sont pas nécessairement exclusives d'autres considérations, telles que l'appréciation esthétique du son de l'instrument ou le positionnement à l'égard des caractérisations sexuées des instruments, par exemple. Le choix de nécessité peut aussi être revendiqué pour d'autres raisons.

« [Le saxophone] je trouvais que c'était bien. Au début vous ne savez pas grand-chose: quel avantage, quel inconvénient... Moi, j'ai trouvé que l'instrument était beau et que ça donne un beau son. En plus mon directeur me l'avait proposé. Il était d'accord, parce qu'il n'y avait pas tellement de jeunes musiciens de saxophones. Alors pour compléter l'harmonie... »⁴¹

Le poids de cette contrainte collective varie selon les générations: plus les musiciens sont jeunes, plus ils déclarent avoir choisi seul leur instrument.⁴² Mais, outre que ces réponses ne sont pas à prendre au pied de la lettre, il faut noter que l'orientation collective s'exerce aujourd'hui de manière en partie moins contraignante et plus incitative, à travers notamment la promotion de certains instruments devenus rares et néanmoins indispensables pour un orchestre complet, tels que les cuivres graves.

37. Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia.

38. Jean-Claude, saxophoniste, président d'harmonie, 40 ans, électricien en usine, musique municipale de Beckenheim.

39. Thomas, trompettiste, 42 ans, directeur adjoint de l'harmonie, directeur d'un *big band* et d'un orchestre de chambre, professeur de musique, harmonie Cécilia.

40. Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia.

41. René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia.

42. 45 % pour les musiciens de plus de 55 ans, 82 % des moins de 15 ans.

L'intégration musicale

Les changements d'instrument au cours du parcours musical ne renvoient que marginalement à des stratégies d'émancipation individuelle à l'égard de cet ensemble de contraintes collectives : ce n'est le cas que de quelques musiciens très investis dans la musique et parfois quasi-professionnels. Ces changements correspondent le plus souvent à des logiques hétérogènes et des « hasards » dans lesquels les opportunités ou les nécessités de l'orchestre jouent un rôle important. Émaillé par des aléas mais structuré par l'entourage familial et musical, le parcours de Dominique, 62 ans, cadre commercial à la retraite, en fournit une bonne illustration. Vers dix ans, il choisit son premier instrument – le hautbois – sur les conseils de son parrain, chef d'harmonie et directeur d'école de musique. L'orientation vers cet instrument rare correspond à la fois à un besoin de l'orchestre et à un choix tactique permettant de se faire une place dans le monde des harmonies. « Moi, je devais faire hautboïste, car des flûtistes, des saxophonistes, des trompettistes, il y en a profusion et des hautboïstes amateurs, il y en a pas ou pratiquement pas. Donc ça a été : "Tu feras hautboïste." » Le service militaire est l'occasion d'un premier changement d'instrument. Souvent contraint à abandonner le hautbois pour les cymbales ou la grosse-caisse à l'occasion des défilés, Dominique apprend la trompette avec un autre appelé. Au retour du service militaire, il réintègre des orchestres d'harmonie comme trompettiste et en jouant d'instruments proches comme le bugle et le cornet. Il se tourne enfin vers l'euphonium pour deux raisons. Des problèmes de santé l'incitaient à pratiquer un instrument moins exigeant physiquement. C'était aussi une demande formulée par le directeur de son harmonie : il fallait combler un manque de cuivres intermédiaires survenu à la suite du départ de plusieurs musiciens.

2. Apprendre ensemble pour jouer ensemble

Formation initiale courte, apprentissage « sur le tas » avec les aînés et au sein du groupe des pairs, acquisition de compétences nouvelles à l'occasion du service militaire, perfectionnement ultérieur pour ceux qui « sortent du rang » et exercent des fonctions d'encadrement : le cursus musical typique des orchestres d'harmonie n'est pas sans rappeler les filières d'enseignement réservées aux enfants des classes populaires⁴³ – que par ailleurs les musiciens sont nombreux à avoir suivies – et les formes traditionnelles d'apprentissage dans le monde ouvrier.⁴⁴

43. Voir par exemple Claude Grignon, *L'Ordre des choses. Les fonctions sociales de l'enseignement technique*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

44. Sur le déclin de ces formes traditionnelles, cf. Stéphane Beaud et Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, Fayard, Paris, 1999.

Les mondes de l'harmonie

À l'inverse, ce cursus se distingue à plusieurs égards du modèle d'apprentissage musical véhiculé par les institutions légitimes et qu'incarnent les conservatoires.⁴⁵ Comme celle du conservatoire, cette formation musicale est pratique, centrée sur la maîtrise de l'instrument. Mais contrairement à elle, elle est dénuée d'apprentissages théoriques (théorie musicale) ou culturels (histoire de la musique). Elle est aussi en grande partie directement « utilitaire », c'est-à-dire tendue vers la satisfaction si possible rapide des « besoins » liés aux fonctions d'exécution musicale nécessaires à l'entretien de l'orchestre. Cela renvoie à sa dimension collective. Dans les conservatoires, la pratique collective est de plus en plus valorisée, mais la priorité reste l'apprentissage individuel, sous-tendu par le modèle du soliste.⁴⁶ Dans les sociétés de musique, l'apprentissage musical est collectif dans ses modalités pratiques (on apprend à jouer ensemble plutôt qu'en cours individuels) et dans ses finalités (on apprend *pour* jouer ensemble), limitant fortement sa dimension individuelle.

Autre différence avec les conservatoires : les cursus musicaux sont rapides et leurs liens avec la pratique collective en orchestre directs. Les formations des musiciens sont le plus souvent courtes (4 à 5 ans) et correspondent rarement à des parcours complets.⁴⁷ L'enseignement reçu porte avant tout sur l'acquisition de bases en solfège et en pratique instrumentale. À cette brièveté des cursus correspond la rapidité de l'entrée dans l'orchestre d'harmonie. L'orchestre est intégré dès que le niveau le permet. Pour la grande majorité des musiciens, l'entrée dans l'harmonie constitue le but d'un apprentissage qui lui est de fait subordonné. Seuls les musiciens engagés dans des formations plus classiques comme les conservatoires ou les écoles nationales (15 % des répondants) inversent la relation et intègrent les « bonnes » harmonies à des fins d'apprentissage musical, toujours cependant dans le but d'une pratique collective.

En raison de la brièveté des cursus, la formation des musiciens repose sur une articulation entre un apprentissage formel – plus ou moins approfondi selon les musiciens – et un apprentissage plus informel, « sur le tas ». Dans les deux cas, cette formation reste inscrite dans l'espace local des relations sociales, à l'exception notable de celle reçue à l'occasion du service militaire, qui a

45. Voir à ce propos Antoine Hennion, Françoise Martinat et Jean-Pierre Vignolle, *Les Conservatoires et leurs élèves*, La Documentation française, Paris, 1983; Antoine Hennion, *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Anthropos, Paris, 1988.

46. Cf. Lehmann Bernard, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, *op. cit.*

47. Les parcours plus longs correspondent à des cursus plus classiques (en conservatoire, par exemple pour les musiciens jouant en harmonie au titre de leur profession musicale) ou à des diversifications de la pratique musicale (reprise de cours à l'occasion d'un changement d'instrument).

L'intégration musicale

souvent constitué une étape importante dans le cursus des musiciens d'harmonie.

« En 1946, je suis entré dans l'harmonie, de X. Et ensuite, j'ai eu le bonheur d'entrer dans la musique militaire. J'ai été désigné pour aller à Strasbourg. J'ai dit "je veux pas, je veux aller ailleurs, pour apprendre le français" –, parce qu'on n'a pas appris le français, hein – alors j'ai été incorporé à Courbevoie, dans une musique militaire de parade. Pour moi, c'était un événement terrible. [Dans ma commune], j'étais le meilleur trompettiste, là-bas, j'osais même pas me présenter. [...] Et là, j'ai commencé à évoluer. Avant, j'étais un petit [musicien], et ce qu'on a fait [dans ma commune], c'était pas trop dur ! Mais quand je suis rentré dans cette grande musique [à l'armée], je voulais toujours être le premier, alors évidemment, je bossais, je bossais. [...] Au service militaire, parmi ces grands, évidemment, j'ai progressé et quand je suis rentré du service militaire, tout de suite je suis reparti [à l'harmonie]. »⁴⁸

La formation musicale participe à la forte intégration du musicien à l'orchestre : l'enseignement est dispensé par un membre de l'harmonie (souvent le chef d'orchestre) et la formation par la pratique se construit avec les aînés et au sein des pairs dans des relations d'entraide qui renforcent la solidarité du groupe des musiciens.

« Le directeur, il était menuisier [...]. Il travaillait pendant la journée sur son métier et le soir, une ou deux soirées, il nous faisait du solfège. Et puis, moi, comme je jouais du saxo, j'allais chez un autre musicien, chez lui, à domicile. Lui, il était peintre. [...] Et après un an, on est entré à la grande musique. "Hop ! Vous suivez !" Et puis on était contents, on faisait des défilés. Ça c'est de l'apprentissage sur le tas ! ».⁴⁹

« Moi j'ai commencé tard, hein, j'ai commencé à 14 ans. J'ai appris sur le tas, avec l'ancien chef de musique. On a un fait un an de solfège et [...] la deuxième année, j'ai commencé la clarinette. C'est l'ancien président qui m'a appris. Et j'avais deux copains clarinettes, qui avaient déjà des années d'ancienneté et j'étais toujours assis entre ces deux pour que... qu'ils me tirent un peu avec, quoi ! ».⁵⁰

48. Patrick, bugle, 73 ans, président-directeur d'harmonie, ébéniste à la retraite, musique de S.

49. René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia.

50. Alain, clarinettes et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, musique municipale de Beckenheim.

Les mondes de l'harmonie

«Le chef m'a dit "Tiens, tu veux pas la trompette, peut-être que t'arriveras à te mettre dessus...". Ça a commencé comme ça! [sourire] Et puis j'ai pris des habitudes et j'arrivais à jouer quand même au bout de trois mois! Mais bon, c'était ma technique à moi. [...] Je connaissais la musique avant, mais la technique de la trompette, je l'ai apprise en regardant les autres, en leur demandant comment on fait les doigtés, qu'est-ce qu'on fait là... Voilà, ça se limitait à ça.»⁵¹

Apprendre «sur le tas» permet de recueillir les conseils de musiciens plus expérimentés, non seulement lors de séances d'apprentissage, mais aussi lors des répétitions et des concerts de l'orchestre. Cette transmission informelle de la technique musicale concerne surtout les musiciens les plus âgés. Elle caractérise cependant encore l'apprentissage d'une partie des musiciens d'harmonie, tout particulièrement dans les petites harmonies des communes rurales.

En raison des caractéristiques d'une partie des écoles de musique en milieu rural, même l'enseignement formel n'opère pas de réelle rupture avec la proximité et l'interconnaissance qui prévalent dans l'apprentissage «sur le tas». Dans ce cas, les écoles liées à une société de musique restent de taille réduite, même si elles sont agréées. Les enseignements sont assurés par un faible nombre de personnes, dont le directeur de l'harmonie et certains musiciens. Cette participation des musiciens de l'harmonie à l'enseignement des futurs membres de l'orchestre contribue à inscrire cet apprentissage dans l'espace local des relations sociales. L'école de musique liée à la musique municipale de Beckenheim correspond typiquement à ce modèle. Le recrutement comme l'encadrement et l'enseignement y sont assurés bénévolement par des musiciens amateurs de l'harmonie – dont la participation à l'école témoigne plus de leur investissement et disponibilité à l'égard de leur société musicale et de son développement que d'une compétence ou d'une formation particulières. L'investissement des musiciens dans cette fonction est assez important. Les cours sont donnés à leur domicile et ils y consacrent plusieurs heures par semaine pour des cours particuliers de 45 minutes à une petite quinzaine d'élèves. Le directeur s'attache d'ailleurs à entretenir une ambiance familiale. Il invite ses élèves chez lui pour des goûters à la Saint Nicolas et à Pâques. Il insiste sur le bénévolat et l'esprit de désintéressement, même si cela peut être à toutes fins utiles pour l'orchestre. «Je fais tout gracieusement, de bon cœur. Il faut toujours donner une carotte, quand vous voulez un résultat. Si vous ne donnez pas de carottes à l'âne,

51. Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, harmonie Cécilia.

il ne marche pas. Et là c'est pareil, avec les jeunes. Il faut savoir donner un peu aussi.»⁵²

Même si ce genre de situation a tendance à se raréfier en raison du développement des écoles et de la mise en commun des infrastructures d'apprentissage, la majeure partie (les trois quarts environ) des musiciens actuellement en activité a appris la musique dans un cadre de forte personnalisation et de grande familiarité, où la bonne volonté d'amateur le dispute à la compétence musicale. La professionnalisation de l'enseignement musical n'équivaut par ailleurs pas forcément au déclin des relations de proximité, et encore moins à la rupture avec le fonctionnement des orchestres. Ainsi à Holzstein et Blosswiller, si l'école a été municipalisée et s'est professionnalisée, le lien avec l'orchestre et les amateurs demeure fort, puisque le directeur de l'école dirige également l'harmonie au sein de laquelle jouent des professeurs de musique.

3. Un rapport collectif à la pratique

Ce qu'on observe pour le choix de l'instrument et l'apprentissage de la musique vaut aussi pour le rapport à la pratique : les musiciens s'effacent derrière le groupe qui les constituent comme tels en même temps qu'ils le constituent. La pratique musicale n'est envisagée que de manière collective et toujours rapportée au collectif, et c'est ce caractère collectif qui fonde le plaisir et la fierté des musiciens.

Une première indication en est donnée par le fait que la pratique individuelle, exercée en dehors des sociétés musicales, reste secondaire par rapport à la pratique collective. Ainsi près de la moitié des musiciens ne joue seul qu'une heure ou moins par semaine. Un gros quart d'entre eux joue entre deux et trois heures hebdomadaires. L'intensité de la pratique se fait plus rare au-delà : 15 % des musiciens pratiquent seuls leur instrument entre six et huit heures par semaine. Cette intensité est en partie liée à l'âge, les musiciens les plus assidus étant les plus jeunes, débutants et devant pratiquer plus régulièrement. La pratique solitaire est d'ailleurs avant tout consacrée à la répétition des morceaux du répertoire de la formation d'appartenance. Seuls les activistes ou les musiciens ayant une activité musicale professionnelle ont une pratique régulière en dehors de l'harmonie. Pour les autres cette pratique reste très occasionnelle et faiblement investie : « Ça va nulle part, c'est juste comme ça. »⁵³

Inversement, le plaisir de jouer ensemble revient systématiquement dans les propos des musiciens. Le plaisir musical ressenti est indissociable des personnes avec lesquelles il s'éprouve lors de l'exé-

52. Clarinettiste et percussionniste, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine.

53. Christine, saxophoniste, 30 ans, institutrice spécialisée, harmonie Cécilia.

Les mondes de l'harmonie

cution d'un morceau ou à l'occasion d'un concert. Pour les musiciens, il s'agit de faire de la musique ensemble, de « passer des bons moments musicaux entre amis »⁵⁴, le plaisir de jouer allant de pair avec celui de retrouver ses amis musiciens.

« Moi, j'aime beaucoup jouer. Être dans un ensemble, c'est vraiment... C'est dommage que vous soyez pas musicien, quoi! [elle s'exprime avec conviction, appuyant sur chacun des mots:] Parce que c'est pour ça qu'on vient jouer, c'est pour l'impression d'ensemble. Ça peut vraiment faire des frissons, faire frissonner, c'est pour ça qu'on vient jouer. Parce qu'après, c'est des souvenirs qu'on garde, mais toute la vie! Et ça, ça dépend du contexte, ça dépend des gens plus que de si c'est bien joué ou pas. [...] Le plus important, c'est d'être ensemble. C'est de jouer dans un ensemble. Je peux par exemple avoir plus de plaisir dans une répétition qu'au concert. C'est tout à fait concevable. Après, faire un concert... Il faut bien se donner un but. [...] Mais le plus important, c'est de jouer ensemble. »⁵⁵

« Jouer seule, ça m'intéresse pas plus que ça. C'est l'ensemble qui... Je sais pas, c'est bien plus riche, tant au niveau musical qu'au niveau des échanges qu'on a avec les autres, hein. [...] C'est l'ensemble qui m'intéresse le plus. »⁵⁶

Comme l'explique un président-musicien, cette conjonction du plaisir social et du plaisir musical représente un attrait de la musique d'harmonie qu'il s'agit de mettre en avant et de faire découvrir aux éventuelles futures recrues.

Évoquant un concert organisé avec l'école de musique: « On réunit les deux harmonies, les jeunes qui ont un petit peu de bouteille, qui ont fait quelques années d'études pour montrer aux jeunes qu'au-dessus il y a quelque chose et on peut se retrouver aussi entre copains, se marrer un bon coup et en même temps faire de la musique. C'est pas du tout péjoratif en disant "On se marre un bon coup", c'est pas "On s'en fout du niveau musical". »⁵⁷

Plus encore que du plaisir, les musiciens retirent une réelle fierté de leur participation à cet effort collectif. Cette fierté est exprimée par les musiciens lorsqu'ils parlent de leur orchestre. Elle est aussi

54. Remarque notée sur un questionnaire.

55. Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia.

56. Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia.

57. Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D.

L'intégration musicale

manifestée par les intérieurs de leurs logements, où sont conservés et exposés comme autant de trophées les signes de l'appartenance au monde de la musique : instruments, médailles, photos, affiches de concerts... La fierté porte sur l'appartenance à l'orchestre, sur l'accomplissement personnel et collectif que représentent les prestations musicales et leur organisation, mais aussi sur les aspects non musicaux et *a priori* peu valorisés de l'harmonie, tels que les défilés.

On le voit : la continuité – l'in-distinction – entre les pratiques musicales et leur environnement social conduit à ce que ces pratiques obéissent moins à une logique de distinction individuelle qu'à une logique d'intégration collective. Les musiciens d'harmonie doivent en effet non pas se distinguer du commun, mais vivre une pratique « sans prétention » comme prolongement de l'appartenance voire comme marque de l'intégration au groupe social et à la communauté locale. S'il y a distinction individuelle, elle consiste ici non pas en une recherche de la différence pour la différence, mais, en une valorisation de la capacité particulière à incarner les valeurs du groupe d'appartenance (une excellence dans la conformité). Et ce n'est sans doute pas un hasard si, précisément, les musiciens d'harmonie sont récompensés par des médailles, non pas tant pour leur talents musicaux que pour leur dévouement, la durée de leur engagement ou leur qualités morales.⁵⁸

§ 3. LA SOCIALISATION PAR LA MUSIQUE

L'ancrage des harmonies dans un réseau relationnel préexistant conduit à replacer le rôle socialisateur qu'elles revendiquent dans la continuité des appartenances et des expériences sociales. Si les orchestres forment une instance de socialisation, c'est dans le prolongement direct de la famille et du groupe des pairs. Cette continuité dans les instances de socialisation conduit les harmonies à jouer un rôle de renforcement dans l'acquisition de dispositions et de modèles de comportement.⁵⁹ C'est d'autant plus le cas qu'à cette continuité dans l'espace social s'ajoute la continuité dans le temps. Loin de ne constituer qu'une étape marquant une période circonscrite de la vie, l'expérience des orchestres s'inscrit dans la durée, souvent sur plusieurs décennies.

58. Selon un modèle qui n'est pas sans rappeler l'« administration de la vertu » constituée à partir du XIX^e siècle. Voir à ce propos Frédéric Caille, « La vertu en administration. La médaille du sauvetage. Une signalétique officielle du mérite moral au XIX^e siècle », *Genèses*, n° 28, 1997, p. 29-51.

59. On emprunte la notion de socialisation de renforcement à Muriel Darmon qui l'oppose aux socialisations de transformation et de conversion. Muriel Darmon, *La Socialisation*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 114 et suivantes.

Les mondes de l'harmonie

1. L'apprentissage de la vie collective

L'apprentissage musical est aussi une période de socialisation à l'harmonie, à ses règles et à ses valeurs. Mais cette socialisation, se poursuit au-delà des années d'apprentissage, les différents aspects de la pratique contribuant à lier profondément le musicien à sa société et à la musique d'harmonie. Plus proche en cela du militantisme associatif et d'un engagement multiforme que du consumérisme culturel limitant strictement la durée et le type de participation, l'harmonie représente une activité collective, fondée en partie sur l'entraide, reposant sur des événements communs et une autocélébration de l'appartenance au groupe.⁶⁰ Dans cette mesure, l'orchestre peut jouer le rôle socialisateur que les porte-parole des institutions d'harmonie lui prêtent : il constitue une forme d'apprentissage des règles de la vie collective combinée à celle des réseaux relationnels plus vastes dans lesquels il s'insère.

La discipline et la coordination nécessaires à l'interprétation collective d'une pièce musicale sont considérées comme les fondements nécessaires de l'apprentissage et de la pratique musicale collective. L'écoute et le respect de l'autre en forment les résultats escomptés.⁶¹ Cette vision de l'harmonie et de ses effets socialisateurs imprègne les discours des responsables institutionnels et se retrouve plus largement parmi les musiciens ou responsables associatifs, sur le mode positif de l'espoir ou sur celui de la déploration.

« L'harmonie est une école de démocratie telle qu'elle devrait se pratiquer. On sait que ça fonctionne que si on tient compte de tout ce qui se passe à l'intérieur de l'harmonie, à la fois des différences culturelles, sociales, des différences d'âge. Tout ça, c'est des problèmes au départ, mais qu'il faut bien résoudre si on veut faire en sorte que les choses puissent être jouées à l'unisson. Et on y arrive. Et je me rends compte que quelques anciens... il y en a un qui m'agace, je me suis dit qu'un jour je lui coulerai du plâtre dans son instrument ! Il m'agace mais en plus de ça il est très réactionnaire, vraiment des prises de position assez... Mais dans son pupitre, il y a beaucoup de jeunes et ils

60. On peut ainsi penser, *mutatis mutandis*, l'engagement des sociétés musicales par analogie avec l'engagement dans des mouvements sociaux ou politiques. Cf. Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, La Découverte, Paris, 1996, notamment p. 76 et suivantes.

61. Ce lien revendiqué de la technique et de la morale dans un apprentissage de la discipline visant à la fois la pratique elle-même et des effets de socialisation plus généraux n'est pas sans rappeler ce qu'observe Loïc Wacquant à propos d'un tout autre univers (un club de boxe d'un quartier du ghetto noir de Chicago) dans *Corps & âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Agone, Marseille 2001.

L'intégration musicale

le trouvent plutôt sympathique. Ça fait partie du folklore. Il y a quelque chose qui s'est passé avec les jeunes. Je me dis que quelque part c'est une bonne école de démocratie.»⁶²

«Pff! J'ai rien contre la jeunesse, mais bon... [...] C'est pas leur faute: on leur inculque ça. Les parents ont plus le temps de s'en occuper. L'école devient une catastrophe: on leur apprend tout sauf ce qu'on devrait: plus de morale, plus d'éducation physique, plus d'enseignement général. Ah oui, les équations du 4^e degré, l'ordinateur, pas de problème! Mais enlever son béret ou laisser sa place à une dame! C'est un peu à désespérer. Sauf les gens qui font de la musique. Parce que quand ils font de la musique, c'est encore, à mon avis, actuellement, la seule façon de se discipliner un peu. Il y a plus d'armée, malheureusement. Mais il reste les sociétés de musique. Et dans les sociétés de musique, le chef va pas accepter que les gens bavardent pendant les répétitions, *etc.* Donc il faut quand même qu'ils se plient à une discipline librement consentie. Et c'est là que le bât blesse chez les jeunes parce que... "Quoi, qu'est-ce que tu viens de me dire? J'ai pas le droit de parler! Qu'est-ce que ça veut dire!?" Ils sont un peu plus bêtes que nous, mais c'est pas de leur faute.»⁶³

Cette «pédagogie» de la vie collective se comprend cependant avant tout en raison du cadre particulier dans lequel la pratique s'inscrit. Elle fonctionne, car elle passe avant tout par un ensemble de pratiques et de relations qui placent les musiciens dans une position de service à la collectivité et d'intégration en son sein. Pour les musiciens, l'appartenance à la société de musique dépasse la simple pratique musicale. *A minima* elle suppose une participation, même ponctuelle, à des tâches non musicales, destinées au bon fonctionnement de leur société, de la corvée de bois pour chauffer le local de répétition à la préparation des concerts et au rangement.

« — Fabien: Faut dire qu'on se donne du mal aussi. On répète de janvier à avril. Après, il y a aussi la préparation de la salle, tout ça. C'est toujours les mêmes aussi: le comité qui prépare tout ça...

— Sa femme: plier les programmes et les découper! Ah, j'en ai découpé des programmes cette année! (sourires). »⁶⁴

62. Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, Harmonie Cécilia.

63. Dominique, euphonium, vice-président d'harmonie, 62 ans, cadre commercial à la retraite, Harmonie Cécilia.

64. Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia, et son épouse, non-musicienne.

Les mondes de l'harmonie

«Le concert est fini lorsque le matériel a été enlevé. Ne pas aider pour ranger, c'est mettre en l'air l'ambiance pour un an. Si vous ne voulez pas perdre le bénéfice de ce qu'on a fait cette année, il faut aider».⁶⁵

Pour certains, et principalement pour les responsables et les membres du comité, cette participation peut être plus importante : elle consiste alors à participer à une animation paramusicale, à accueillir le public, à présenter l'orchestre, à dispenser un enseignement bénévole, *etc.* Cette implication dans le collectif est particulièrement forte à l'occasion des événements exceptionnels de la vie de la société, qu'ils soient musicaux (concerts, concours) ou non (soirées, sorties).

La précocité, l'intensité et la durée de cette socialisation par l'harmonie donnent une mesure de sa force. Les musiciens entrent à l'harmonie ou à son école à un âge relativement précoce, avant ou au cours de la préadolescence. Cette participation repose sur une activité fréquente et régulière, les répétitions étant généralement au moins hebdomadaires et les sorties nombreuses. Enfin, les parcours des musiciens sont longs, la durée moyenne d'appartenance étant de 14 ans.

2. La concentration du temps libre

En raison de son caractère intensif, la pratique d'harmonie tend à concentrer les loisirs voire les relations sociales des musiciens. De la socialisation à l'harmonie résulte une réduction des loisirs possibles. Pour diversifier leurs loisirs, ces musiciens se tournent moins vers d'autres pratiques (sport, *etc.*) que vers ce qu'ils connaissent et ce qui leur est accessible, c'est-à-dire d'autres occasions de musique collective : dans d'autres harmonies, au sein d'autres types de formation.

Seule une minorité de musiciens rencontrés a évoqué un investissement régulier dans un loisir autre que l'harmonie. Le sport reste une exception partielle à cet égard. Environ 40 % des musiciens déclarent le pratiquer souvent ou très souvent et près de 15 % d'entre eux appartiennent à une association sportive (par exemple, parmi les musiciens rencontrés, un club de ski ou un club de football). Mais la combinaison de la musique avec d'autres activités reste rare ; et c'est au contraire le nécessaire abandon des autres activités qui a été suggéré à plusieurs reprises par les musiciens rencontrés, du fait de contraintes matérielles, en coût et surtout en temps. Ce choix remonte parfois à l'origine même de la

65. Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia.

L'intégration musicale

pratique, les activités de loisirs étant abordées comme exclusives les unes des autres.

« Mes parents m'ont dit: "Il y a pas de souci, tu peux faire de la musique, mais t'es déjà au ski et au foot, alors il va falloir choisir, fixer des priorités." Et c'est ce qui s'est passé. »⁶⁶

« — *Les soirs de libre, vous faites du sport ou quelque chose ?*

— Non. Je sais, il faudrait... Mais la musique, ça passe avant. Quand c'est les vacances de Concordia, c'est la saison [de mon orchestre folklorique]. [...] Il y a toujours quelque chose. En été, c'est même pas la peine de venir un week-end! Des fois, je joue le samedi avec l'orchestre folklorique et le dimanche avec Concordia! »⁶⁷

Cependant, comme le montrent les multi-appartenances parfois nombreuses (musiciens qui jouent dans plusieurs orchestres), le non-cumul est surtout le fruit de relations qui réduisent la diversification des loisirs à une diversification des appartenances. C'est tout particulièrement le cas des musiciens les plus actifs. Leur activisme est en partie déterminé par leur intégration dans les réseaux interpersonnels qui traversent le monde des harmonies, qui est elle-même fonction de l'importance des relations familiales impliquées dans la pratique, des éventuels changements d'appartenance (par exemple au cours de la formation musicale) et des multiplications de contacts qu'ils ont entraînés. Les musiciens évoquent alors l'augmentation de leurs appartenances comme un processus auquel ils n'ont pu échapper, ne pouvant s'extraire des relations d'échanges dans lesquelles leur pratique musicale et leur ancrage local les insèrent. Les logiques sociales qui conduisent à l'intensification de l'investissement dans la musique d'harmonie tendent ainsi à le rendre exclusif d'autres pratiques.

« Dans cette harmonie, j'y suis depuis trois ans. Elle venait de commencer ou de redémarrer... Moi j'y suis car je connais des collègues d'une de mes autres harmonies qui sont au pupitre et en plus, il est chef là-bas. Il m'a demandé et comme moi je dis jamais non! [rires] Et puis une fois qu'on y est, on ne sait plus dire "Je ne peux pas venir"! [...] Dans l'orchestre folklorique, j'y suis rentré parce qu'il a fallu remplacer au pied levé! Un soir on m'appelle à 17 h 30 ou 18 heures. Un musicien qui me connaissait: "T'es libre ce soir?" Et comme je faisais du bal, j'étais libre,

66. Éric, saxophoniste, directeur d'harmonie, 37 ans, employé en Suisse, musique municipale de Beckenheim.

67. Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia.

Les mondes de l'harmonie

il y avait pas de bal. C'était un samedi. "Écoute, il y a un de nos trompettistes [...], qui fait défaut ce soir". "Ben, vous êtes où?". Je crois que c'était à une commune de la même agglomération, pas trop loin quoi, à une vingtaine de kilomètres. J'ai dit "Je viens"! Et puis ça leur a plu, ma façon d'interpréter. Et comme l'autre, il était un peu... il avait toujours des problèmes d'absence: "Oh, lui, il nous embête!" Ça a duré deux répét', et puis l'autre a arrêté. [...]. Et je ne le fais pas à contrecœur, sinon je le ferais pas.». ⁶⁸

Si le niveau de l'instrumentiste ou la rareté de son instrument contribuent à susciter les sollicitations, c'est avant tout la force de l'intégration dans le monde des harmonies qui est le moteur de l'intensité de la pratique.

Même d'intensité variable, la pratique d'harmonie occupe toujours une place particulière dans la structure des loisirs des musiciens et, plus largement, dans leur vie. *A minima*, il s'agit de la seule activité de loisir des musiciens. *A maxima*, c'est un des principaux modes de production de l'identité des individus, qui le dispute au travail ou à l'appartenance sociale. « Dans ma vie, j'ai mon travail et la musique, c'est tout » témoigne Bruno. La pratique d'harmonie participe alors à la structuration de la vie quotidienne, imprégnant aussi bien le rythme hebdomadaire des musiciens (jongler entre les différentes répétitions), le choix du logement que les relations avec l'entourage proche (et notamment les conjoints). Ainsi, certains musiciens ont choisi leur lieu d'habitation de manière à vivre à égale distance de leur(s) société(s) et de leur travail. ⁶⁹ Certains ont évoqué la part que l'harmonie occupe dans leur emploi du temps et notamment dans leur vie professionnelle (ou scolaire): la pratique musicale peut être très prenante – et particulièrement le printemps et l'été, période pendant laquelle de nombreux week-ends sont occupés par les concerts et sorties. De tels choix pèsent fortement sur la vie quotidienne et sur la sphère familiale des musiciens. Bruno, Alain et Éric l'expriment avec humour, évoquant les possibles tensions nées des pratiques masculines d'éloignement du foyer typiques des milieux populaires. ⁷⁰

68. Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, Harmonie Cécilia.

69. Ainsi d'Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière: membre de quatre harmonies en zone semi-rurale, elle habite à mi-chemin entre ses deux harmonies principales et son travail. Ou encore de Raymond, tromboniste, 49 ans, électronicien en usine, musique municipale de Beckenheim: il habite à mi-chemin entre la commune de son harmonie et la commune de celle de son épouse.

70. Voir à ce propos Olivier Schwartz, *Le Monde privé des ouvriers*, PUF, Paris, , 2002. Voir aussi Florence Weber, *Le travail à côté*, *op. cit.*

L'intégration musicale

Bruno appartient à cinq harmonies différentes, dont les répétitions l'occupent tous les soirs de la semaine, à l'exception du jeudi [pendant un temps, il répétait également ce soir-là]. « Il y a des fois où je me dis: "Putain, il faudrait quand même que j'arrête!" Je le dis à ma femme, je vais peut-être en arrêter une parce que je suis là [à la maison] que le jeudi soir, hein! »

Alain⁷¹, directeur bénévole de l'école liée à la musique municipale de Beckenheim, assure plusieurs cours par semaine: il reçoit des élèves les lundi, mardi et jeudi soirs. « Et le vendredi soir, nous on a répétition. [...] Alors vous voyez, il me reste le mercredi soir que je garde un peu pour moi... et pour mon épouse [rires]! De temps en temps, il faut quand même un peu [penser à elle]. » Il consacre ainsi près de huit heures par semaine à sa société de musique.

Lors de l'une de nos rencontres, Éric⁷², directeur de ce même orchestre, a évoqué sa semaine passée. Il a été pris tous les soirs, car il a dirigé deux répétitions, assisté au concert de l'harmonie amie voisine ainsi qu'à une réunion de comité et à une réunion de groupement: « Quand je suis rentré, ma femme m'a dit qu'elle s'apprêtait à changer la serrure de l'entrée! »

Pour les musiciens les plus investis, les tensions entre l'univers de l'harmonie et les autres relations sociales sont résolues en faveur de l'harmonie, par la mise en conformité des différentes dimensions de la vie sociale avec la pratique de référence. C'est, par exemple, le cas lorsque leur entourage, encore non musicien, se convertit à cette pratique

« — Ma femme aussi est musicienne depuis quelques temps. Elle apprend le sax ténor chez un prof de musique.

— *Et elle joue aussi à l'harmonie alors ?*

— Le chef voulait. Il lui a dit: "Écoute [...], tu te sens pas un peu esseulée, à faire toute seule tes gammes à la maison, tes morceaux?" Mais elle a dit qu'elle avait pas encore le niveau [...]. Il y a des passages où elle peine, où elle peut même pas jouer. Alors, ça, ça lui plaît pas. Elle dit: "Je viens et je fais même pas la moitié." Et ça, ça lui plaît pas du tout, c'est pas dans son caractère. Elle veut faire quelque chose de bien. Mais ça c'est comme chaque musicien: on veut donner le meilleur de soi-même. »⁷³

71. Clarinetiste et percussionniste, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine.

72. Saxophoniste, 37 ans, employé en Suisse.

73. Alain, clarinetiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, musique municipale de Beckenheim.

Les mondes de l'harmonie

« — Ça fait beaucoup, hein, (avec toutes ces répétitions).

— Même mon mari, il a pris goût.

— *Il est musicien ?*

— Ah non, pas du tout. Quand je suis arrivée dans l'orchestre folklorique, auquel j'appartiens en plus de l'harmonie, ça ne l'intéressait pas du tout ce genre de musique. Il me déposait ou j'allais avec mon père. Et au fil des années comme ça, le chef, il fait : "Écoute, ton homme, il commence à être avec de temps en temps, ça serait bien de lui refilet un instrument ou quelque chose" et je disais "Il ne veut pas". Et finalement, il joue de la grosse caisse aux défilés. Et maintenant, il est toujours fourré avec. Il s'occupe de la sono [de mon harmonie principale]. Maintenant, il est à fond dedans. Et puis on fait pas mal sorties, on fait de belles sorties avec les danseurs de l'orchestre folklorique. ».⁷⁴

On le voit, ces sollicitations peuvent directement émaner du groupe, soit par espoir d'un recrutement, soit par souci d'éviter l'exclusion du conjoint. La musique d'harmonie suscite ainsi ses propres mécanismes d'intégration.

3. La fidélité au groupe

La continuité entre les relations sociales locales et la pratique musicale donne ainsi lieu à de nouvelles formes d'intégration qui renforcent en retour cette continuité initiale. Cette double intégration, préalable à l'entrée dans l'harmonie et réalisée grâce à elle, offre des conditions propices à un engagement durable des musiciens dans la pratique, qui, on le sait, forme généralement l'un de grands problèmes des pratiques culturelles en amateur.⁷⁵ C'est qu'en l'occurrence, l'attachement à la pratique traduit avant tout une fidélité au groupe auquel elle est liée.

Les musiciens demeurent longtemps au sein de leurs sociétés musicales, le plus souvent sans changement ni interruption. La quasi-totalité des musiciens dont l'âge le permet (c'est-à-dire ceux qui ont plus de vingt-cinq ans) jouent dans leur orchestre depuis plus de dix ans. Un quart de l'ensemble des musiciens y joue depuis plus de vingt ans, sachant que la tranche d'âge susceptible d'une telle ancienneté représente environ un tiers des musiciens. Toutes classes d'âge confondues, seuls 20 % ont connu une période d'inter-

74. Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia.

75. Voir Olivier Donnat, *Les Amateurs*, *op. cit.*

L'intégration musicale

ruption de leur pratique collective⁷⁶, et plus de 70 % des musiciens n'ont jamais changé d'orchestre au cours de leur parcours musical. Ceux qui l'ont fait sont toujours minoritaires, mêmes parmi les plus âgés (42 % des plus de 60 ans).

Cette fidélité a été évoquée par plusieurs musiciens. La notion « d'harmonie principale » en est l'illustration la plus nette. Il s'agit de la société qui passe avant les autres, en cas de chevauchements de concerts ou de répétitions pour les musiciens qui appartiennent à plusieurs orchestres. Le plus souvent, cette harmonie principale est celle dans laquelle le musicien a été formé et a engagé sa pratique musicale.

« Il faut de toutes façons se fixer des priorités. Je dis : "Là, c'est ma première musique, je joue ici et après il y a celle-là et après celle-là". Sinon, on y arrive plus. Les gens qui veulent tout faire en même temps, ils sont dépassés. On peut plus compter sur eux après. Il faut être organisé. » (Rémi, clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, harmonie Concordia).

« Là-bas, c'est vraiment mon harmonie d'origine. Je veux dire, s'il y a deux concerts... si ça se joue entre R. et Holzstein, ça sera R. C'est clair, quoi. » (Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia).

En cas d'appartenances multiples, la priorité n'est pas nécessairement donnée à l'harmonie dont le niveau est le plus élevé ou qui offre le plus d'opportunités de concerts ; elle l'est plutôt à la première, c'est-à-dire à celle où les relations sociales et affectives sont les plus fortes et dont les musiciens se sentent redevables d'avoir reçu l'initiation musicale. Cette grande fidélité trouve en effet sa source dans le sentiment d'une dette à l'égard de la société et des musiciens qui la constituent. Ce sentiment peut correspondre à la gratitude éprouvée par le musicien, qui se sent alors le devoir d'assurer en retour la transmission de la pratique.

Claude présente ainsi ce qu'il apporte bénévolement à la vie des orchestres comme une manière de donner ce dont il a précédemment bénéficié, et notamment une formation musicale gratuite. « J'ai le frangin qui est président dans mon village d'origine. Ils avaient concert la semaine dernière, ben j'ai donné un coup de main. Ça fait plaisir, parce que [...] quelque part c'est un peu en retour. En retour de ce que j'ai vécu avant. J'ai rien payé pour qu'on m'apprenne la musique. [...] Des personnes qui étaient passionnées se sont investies pour le plaisir de

76. Ce sont les musiciens entre 45 et 60 ans qui déclarent le plus souvent l'avoir fait : 40,7 % d'entre eux.

Les mondes de l'harmonie

donner et de s'occuper des jeunes. Eh ben, aujourd'hui c'est peut-être un retour des choses. J'avais un jeune à côté, il est content quand quelqu'un vient et quelqu'un qui l'épaulé. Et le gamin il est tout heureux d'avoir quelqu'un qui est assis à côté, qui est un peu meilleur musicalement et peut-être qu'un jour il fera pareil. C'est ça aussi le côté associatif. » (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, musique de D.).

La dette peut renvoyer à un contrat explicite entre le musicien et la société, lorsque celle-ci a fourni gracieusement un instrument et une formation. L'instrument de musique, dont on a vu à quel point il est lié au collectif, peut ainsi incarner très concrètement l'obligation ressentie à l'égard du groupe (musical et-ou familial).

« Et de temps en temps, on veut aussi faire plaisir aux jeunes. Un jeune qui a crapahuté pendant longtemps sur un instrument qui a eu je sais pas combien de locataires, pour le fidéliser, le remercier, on lui dit "On t'achète un instrument un peu plus valable". » (trompettiste, président d'harmonie et vice-président de la FSMA, 60 ans, cadre de banque).

« [Si je joue aujourd'hui:] C'est par plaisir. C'est parce qu'il y a un passé sentimental avec l'instrument: c'est une clarinette que mon père m'a offerte et je sais, maintenant, qu'il l'a payée très cher. Donc c'est pour ça. Et aussi pour mon fils, qui lui maintenant a quatre ans, donc il est né avec la clarinette, quoi. Il y a une ambiance musicale qui peut-être lui servira. *A priori*, il a envie, la motivation, elle est là. En gros, c'est un passé un peu sentimental avec l'instrument, quelques souvenirs aussi et puis pour mon fils. Donc, je me perfectionne, comme ça lui il entend jouer tous les jours et pour moi, ça fait une sortie, parce que les circonstances font que je vois pas grand monde la semaine. Au moins, ça me change un peu. C'est que du plaisir. » (Marc, clarinetiste, 39 ans, électrotechnicien, harmonie Cécilia).

L'incarnation de la dette par l'instrument apparaît aussi, *a contrario*, dans l'évocation de la liberté que procure la possession de son propre instrument.

« J'ai toujours eu mon instrument personnel. Ça me permet de garder ma liberté. Je peux jouer où je veux. J'ai de comptes à rendre à personne. [Sinon] après, si l'instrument appartient à la musique, rien n'empêche de dire: "L'instrument est à nous, je veux pas que t'aïlles jouer là-bas." Si on me sort ça une fois, je dégage tout de suite. C'est quand les gens vont jouer ailleurs

L'intégration musicale

qu'ils apprennent le plus de choses. Ça peut être que bénéfique après. Après, à nous de faire en sorte de les garder. Il faut toujours se remettre en question.» (Rémi, clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, harmonie Concordia).

«J'ai toujours eu mon instrument. Ce qui est quand même quelque part mieux. Mieux, oui et non... Ce que je me suis dit: "Au moins, si je joue ailleurs, je n'ai de comptes à rendre à personne." C'est vrai que si on va jouer ailleurs avec l'instrument d'une harmonie... ça peut être mal perçu. Ça dépend encore de l'instrument: par exemple quelqu'un qui fait du tuba, c'est quand même un instrument qui vaut 50 000 francs, tout le monde peut pas en acheter. Donc quand on va jouer dans une autre harmonie, on a pas trop le choix. Mais autrement, les petits instruments, comme la flûte ou la clarinette, quelque part, il vaut mieux avoir le sien, si on joue ailleurs. Ne serait-ce que s'il arrive quelque chose à l'instrument lors d'un concert. Pour une question d'assurance. [...] Donc, moi, d'emblée, j'ai préféré avoir mon instrument. Et c'est vrai que mes parents ont préféré aussi.» (Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia).

Dettes à assumer, devoir de perpétuer une tradition existante en la transmettant; la fidélité est aussi liée au souci de maintenir des relations sociales. C'est pourquoi les changements de société ou les arrêts de la pratique collective sont le fruit de facteurs portant atteinte à ces relations: dissensions internes aux sociétés ou moments de rupture dans la vie du musicien.

Les interruptions correspondent à des moments charnières des trajectoires individuelles, comme les périodes de la fin de l'adolescence et du début des études supérieures ou d'entrée dans l'âge adulte, la vie familiale et professionnelle. La concurrence en termes de temps avec d'autres activités (scolaires, professionnelles, familiales ou de loisirs), contribue directement à l'arrêt de la pratique musicale. De plus, la sociabilité propre à certaines tranches d'âge peut faire prendre ses distances avec une pratique perçue comme décalée par rapport aux valeurs de référence de ses pairs. Surtout, ces moments charnières correspondent bien souvent à une rupture avec l'espace local.

«À ce moment-là, je n'étais plus avec l'harmonie. J'étais parti à l'armée puis j'avais commencé à travailler à la SNCF [dans une grande ville]: j'ai arrêté pendant 18 ans. J'ai joué de 14 à 20 ou 22 ans puis en 1983, j'ai repris grâce aux 39 heures qui m'ont permis d'avoir un peu plus de liberté. Pendant ce temps, j'avais complètement arrêté de jouer.» (René, saxophoniste,

Les mondes de l'harmonie

ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia).

Il ne s'agit pas seulement ici d'un problème de distance géographique. L'éloignement de l'espace local affaiblit les liens relationnels (y compris familiaux) qui sous-tendent la pratique d'harmonie. Il modifie aussi la perception de la pratique par l'ouverture potentielle à un univers différent (par exemple, l'univers urbain, professionnel, étudiant...) et la confrontation à d'autres pratiques et références: «Le monde clos et fini s'ouvre et [...] viennent progressivement à tomber les écrans subjectifs qui rendaient impensable toute espèce de rapprochements entre les deux univers»⁷⁷ de la pratique locale et du nouveau cadre de vie. À cet égard, il est significatif que les musiciens les plus investis que nous avons rencontrés ont connu des trajectoires qui leur ont permis d'éviter ces moments charnières ou, en tout cas, la rupture avec l'espace local: célibat ou mariage au sein du groupe, études courtes ou formation professionnelle ne nécessitant pas de quitter leur commune, travail à proximité de leur commune d'origine. La reprise de la pratique — qui peut parfois survenir après de très longues interruptions — témoigne de l'importance qu'elle revêt pour les musiciens. L'envie de loisirs s'exprime par un retour à une pratique connue et marquante. Mais cette reprise manifeste aussi la force de l'attachement à l'harmonie et à sa sociabilité.

«- Vous aviez arrêté pendant dix-huit ans et vous aviez quand même envie de recommencer.

— Oui. Quand j'avais un certain âge... Je me suis dit "Tôt ou tard, tu vas être en retraite, qu'est-ce que tu vas faire pendant ta retraite?" Comme je savais jouer de la musique et que ça me plaisait, je me suis dit: "Bon, je vais rentrer de nouveau à la Musique". [...] J'ai repris. Mais je peux vous dire qu'au début c'était dur! Ah c'était dur! Mais j'ai insisté [...] Et maintenant, depuis 1983, je suis de nouveau dans la musique municipale.

— *Quand vous êtes revenu [dans votre ancienne harmonie], il y avait des musiciens que vous connaissiez encore d'avant?*

— Oui. Il y avait des nouveaux, mais on a pris tout de suite contact. En musique, les gars qui sont là, qui servent un certain temps, ils ont quand même un esprit de collectivité, d'être copains, de faire de la musique ensemble. C'est ça qui donne un lien. Eux, ils étaient contents que je revienne et moi, j'étais content de les retrouver. C'était dur. Mais maintenant ça va.» (René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia).

77. Bourdieu Pierre, *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Seuil, 2002, p. 225.

L'intégration musicale

La musique d'harmonie, à l'instar des usages populaires de la photographie⁷⁸, forme donc à la fois l'indice et l'instrument d'une forte intégration sociale au groupe d'appartenance et à l'orchestre qui y est très souvent étroitement imbriqué. C'est plus précisément de ce point de vue que nous allons maintenant nous situer, en étudiant les relations et pratiques internes aux orchestres.

78. Pierre Bourdieu *et alii*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

—

—

—

—

CHAPITRE IV

LA VIE SOCIALE DES ORCHESTRES

Toute pratique musicale collective combine dans des proportions variables des dimensions esthétiques et techniques et des dimensions relationnelles ou des compétences que l'on retrouve dans d'autres occasions de la vie sociale. Même dans l'univers professionnel et fortement technicisé d'un orchestre symphonique, les relations interpersonnelles, l'humour et les à-côtés ont leur importance.¹ Les occasions apparemment les plus spontanées de la fanfare de carnaval ou du bœuf entre amis sont quant à elles soumises à des impératifs techniques (*a minima* l'accord des instruments et le respect approximatif du rythme), et ne sont jamais totalement dénuées de considérations esthétiques.

L'on ne saurait donc répartir les modes d'analyse en fonction des types de musique (*i.e.* analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes²). La caractérisation sociologique d'une forme musicale consiste cependant entre autres à établir le poids respectif de ces différentes composantes. Qu'en est-il dans le cas de la musique d'harmonie ? On l'a vu : les

1. Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, *op. cit.*

2. Antoine Hennion, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, n° 5-2, 1998, p. 9-20.

Les mondes de l'harmonie

orchestres ne sont pas constitués sur la base d'affinités préalables de goût et ne fonctionnent guère en référence à l'affirmation d'un style musical particulier. En ce sens, leur définition n'est que très secondairement esthétique — ce qui n'empêche pas bien sûr les considérations, penchants ou oppositions de cet ordre. La fidélité puriste de l'interprétation d'un répertoire consacré (que l'on retrouve dans la musique classique) comme l'affiliation stylistique (forte dans le rock, qui compte d'innombrables chapelles³) ou encore la recherche de l'innovation esthétique forment autant d'attitudes étrangères à cet univers. De même, en dehors des orchestres les plus proches du pôle professionnel, la compétence technique n'est pas un critère de regroupement des musiciens, et ne forme donc pas un principe structurant de leur fonctionnement. Exemple semble-t-il assez isolé dans l'univers musical⁴, ces formations s'enorgueillissent précisément de faire jouer ensemble des instrumentistes de niveaux différents — ce qui n'empêche pas là encore que la technique puisse y avoir sa place.

En revanche, les échanges amicaux pendant et autour des occasions de la pratique musicale, les qualités relationnelles, le plaisir de se retrouver ensemble caractérisent fortement le fonctionnement des orchestres. On retrouve cette sociabilité dans bien d'autres pratiques musicales amateur⁵, mais, on le verra, les formes qu'elle revêt dans les orchestres d'harmonie leur sont pour partie spécifiques.

Au total, sans qu'il soit question de les réduire à de simples supports de sociabilité dont la musique ne serait que le prétexte, ni de leur dénier tout souci esthétique ou technique, ces orchestres se caractérisent par l'importance des relations sociables et par la relative faiblesse des logiques « purement » musicales de « la musique pour la musique ». L'équilibre entre ces dimensions varie cependant selon les cas : on a vu que c'était l'un des principes de différenciation entre les orchestres. On va voir maintenant que cela renvoie également à des clivages internes à ces formations. L'établissement et le maintien d'un équilibre qui régule ces tensions : c'est là toute la difficulté du rôle des dirigeants des sociétés musicales.

3. Voir à ce propos Fabien Hein, *Le Monde du rock*, Éditions Mélanie Sèteun/IRMA, Paris, 2005.

4. On peut penser également aux chorales d'amateurs, l'accès à la pratique vocale amateur ne requérant pas les compétences techniques minimales généralement requises dans les harmonies (lecture musicale, solfège, maîtrise initiale de l'instrument).

5. Sur les groupes de rock débutants, voir par exemple Marc Perrenoud, *Les Musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, La Découverte, Paris, 2006, p. 55-60.

§ 1. LES SOCIABILITÉS MUSICALES

L'importance de la sociabilité constitue un lieu commun des propos sur les orchestres d'harmonie. La prendre au sérieux cette dimension et l'analyser véritablement implique dès lors deux précautions préalables. Il faut en premier lieu en établir la spécificité, la sociabilité étant peu ou prou présente dans toute pratique musicale collective, *a fortiori* amateur. La particularité tient ici à la combinaison, plus forte qu'ailleurs, des deux caractéristiques établies dans le chapitre précédent. D'abord l'importance des relations sociales qui préexistent à la pratique empêche de limiter la sociabilité à l'un de ses sous-produits : la pratique musicale procède de relations sociables autant que l'inverse. Ensuite la sociabilité des harmonies est moins liée à un type de sociabilité particulier⁶ qu'elle ne forme le point d'intersection de plusieurs modes et réseaux de sociabilité (générationnel, familial, professionnel, *etc.*). Une deuxième précaution préalable tient aux usages sociaux du thème de la sociabilité. Contre-valeur d'une pratique populaire dont les thuriféraires vantent l'ambiance « à la bonne franquette » contre l'atmosphère guindée d'autres types de formation, principe de légitimité extraculturel mobilisé pour faire valoir une utilité sociale, la sociabilité est aussi ce qu'invoquent les commentaires condescendants qui ne parlent que de convivialité pour mieux dire qu'il ne s'agit au fond pas vraiment de musique.

Une observation attentive aux formes de sociabilités spécifiques aux harmonies et dégagée de ces discours intéressés conduit à préciser sociologiquement ce que l'on désigne sous ce terme. À cette fin, nous nous inspirerons de la perspective générale proposée par Georg Simmel qui, considérant la sociabilité comme « la forme ludique de la socialisation », invite à rechercher les règles et pratiques de la sociabilité tout en montrant les limites du mélange social qu'elle opère.⁷ Après avoir précisé les supports et occasions de la sociabilité dans les orchestres, nous verrons en effet qu'elle s'apparente davantage à un agencement de sociabilités propres à des sous-ensembles de musiciens.

6. Comme un groupe de rock amateur peut être associé à la sociabilité juvénile masculine.

7. Georg Simmel, « La sociabilité, exemple de sociologie pure ou formale », in *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 121-136.

Les mondes de l'harmonie

1. Occasions et pratiques sociables

De la répétition aux fêtes familiales réunissant les musiciens et leurs proches en passant par les concerts et sorties musicales, les cercles de la sociabilité comme le poids relatif des finalités musicale et sociable varient. La dimension sociable n'en est pas moins toujours fortement présente aux différentes occasions de réunion des sociétés musicales, qui forment cependant le centre d'un réseau de sociabilité.

Les répétitions sont les circonstances les plus régulières de rencontre. 90 % des orchestres répètent une à deux fois par semaine, le plus souvent pour des séances de deux heures (70 % des cas). Ces réunions finalisées (la préparation d'un morceau ou du prochain concert) forment en même temps des occasions de rencontre et de discussion. Le déroulement des répétitions comprend des temps morts qui permettent des échanges entre musiciens. Les conseils adressés par le chef à tel pupitre ou tel musicien laissent ainsi régulièrement libre cours aux discussions des autres membres de l'orchestre. Ces discussions sont d'ailleurs considérées comme une gêne par les musiciens qui viennent avant tout pour la pratique musicale elle-même.

« Comme les gens ne se voient pas en dehors, ils discutent beaucoup pendant la répétition. C'est un manque de respect pour le chef et pour les musiciens. Je sais pas comment il supporte ça, le chef. [...] Moi, je viens vers 20 heures (pour une répétition qui commence vers 20 h 30) comme ça j'ai le temps de discuter, de m'échauffer... [...] Ceux qui restent discuter à la fin ne sont pas les mêmes que ceux qui discutent pendant les répétitions. [...] Les trompettes sont juste derrière moi et jouent fort exprès, parce qu'elles aiment bien jouer fort. Mais j'entends plus alors les saxophones ou les flûtes. C'est gênant parce qu'on est censés se répondre musicalement ». (Marc, clarinettiste, 39 ans, électrotechnicien, harmonie Cécilia).

Une répétition n'est pas plus un moment bien réglé où règnent le calme et la concentration autour de la préparation des morceaux que l'occasion d'une rencontre amicale entre tous les musiciens. C'est plutôt une séquence au cours de laquelle alternent et se superposent ces différents registres, dans un apparent désordre éloigné tant de l'idéal de la discipline collective que celui de la convivialité généralisée.

L'observation d'une répétition ordinaire, celle de l'harmonie Cécilia à Blosswiller en novembre 2004, permet de l'illustrer. La répétition se déroule dans une des salles des fêtes de

la commune, juste à côté de la mairie, près de la rue principale. De grandes colonnes rouges séparent la salle en deux. L'espace le plus important est consacré à l'orchestre (chaises, pupitres, placards pour percussions), le plus petit à l'entrée comporte des tables, portemanteaux et caisses de boisson. Une vingtaine de chaises et pupitres sont en place.

Quelques musiciens jouent dans leur coin et s'échauffent avant l'heure prévue de la répétition (20 h 30). Les autres les rejoignent progressivement, parfois en petit groupe, jusqu'à 20 h 50. Ils saluent certains musiciens, mais pas à la cantonade, et installent leur matériel. Les quelques échanges sont courts, souvent rien de plus qu'un « ça va ». Le vice-président se tient à une petite table, devant l'espace prévu pour l'orchestre. Il réceptionne les coupons et les chèques de ceux qui souhaitent participer au repas de la Sainte Cécile organisée la semaine suivante.

Une fois la quarantaine de musiciens installée, le président délégué (bassoniste) annonce l'absence du directeur pour des « problèmes de santé assez graves » et rappelle la cérémonie du 11 Novembre et le repas de la Sainte Cécile. Il demande au vice-président des précisions, mais celui-ci fait comme s'il n'avait pas suivi ce qui vient de se dire et râle un peu. Le président délégué présente l'enquêteur et encourage les musiciens à le rencontrer. La présence de l'enquêteur n'a pas été très appréciée par le vice-président et le directeur adjoint, qui n'étaient pas au courant. Le vice-président : « Vous tombez mal ! On a un très important service cette semaine et le chef est malade ! ». Le vice-président fait quelques remarques sur l'organisation de la Sainte Cécile et du 11 Novembre. Le professeur de clarinette donne à son tour des consignes pour la répétition et pour la cérémonie du 11 Novembre : seuls ceux qui joueront ce jour-là doivent rester à la fin de la répétition pour recevoir les « livrets » (petites partitions carrées sous plastique, pouvant être fixées sur les instruments pour la cérémonie).

La répétition proprement dite dure près d'une heure et demi (environ de 20 h 35 à 22 heures). Elle commence de façon informelle, sans silence ou immobilité préalable. Le directeur adjoint monte sur son podium, dit : « On y va ! », et indique le choix des morceaux à répéter, qui a visiblement été défini par le directeur absent. Cinq minutes après que les musiciens ont commencé à jouer, le directeur adjoint fait une pause pour accorder les musiciens et les pupitres.

La répétition enchaîne les morceaux, rarement joués intégralement, souvent interrompus et repris pour deux ou trois

mesures (« On reprend à la 46 jusqu'à la 53 »). Les interruptions sont essentiellement le fait du directeur adjoint, soit pour des problèmes d'ensemble, soit le plus souvent pour des commentaires par pupitre. Des musiciens lui demandent parfois des conseils particuliers (« Sur ma partition, j'ai (ça) mais je ne sais pas si ça correspond »). Les interruptions les plus longues sont liées aux passages d'un morceau à un autre. Cela implique pour le chef et les musiciens de rechercher les partitions correspondantes, ce qui entraîne toujours deux ou trois minutes de flottement : fouiller dans sa pochette, se lever pour aller vers son sac laissé près de l'entrée, se rendre compte qu'on n'a pas la bonne, *etc.*

Les discussions sont nombreuses et l'ambiance générale assez relâchée : sourires, rires et plaisanteries sont de mise. Un certain brouhaha règne, à tel point que quelques musiciens doivent intervenir à plusieurs reprises pour permettre au chef d'expliquer certains points. Les trompettistes ne sont pas les seuls à discuter et à plaisanter, mais ils sont les seuls à faire des blagues à la cantonade et à s'adresser aux autres pupitres.

Au cours de la répétition, un pupitre se distingue nettement : celui des percussionnistes. Ces musiciens ne sont pas assis et se déplacent tout le temps. Leurs interventions musicales sont peu fréquentes et ils ne jouent en tout que quelques minutes sur toute la répétition (exception faite de la batterie). Compte tenu de ce temps libre, ils bougent et discutent beaucoup. La plupart du temps, ils restent au fond de la salle, à discuter entre eux. Pendant la répétition, deux d'entre eux (tous les deux 16-20 ans) sont allés s'asseoir aux tables près de l'entrée pour discuter et boire. Un autre du même âge est allé s'asseoir au milieu des autres pupitres pour discuter avec une jeune clarinetteste.

Vers 22 heures commence la répétition pour le 11 Novembre. Les deux tiers des musiciens restent et répètent trois morceaux classiques. Les autres se lèvent et vont vers l'entrée, certains s'attardant un peu pour discuter.

La répétition s'achève environ un quart d'heure plus tard. Les musiciens se lèvent, rangent leurs affaires, discutent deux par deux ou par petits groupes, généralement du même pupitre, et partent à des rythmes variables. À 22 h 35, la salle est presque vide.

Les arrivées et départs forment aussi des moments propices aux échanges. Dans les trois sociétés observées, des caisses de boisson

La vie sociale des orchestres

sont prévues à cet effet – ce qui n’empêche pas d’aller y piocher pendant la répétition même. L’existence d’un local spécialement prévu pour les verres d’après répétition révèle le caractère systématique de ces moments de sociabilité, qui se prolongent parfois longtemps après l’activité musicale. « Après les répét’, on restait bien une heure à boire, à manger et à parler. »⁸ « Il faut absolument avoir ça, estime Jean-Claude. C’est ça qui fait une cohésion après. Si vous êtes seulement aux répétitions et que quand la répétition est finie vous rentrez tous et on se revoit seulement quand il y a une prestation et ainsi de suite... Il y a plus de... Je sais pas combien de temps ça marche comme ça. Là, d’habitude le soir après une répét’, il y en a certains qui partent mais il y a toujours un petit groupe... on a une petite buvette, on boit une bière ensemble ou un jus de fruit, juste pour discuter un peu. Ça, moi je trouve que c’est très important. »⁹

Après la répétition

À côté de la salle de répétition de l’harmonie Concordia est située une petite salle buvette: s’y trouvent un bar, des tables de repas et une dizaine de chaises. La buvette est équipée d’un réfrigérateur et d’un poste de radio. La décoration y est assez réduite, mais explicitement musicale: une lampe en forme de lyre, une figurine de musicien en boulons et tiges de fer, quelques photos où l’orchestre pose en tenue de gala (chemise blanche, pantalon noir). Après l’arrêt de la répétition, tous les plus jeunes s’en sont allés. Le chef et les plus âgés se retrouvent à la buvette, dans la pièce d’à côté. Deux ou trois personnes de 25-35 ans (visiblement aussi des musiciens) les y rejoignent. Ils discutent en buvant un verre, à partir du stock de boissons du réfrigérateur: bière, sodas. Chacun paie sa boisson, dans une coupelle où on pose ses pièces. La discussion a surtout tourné autour de l’enquête en raison de la présence de l’enquêteur. Les musiciens ont aussi parlé de l’actualité du village: l’école de musique, une tombola organisée par le club de marche (la vice-présidente de l’harmonie a ramené des livrets: plusieurs musiciens en achètent), un peu de football dont on suit les résultats à la radio allumée. Quelques blagues sont échangées en alsacien: sur l’éventuelle adhésion de l’enquêteur à l’orchestre (« il est encore suffisamment jeune pour apprendre à jouer d’un instrument »), sur le chef qui ne travaille pas vraiment — ce qui n’amuse pas le directeur, qui explique qu’il

8. Jessica, clarinettiste, 18 ans, étudiante en psychologie, Harmonie Cécilia.

9. Jean-Claude, saxophoniste, président d’harmonie, 40 ans, électricien en usine, Musique municipale de Beckenheim.

rentre rarement chez lui avant 23 heures en ce moment. La discussion a duré jusqu'à 23 h 15, soit plus d'une heure après la remise du dernier questionnaire (la durée de ce verre d'après-répétition était sans doute allongée en raison de la présence de l'enquêteur). (Observation d'une répétition, 22 juin 2004, 20 h 35 - 23 h 15).

Si à ces occasions la musique (commentaires sur les morceaux, goûts, musique en général) constitue sans surprise le sujet principal de conversation le plus fréquemment cité par les répondants au questionnaire (un peu plus d'un tiers des enquêtés), il faut surtout noter qu'elle *n'est pas* le sujet de discussion privilégié de près des deux tiers des musiciens.¹⁰ Autrement dit, les sociétés de musique sont des lieux où l'on *fait* de la musique plus qu'on en *parle*, et surtout où l'on parle de beaucoup d'autres choses que de musique. Les activités de la société, qu'elles soient musicales ou *extra-musicales*, constituent significativement le deuxième sujet autour duquel se nouent les conversations entre musiciens et ce pour plus d'un quart des répondants (27,5 %), soit un ordre de grandeur assez proche de la place prise par la musique. L'ordre entre ces deux thématiques s'inverse même quand les musiciens sont invités à évoquer leur deuxième sujet de conversation privilégié : les activités de la société en général (*i.e.* les pratiques et relations de groupe), représentent toujours un quart des répondants alors que la musique (*i.e.* l'objet supposé central de ces pratiques et relations) ne concerne que 19 % des musiciens. En outre les discussions informelles, dépourvues d'enjeux spécifiques, et qui renvoient essentiellement aux sociabilités internes et à leur entretien (« les choses sans importance ») prennent une place non négligeable qui varie de 10 % à 19 % en troisième choix. Enfin, les discussions autour de la vie communale et régionale qui, classées surtout au deuxième et troisième rangs, représentent autour de 15 % des répondants, montrent encore l'inscription des échanges au sein des sociétés musicales dans l'espace des sociabilités locales.

La dimension sociable de la répétition ne concerne cependant pas tous les orchestres de la même manière, ni tous les musiciens aux mêmes moments et avec la même intensité. Ainsi dans la musique municipale de Beckenheim, si les échanges se font surtout entre musiciens d'un même pupitre, la taille réduite de l'orchestre et la familiarité entre ses participants permettent la généralisation des échanges. Les « saluts » des musiciens qui arrivent ne sont adressés à

10. Il est par ailleurs probable que les répondants surestiment l'importance des discussions sur la musique, qui apparaissent moins fréquentes dans nos observations de terrain.

La vie sociale des orchestres

personne en particulier et à tout le groupe à la fois. Dans l'harmonie Concordia en revanche, les musiciens qui arrivent à la répétition saluent ceux qu'ils connaissent le mieux, mais n'adressent pas de salut à la cantonade. Les échanges s'opèrent avant tout entre voisins de répétition, sinon au sein d'un même pupitre. Sauf exception, les musiciens ne parlent presque pas avec des membres des autres pupitres, même s'ils sont voisins. Il en est de même à la fin de la répétition : il y a un peu plus de mélange, mais les groupes de discussion qui se forment sont avant tout des groupes par pupitres.

L'intensité de la pratique sociable varie ensuite selon les instruments, plus ou moins sollicités pendant la répétition, et dont parfois seul un musicien joue dans l'orchestre. On le voit notamment pour les instruments « rares » (comme les cuivres graves) ou pour les percussions. Ainsi de cette xylophoniste, qui attend sagement debout à sa place, entre les vents et les deux batteurs, installés en retrait sur une estrade. Elle regarde ce qui se passe et sourit, amusée, aux plaisanteries qui fusent, mais ne participe pas vraiment aux discussions ; comme il y a peu de xylophone dans les morceaux joués, elle passe beaucoup de temps à attendre.¹¹

En dehors des répétitions, les différents événements musicaux de l'orchestre (concerts, sorties, concours ou week-ends musicaux) sont autant d'occasions de sociabilité. La réussite de l'interprétation commune du programme, tout particulièrement lors des concerts annuels et des concours, est un moment d'unité important pour l'orchestre. Mais ces occasions comptent aussi par les prolongements festifs qui les accompagnent. Les prestations musicales donnent lieu à un verre d'après concert ou, notamment pour le concert annuel, à une soirée dansante ouverte au public mais avant tout destinée aux musiciens. Les musiciens sont ainsi nombreux à évoquer l'importance de la « troisième mi-temps », à l'instar de l'après match des équipes sportives.

La soirée du concert annuel de la musique municipale de Beckenheim

Après le concert, certains musiciens et leurs proches enlèvent les chaises de la scène et de la salle pour dégager de la place pour les disc-jockeys amateurs et leur matériel et pour les danseurs, en vue de la « soirée dansante animée par la musique » annoncée par le programme. Les lumières de la salle sont éteintes et des spots colorés sont allumés. La musique qui passe est tout d'abord de la variété allemande

11. Observation d'une répétition de l'harmonie Concordia, 22 juin 2004, 20 h 35 - 23 h 15.

Les mondes de l'harmonie

type blossmusik, puis, l'heure avançant, la musique électronique (dance, techno) et le rock dominant. Il n'y a cependant pas beaucoup de danseurs. La plupart des musiciens et des participants à la soirée sont à la buvette, dans la petite salle sous la scène. La salle est très animée et dans les nombreuses discussions se mêlent commentaires de la soirée (les morceaux réussis, les morceaux difficiles), projets pour l'année suivante (les morceaux à ajouter, les nouvelles animations à prévoir), anecdotes de musiciens d'harmonie (les difficultés des défilés dans le froid) et discussions entre proches. Vers 23 h 45, soit une demi-heure après la fin du concert, la majorité du public est parti, et il reste essentiellement les musiciens et leurs proches. Entre 0 h et 1 h 25 (fin de l'observation), la soirée continue, une vingtaine de musiciens (entre 30 et 60 ans) à la buvette et une dizaine de personnes dans la salle — surtout des moins de 25 ans : les deux *DJ* amateurs, quelques personnes autour d'eux et quatre ou cinq personnes dans la salle, assises. Un repas pour les musiciens est prévu plus tard dans la soirée. L'année précédente, la soirée s'est achevée à 8 heures du matin. Le directeur de l'école de musique (percussionniste dans l'harmonie) : « C'est important, hein, c'est une récompense. »¹²

Les week-ends musicaux permettent un même accompagnement festif de la pratique, les journées consécutives de répétition étant l'occasion d'échanges et de relations accrues entre les musiciens. De manière générale, tous les événements nécessitant des déplacements avec leur lot de voyages en bus, repas collectifs et soirées, renforcent ces échanges sociables. Ces déplacements sont autant de repères dans les mémoires individuelles et collective, mentionnés dans les historiques de l'orchestre.

« Et tous les deux ans, avec [mon harmonie principale], on fait une sortie... Une année, on était partis un week-end au Futuroscope, une autre année à Annecy. Mais c'était pas dans le cadre musical. Pas du tout, c'était vraiment du loisir, quoi. Une fois on était dans les Vosges. Comme dit, on se rencontre tout à fait différemment, et c'est l'occasion de bien rigoler. Et c'est vrai qu'à chaque fois on se paye des tranches de rire, c'est phénoménal. C'est vraiment sympa, quoi. [...] Il y a 5 ans à peu près, on était parti à Annecy. On avait séparé un petit peu deux

12. Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, musique municipale de Beckenheim.

La vie sociale des orchestres

groupes. C'était surtout les jeunes qui étaient intéressés par le rafting, il y avait de l'équitation. Pour les plus âgés, c'était une croisière sur le lac d'Annecy. C'était en fonction des goûts de chacun. C'est sûr qu'on était séparés ce matin-là, mais bon, on avait fait une sortie [tous ensemble] le samedi après-midi, on se retrouvait à l'hôtel le soir. C'était vraiment sympa. Une bonne tranche de rires. Pour les abdos, c'était [dur]... [rires] C'est vrai que c'est les moments où je crois que j'ai le plus ri. Dans le bus déjà... ça rapproche, c'est clair! Et au restaurant... c'est monumental, quoi.» (Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia).

«Pour moi, la meilleure ambiance... peut-être pas l'ambiance, parce que c'est quand même des anciens... mais [c'est telle harmonie]. C'est pas une harmonie... — je veux pas en dire du mal, j'en fais partie, mais on peut pas dire qu'on a un haut niveau. Ça n'a rien à voir avec l'harmonie [rivale]. Ça n'a rien à voir, c'est pas les mêmes musiciens... Par contre, quand je joue avec eux, on est bien. Il y a une bonne ambiance, on fait des sorties, les femmes en profitent. C'est-à-dire que s'il y a de l'argent dans la caisse, c'est pour aller en Autriche ou en Allemagne du Nord. On a fait des voyages, une fois tous les deux ans. Ça, c'est bien. Ça noue la famille.» (Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, harmonie Cécilia).

Si elle est plus rare, la participation à des concours, avec la préparation, les déplacements, et la tension qu'ils impliquent, représente une expérience forte qui marque la mémoire collective du groupe. L'importance de son rôle dans la sociabilité interne aux orchestres est apparue nettement lors du concours observé, des simples rires à la sortie ou au retour au bus jusqu'aux discours fédérateurs du directeur à ses musiciens, parfois chargés d'émotion — tel ce chef déclarant à ses musiciens attendant le jury en retard, en uniformes et installés à leurs pupitres: «Vous êtes impressionnants. Vous n'avez jamais été aussi beaux!»

«Les concours, ça soude vraiment un groupe. [...] Le fait d'être comme ça, d'attendre une éventuelle promotion, comme au foot ou n'importe quoi, lors des résultats, c'est vraiment... Si on accède à la division supérieure, c'est tout le monde qui est hypercontent, quoi! [...] C'est une vraie récompense, et pour tout le groupe. Après on se dit "Ah, tu te souviens [de tel concours], c'était vraiment [sympa]!" (rires)» (Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia).

Les mondes de l'harmonie

De toutes les occasions sociables, les « fêtes familiales » sont les plus explicitement prévues pour assurer la cohésion et l'entente du groupe. L'organisation de telles fêtes est une pratique largement répandue : les trois quarts des sociétés le font au moins une fois par an ; autour de 28 % entre 2 et 5 par an.¹³ Il ne s'agit pas seulement de se retrouver entre musiciens mais aussi, en venant accompagné de ses proches (conjoint, enfants, amis), d'établir une communauté de personnes pour laquelle les liens amicaux et familiaux tendent à se confondre avec les relations d'harmonie. C'est une fête « pour soi », « pour autre chose » que la musique, pour « souder » les membres du groupe, à laquelle les musiciens sont généralement très attachés. Plus de 70 % d'entre eux considèrent que ces à-côtés conviviaux sont aussi importants que la musique, et 79 % participent régulièrement ou systématiquement aux festivités, même si on a vu que l'importance de ces dispositions conviviales variait d'un pôle de musiciens à l'autre.

« Quand on fait l'assemblée générale, on fait la fête familiale aussi. Donc on fait un dîner dansant. Là, on joue pas. C'est vraiment une fête pour nous... » (Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia).

« [Dans mon harmonie principale], c'est vraiment la soirée familiale. On parle pas musique, on est là vraiment pour autre chose. [...] Pour moi, c'est sacré, hein. C'est vrai que ça permet de s'amuser différemment. » (Émilie, flûtiste, 24 ans, infirmière, harmonie Concordia).

« Pour la soirée familiale, au mois de mars [...], on se retrouve souvent à une cinquantaine de personnes quand même dans notre petit local là-bas ! [...] Il faut tout déménager, enlever les instruments, mettre des tables en place, des chaises... En plus des décorations. Les filles s'occupent, elles décochent bien les tables pour que ce soit vraiment convivial. Tous les ans, à la Sainte Cécile on a aussi un repas. Ce dimanche-là, il y a l'apéro à la salle [des fêtes], offert par la municipalité et après on mange à l'auberge du village. [...] Ça fait une convivialité en dehors des répétitions : on mange ensemble, on discute. [On] emmène un appareil pour jouer des CD. On s'amuse comme ça. Et ça fait toujours une petite soirée conviviale entre musiciens,

13. Il faut y ajouter pour être complet que les événements marquants de la vie des uns et des autres sont aussi des occasions de sociabilité. Des orchestres jouent ainsi pour les mariages ou les enterrements des musiciens. Les grands anniversaires sont l'occasion d'une aubade devant la maison des anciens, que les orchestres célèbrent en même temps qu'ils maintiennent leur intégration à la communauté musicale locale.

La vie sociale des orchestres

avec les épouses, avec les jeunes. Mais tout le monde, même les plus jeunes viennent. Ah oui. Ça soude de nouveau un peu l'ensemble.» (Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, musique municipale de Beckenheim).

2. Des sociabilités plurielles

Les indications données plus haut le révèlent déjà : l'esprit unanime et fusionnel n'empêche pas des relations à géométrie variable et des manières différentes d'être ensemble. Les relations sociales s'organisent ainsi suivant des principes de division interne qui séparent ou regroupent les musiciens selon leurs instruments ou le rapport qu'ils entretiennent à la société de musique.

Comme on le suggérait, les relations au sein des orchestres relèvent en partie d'une *sociabilité de pupitres*. Au cours d'une répétition, les discussions se font entre musiciens qui jouent du même groupe d'instruments, en raison de la proximité physique (ils sont assis côte à côte) mais aussi parce que ces musiciens ont les mêmes « traits » à jouer, rencontrent les mêmes difficultés. Les relations entre membres d'un même pupitre s'établissent ainsi en quelque sorte « d'elles-mêmes », la proximité physique et pratique se redoublant par les proximités des caractéristiques d'âge, de sexe ou d'origine sociale qui ont précisément orienté le choix de l'instrument. « Dans les harmonies, ça part du pupitre et après ça peut s'élargir. Ça dépend des affinités, mais d'abord, on va voir les gens qui nous ressemblent, qui font le même instrument, qui ont le même âge. »¹⁴

Cette division par pupitre est fortement ressentie par les musiciens, dont les entretiens révèlent, souvent sous forme de boutades, des typifications (péjoratives ou mélioratives) communément partagées : sur les mérites musicaux des instruments, sur le caractère de tels ou tels instrumentistes ou sur l'image sexuée associée aux instruments.¹⁵ Les flûtistes sont réputées « bavardes » et ne pas s'entendre avec les clarinettistes, alors que les percussionnistes et surtout les trompettistes sont censés être « sympas » et « rigolos ». Des comportements récurrents y sont associés. Lors des répétitions, les trompettistes se plaisent à jouer fort, notamment pour couvrir les autres instruments tels que les flûtes, ou parodient les airs joués par les flûtistes de manière à les perturber. Les percussionnistes marquent leurs spécificités en se déplaçant fréquemment, dans les limites de leur pupitre ou en dehors même de l'espace occupé par

14. Jessica, clarinettiste, 18 ans, étudiante en psychologie, harmonie Cécilia.

15. Sur les divisions internes aux orchestres symphoniques, voir Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, op. cit.

Les mondes de l'harmonie

l'orchestre. Au-delà des clichés et de l'anecdote, s'instaurent ainsi des « relations à plaisanterie » qui renvoient à une régulation des rapports entre membres du groupe.¹⁶ La division instrumentale de l'orchestre n'a donc pas uniquement des implications musicales : elle contribue à définir les pratiques et les attitudes des musiciens, à différencier leur expérience des événements collectifs et ainsi à organiser les formes de sociabilité au sein de l'orchestre.

La sociabilité au sein de l'harmonie connaît aussi des limites générationnelles. Si tous les musiciens de l'harmonie se connaissent, les relations — et surtout les relations hors société — varient d'intensité et sont plus marquées et régulières entre musiciens du même âge. La coprésence de générations n'équivaut pas au brassage générationnel vanté par les promoteurs des harmonies : plus des deux tiers des musiciens déclarent que les nouveaux amis qu'ils y ont rencontré sont de leur âge.

Un musicien témoigne à propos d'une fête : « Il y avait tous les âges, mais ça se mélangeait pas. Sur quatre-vingt, on était une vingtaine de jeunes, une vingtaine d'anciens. Pas besoin d'aller chercher dans les autres classes d'âge. Et puis pour les vieux, parler avec un jeune, c'est pas forcément [marrant]. Et puis les jeunes, c'est bruyant. » (Marc, clarinettiste, 39 ans, électrotechnicien, harmonie Cécilia).

Des musiciens peuvent de la sorte se sentir isolés du fait de leur âge. C'est parfois le cas des plus jeunes, qui participent plus difficilement aux voyages ou simplement aux conversations d'adultes, mais surtout des plus âgés qui « n'ont plus de copains à qui parler ».

« C'est les anciens qui se sentent un peu isolés. S'ils décrochent, c'est souvent à cause de ça. [...] Après 70 ans, il y a déjà un bon fossé. Bon j'essaye un peu de faire l'effort, quand on boit un pot, d'aller vers les anciens. C'est pas évident. Marcel, là, il était toujours accompagné par le père de Jean-Claude, mais maintenant, il va être tout seul. » (Raymond, tromboniste, 49 ans, électronicien en usine, Musique municipale de Beckenheim).

En Alsace, la différence linguistique redouble l'écart d'âge, les jeunes pratiquant moins le dialecte qui demeure le parler ordinaire surtout parmi les plus âgés. Natif de 1933, Marcel n'a été que très peu scolarisé en français et a accompli sa carrière professionnelle

16. Sur cette notion, voir notamment Marcel Mauss, « Parenté à plaisanterie », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, Annuaire*, Paris, 1927-1928, p. 3-21 ; Alfred Reginald Radcliffe-Brown, *Structure et fonction dans la société primitive*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

La vie sociale des orchestres

entre des pays germanophones et des entreprises de la région où il pouvait parler alsacien. Il rappelle qu'« avant tout le monde parlait alsacien » dans l'orchestre, mais que « maintenant, c'est uniquement français, il y a juste trois que je peux parler alsacien. ».

— Sa femme: *Ja*, vous voyez, maintenant, mon mari il a 72 ans, et [celui-là, sur la photo de l'orchestre], il a vingt ans de moins et il y a plus personne entre! Ça fait une grosse différence d'âge.

— Marcel: Une grosse différence, hein! J'ai plus personne pour parler. Parce que nous, on parlait autre chose que les jeunes parlent ensemble. [...] Il y a une bonne ambiance. Seulement, moi, je me trouve un peu retiré puisque... J'ai plus de copains, voilà. (Marcel, tubiste, 72 ans, ouvrier à la retraite, musique municipale de Beckenheim, et son épouse, non-musicienne).

Notons pour finir que les types de sociabilité varient selon l'âge. Après la *sociabilité de pupitre*, on peut en distinguer deux autres. La *sociabilité associative* (ou d'orchestre) concerne plutôt les musiciens les plus âgés, situés notamment au pôle « sociable-ancien » de l'espace des musiciens, qui mettent l'accent sur les relations amicales *au sein* de l'harmonie. La *sociabilité de musiciens* est davantage le fait de musiciens plus jeunes, situés au pôle « musical investi ». L'harmonie est également centrale dans la constitution de leurs réseaux et liens d'amitié mais elle ne constitue pas ou plus le lieu principal d'une sociabilité qui s'opère davantage à l'occasion de rencontres entre musiciens en dehors de leur harmonie d'appartenance, que ce soit au sein d'autres formations musicales, harmonies ou non, ou en dehors de l'univers musical *stricto sensu* (sorties au cinéma, au restaurant). C'est ce troisième type de sociabilité qui alimente le fonctionnement réticulaire du monde des harmonies.

§ 2. TENSIONS INTERNES

Au-delà de ces sociabilités à géométrie variable, des tensions voire des clivages traversent les orchestres quant à la conception de la pratique. Ces tensions internes correspondent aux principes de différenciation repérés plus généralement au niveau de la population des musiciens dans leur ensemble, c'est-à-dire la génération et les polarités qui s'établissent en fonction du poids relatif du capital social et du capital culturel. Elles s'établissent cependant de manière variable selon les caractéristiques et l'histoire propres à chaque orchestre. Le renouvellement et le rajeunissement récents

Les mondes de l'harmonie

d'une partie de l'encadrement de l'harmonie Concordia expliquent par exemple que les clivages y soient fortement accentués. De la même façon, les caractéristiques d'une société et ses logiques de structuration peuvent limiter les enjeux de sociabilité. C'est le cas de l'harmonie Cécilia, plus urbaine et partiellement professionnalisée, au sein de laquelle la proximité entre ses membres est moins développée — ce qui n'empêche pas les divergences de surgir au moment de l'organisation des événements festifs ou de sorties. En dehors des questions de statut (professeurs *vs* élèves ; professionnels *vs* amateurs), c'est autour de l'âge et plus précisément de la génération que s'organisent le plus visiblement les différences et différends entre musiciens quant au fonctionnement des orchestres. Fréquemment mobilisée comme facteur explicatif des tensions par les intéressés, l'opposition entre les « jeunes » et les « anciens » est comme l'a révélé l'analyse statistique un précipité des différences (d'origine sociale, de niveau musical, de rapport à la pratique) qui séparent plus généralement les musiciens. Ces différences s'expriment de manière très nette sur deux points : le choix du répertoire et la place des activités extra musicales.

1. La question du répertoire

Le répertoire représente un des principaux objets autour desquels se cristallisent les différences entre musiciens. Les divergences en la matière ne renvoient pas seulement à des questions de goûts personnels. Elles forment aussi la traduction « esthétique » de rapports différenciés à la pratique. Si les facteurs liés l'un à l'autre de l'âge et de la compétence musicale sont fortement prédictifs de l'attachement à tel ou tel type de répertoire, c'est ainsi qu'ils jouent en la matière conjointement à deux niveaux : celui des dispositions esthétiques et celui des attentes et des types d'investissement dans la pratique.

On sait que l'âge est un facteur très clivant en matière de goûts musicaux, ce qui se vérifie très nettement ici : les plus jeunes musiciens écoutent plus volontiers des variétés internationales (près de 60 %) et du rock (50,1 %), quand les plus âgés préfèrent la musique classique (64 %) et la musique d'ambiance ou de danse (43,9 %). Ces différences ne se superposent pas parfaitement à celles qui opposent les générations en matière de répertoire, d'abord parce que, comme on l'a vu, le rapport entre le goût et la pratique est plus distendu qu'on pourrait le penser, et tout simplement parce que les contours du répertoire « jouable » par les harmonies sont très différents de ceux de l'offre potentiellement « écoutable » par les musiciens. Le répertoire traditionnel, tel que les valse, polka ou les marches, apprécié par les plus anciens, est rejeté par les plus jeunes, au profit

La vie sociale des orchestres

de musiques plus modernes, comme les morceaux de variété, les musiques de film, les compositions actuelles pour harmonie, voire le jazz ou les formes nouvelles de musique folklorique — genres qui, inversement, ont moins les faveurs des anciens. Ainsi le fait de beaucoup aimer jouer des variétés françaises ou internationales décroît de manière inversement proportionnelle à l'âge (54 % des 20-25 ans, 28,5 % des plus de 65 ans). Les pièces classiques et les musiques de films occupent une place intermédiaire : ces genres sont plus consensuels et moins clivés en fonction de l'âge.

« Le répertoire. Je peux vous dire que contenter les puristes comme moi, enfin les vieux comme moi, et les jeunes, au point de vue répertoire, c'est pas évident. Et là, il y a quatre générations à l'harmonie ! Je peux vous dire que... Bouaaaa !! » (Dominique, euphonium, vice-président d'harmonie, 62 ans, cadre commercial à la retraite, harmonie Cécilia).

La différenciation générationnelle des préférences de répertoire renvoie à des modes de socialisation différents à la musique, le répertoire de prédilection des musiciens étant en partie le répertoire appris et pratiqué dans leur jeunesse. Ces différences peuvent avoir des effets importants sur la pratique des musiciens : le décalage entre le répertoire joué et le répertoire apprécié peut susciter des départs ou motiver la constitution d'un petit orchestre permettant de jouer le répertoire délaissé par son harmonie.

« [Quand le nouveau directeur est arrivé] il y a quelques anciens qui sont partis. Bon, il y en a aussi quelques-uns qui se sont accrochés quand même. Mais au départ les anciens, ils étaient pas... C'est pour ça qu'on a pas trop d'anciens non plus. Les anciens, ils faisaient encore beaucoup plus de musique un peu folklorique, un peu... Et ça avec [le nouveau directeur] on a presque arrêté. De temps en temps, on fait encore des morceaux, une marche... des trucs un peu plus standards, plus traditionnels. Mais vu que bon, il y avait plus trop d'anciens, [le directeur] s'est permis un peu de tourner la page. » (Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia, et son épouse, non musicienne).

René explique pourquoi il a récemment créé avec des amis de son âge un groupe qui joue la musique de leur jeunesse, en marge de l'harmonie. « [En 1984], il y avait pas tellement de trucs modernes comme actuellement. [...] Mais ces morceaux-là que [le directeur de l'époque] il avait choisis, sans répétition, vous pouviez les jouer. [...] C'était pas trop compliqué, c'était facile à jouer : à la simple lecture, on pouvait les jouer et ça plaisait au public et ça plaisait plus ou moins à

Les mondes de l'harmonie

tout le monde. [...] Quand nous on était jeunes, on avait des orchestres de bal qui jouaient des *schlagers* allemands, des hits allemands, des chanson connues. Dans la région, on connaissait. On était pas tellement accessible au jazz, aux trucs de l'intérieur de la France. Parce qu'il y avait la frontière: on accédait plus ou moins [à cette musique] — on était disciplinés et nous on respectait toujours ça. C'est l'âge aussi. On a vécu cette période. Et on aimait cette musique. [...] Et il y a beaucoup de musiciens qui aimeraient aussi faire cette musique. C'était quand même plus facile: les pauses et les soupirs c'était pas des demi-soupirs, des quarts de soupirs, des trois-quarts de soupirs et des trucs comme ça. Parce que ce que [le directeur] fait actuellement, pour les vieux c'est un petit peu compliqué.». (René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia).

Comme le montre ce dernier extrait, en matière de répertoire l'opposition générationnelle se combine au niveau de formation musicale. Les plus jeunes et mieux formés témoignent de goûts musicaux plus affirmés en même temps que plus légitimes, et privilégient plutôt la musique classique ou les compositions originales pour harmonie. Ils mettent plus l'accent sur la découverte et le travail technique que la pièce permet. Les moins formés sont davantage attirés par la musique « qui pète », plus facile à la fois à jouer et à écouter, les plus jeunes s'orientant alors vers la musique de film ou la variété contemporaine quand les plus âgés préfèrent le répertoire traditionnel de l'harmonie.

L'âge et la formation musicale dessinent ainsi un double clivage, le premier qui oppose tradition à innovation étant plutôt lié à l'âge, le second entre musique savante et musique populaire ou traditionnelle se rapportant davantage au niveau de capital musical. Ces deux clivages ne se superposent cependant pas exactement. En effet, l'innovation existe également dans les registres les plus éloignés de la musique sérieuse: renouvellement du répertoire des variétés (on ne joue plus *Étoile des Neiges* mais *YMCA*) ou de la musique folklorique (on ne joue plus de la *blossmusik* allemande ou alsacienne mais de la musique folklorique tchèque). À l'opposé, le légitimisme du répertoire peut s'exprimer aussi bien sur un mode traditionnel (jouer des transcriptions d'œuvres de Mozart ou Bach) que sur un mode plus innovant (les œuvres contemporaines « sérieuses » créées spécialement pour harmonie). Encore une fois, la musique de films occupe une position intermédiaire ou de compromis: des œuvres « de qualité » mais pas forcément difficiles à jouer; « modernes » mais écrites ou arrangées de manière assez classique.

2. Contenu musical vs convivialité

Si la « convivialité » est largement valorisée, elle ne l'est pas uniformément. Outre le clivage générationnel, les différences s'établissent en fonction des positions sociales. Les membres des classes populaires sont les plus nombreux à considérer les activités extra-musicales comme aussi importantes que la musique (86 % des ouvriers non qualifiés, 83 % des employés pour 73 % de l'ensemble des musiciens). Quand bien même cette opinion demeure minoritaire dans ce groupe, les cadres et professions intellectuelles sont les plus nombreux à les considérer comme moins importantes que la musique (42 % contre 26 % pour l'ensemble des musiciens). En plus du répertoire, ce sont plus précisément les formes et l'importance de la sociabilité par rapport à la dimension proprement musicale qui opposent les musiciens au sein des orchestres, comme elles distinguent plus généralement les polarités structurant cette population.

Cette opposition quant aux finalités de la pratique s'exprime dans l'importance variable accordée à *l'association* en tant que telle, tour à tour simple support organisationnel de la musique et finalité en soi. Comme l'explique le conseiller artistique de la FSMA, « il y a une espèce de crise entre des gens pour qui la musique est la vocation première, doit être le moteur de l'association, avec une association qui doit porter le projet musical, et à l'inverse ceux pour qui c'est la musique qui doit permettre d'alimenter l'association, y compris financièrement » (entretien).

Concernant les formes de la convivialité associative, on notera tout d'abord que les voyages sont moins prisés par les plus âgés, davantage attachés aux formes les plus traditionnelles de convivialité (soirée repas avec orchestre). À l'inverse, les plus jeunes musiciens préfèrent les sorties (que ce soit à un parc d'attractions ou pour des week-ends musicaux) à cette sociabilité traditionnelle.

« La fête familiale, ça existe toujours. Pour les anciens c'est important. Ils ont toujours connu ça, donc pour eux c'est important. Je crois qu'il est même stipulé dans nos statuts qu'il faut faire un repas une fois par an. Mais bon, c'est un peu... comment dire... ça marche pas pour tout le monde non plus. [...] Les jeunes, ils vont venir une fois peut-être, certains, avec leurs parents, mais ils reviennent plus l'année d'après. Ça, il faudrait trouver quelque chose, une formule, pour les jeunes, pour faire quelque chose. Des sorties... » (Pascal, directeur, 35 ans, directeur et professeur professionnel de musique, harmonie Concordia).

Les mondes de l'harmonie

«L'année dernière ils sont allés au Disneyland! Alors là, j'ai fait la remarque à la réunion: "Si ça continue comme ça, si c'est uniquement pour les jeunes, alors, là!, vous allez voir que ça va diminuer!" Parce qu'il y avait aucun ancien qui était avec! Il y avait juste les jeunes. Tous les anciens n'y étaient pas. [...] Alors j'ai fait la remarque, hein! S'ils font pareil cette année, alors là j'arrête aussi, hein! [...]"»

- Sa femme: Mais comme dit, il y a deux ans, il y avait une soirée dansante à la place du repas de la Sainte Cécile. Alors, ça c'est de nouveau pas trop pour les anciens... » (Marcel, tubiste, 72 ans, ouvrier à la retraite, Musique municipale de Beckenheim, et son épouse, non-musicienne).

«Honnêtement, j'ai vu "dîner dansant"... mon copain est pas très danse, je lui ai dit "Tiens, on y a va, il y a un dîner dansant" et il était: "Nan!" (rires) Mais là j'ai senti que ce serait pas les jeunes. Je me suis dit que ce sera les retraités, ils ramèneront tous leur madame... Je le sentais pas trop. Mais j'y suis pas allée. Mais je trouvais ça bien qu'ils organisent quelque chose.» (Jessica, clarinettiste, 18 ans, étudiante en psychologie, harmonie Cécilia).

L'organisation de ces événements est donc particulièrement sensible pour les responsables des sociétés qui, pour ne pas privilégier l'une ou l'autre composante du groupe, font alterner les types de sorties ou trouvent des compromis permettant de maintenir son unité.

Ce ne sont pas seulement les formes de la convivialité qui divisent, mais l'importance prise par ces événements dans l'activité globale de la société. Quelles activités privilégier? Les repas «familiaux», qui mettent l'accent sur le groupe élargi? Ou des week-ends musicaux, qui font de la musique leur moteur principal? Ainsi, plus généralement, c'est le poids relatif accordé à la pratique musicale en elle-même et aux loisirs non musicaux qui marque la différence au sein des orchestres. Ce poids, et la difficulté à trouver un équilibre entre les composantes du groupe, font que la définition des activités de la société peut être l'occasion de conflits au sein des orchestres. Ces crises donnent alors à voir les différences ordinairement tues concernant le sens que les musiciens donnent à leur pratique.

Les tensions observées au sein de l'harmonie Concordia à l'occasion des décisions collectives d'utilisation de la cagnotte accumulée par la société illustrent ces divergences et leurs fondements générationnels. Malgré son maintien et sa valorisation, le mode traditionnel de sociabilité donnait lieu, au moment de l'enquête, à des efforts de redéfinition par les «piliers» les plus jeunes de l'harmonie. Cette redéfinition allait dans le sens d'un rééquilibrage des registres

La vie sociale des orchestres

social et musical en faveur du musical. Cette nouvelle orientation est surtout la manifestation de la prédominance récemment acquise au sein de la société et de son comité par des jeunes dont la socialisation à la musique ne s'est pas faite uniquement au sein de l'orchestre; ils ont appris à jouer en école de musique et jouent pour la plupart dans plusieurs formations. Une anecdote traduit bien cette évolution et le décalage entre le doyen et ancien vice-président (70 ans) et les actuels membres du comité. Concernant les propositions d'achats collectifs, le premier envisage l'acquisition d'une friteuse pour la société quand les autres pensent à économiser en vue de l'achat d'instruments ou de partitions. Derrière l'anecdote se dessine en fait clairement une différence dans les priorités des différents musiciens selon leur âge: si les anciens comme les jeunes attachent de l'importance à la fois au social et au musical, l'ordre de priorité n'est pas le même.

« Dans le temps, la répétition c'était un petit peu plus cool. On faisait une pause, il y en a qui fumaient une cigarette, on discutait un petit peu d'affaires personnelles, entre copains, des trucs comme ça. Mais actuellement, [le directeur] ne fait pas de pause. On peut pas discuter. Le directeur il dit "Maintenant, il faut jouer ça, comme ça." Moi, dans les saxophones, je parle, j'y peux rien! Mais je parle avec tout le monde, avec tous les copains du saxophone. Et dans les autres instruments, il faudrait aussi être un petit peu plus cool, les accueillir un petit peu plus facilement. Demander comment ça va, si ça leur plaît, comment ils sont arrivés. Plus être familial avec eux. Et dans le temps, quand moi j'étais vice-président, à plusieurs reprises, j'ai proposé qu'on invite les parents et les jeunes de l'école de musique, justement pour mieux se connaître. Pour une soirée, un repas, un apéritif ou quelque chose comme ça. Pour mieux se connaître, pour pouvoir se parler, pour voir s'il y a des difficultés ou quelque chose comme ça. Pour que ça aille mieux. Mais les autres ont jamais voulu le faire. [...] Mais actuellement, les jeunes, ils sont tout seuls! C'est peut-être un peu trop monotone pour eux. Je peux me mettre à leur place, j'ai été aussi jeune. Là c'est faute de... comment qu'on dit? science humaine... De relations humaines! Un manque de relations humaines. » (René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia).

La soirée familiale est venue cristalliser de manière encore plus explicite, et surtout plus centrale, ces clivages générationnels. Vers la fin de l'année 2004, il a été décidé de ne pas faire de soirée familiale l'année suivante et d'y substituer un week-end musical. Une telle décision est à l'opposé des évolutions souhaitées par le doyen,

Les mondes de l'harmonie

vice-président sortant qui souhaite au contraire une accentuation des « relations humaines » au sein de la société. En revanche, elle est exemplaire d'une conception avant tout musicale de l'harmonie et d'une priorité donnée aux jeunes membres de la société.

« Ce qui est bien aussi, c'est qu'on a décidé de pas faire de fête de famille après l'assemblée générale. Parce qu'il y en a un peu marre, quoi ! C'est toujours la même chose en fait. Il y aura une assemblée générale, mais on fera pas de truc (repas). Moi, je vois pas pourquoi... on reçoit l'argent et qu'il faut tout de suite tout dépenser pour manger, pour boire ! Je sais pas ! Pourquoi pas une fois garder ça, ou faire quelque chose tous les ans. Ou partir une fois tous ensemble. C'est ce qu'on va faire : on va faire un week-end musical. En avril. [...] Ça plairait aux jeunes aussi ça... plus que de faire un dîner dansant. Les jeunes ils s'en foutent, hein. Ils s'en foutent. Il y a de moins en moins de monde de toute façon. [...] Ça peut être qu'une bonne chose. Ils sont tous d'accord, les jeunes ! Parce qu'en fait, [le directeur], il a demandé la semaine dernière "Qu'est-ce que vous préférez ? Un week-end musical ?" Tous les jeunes ont levé le doigt. Moi, je trouve que c'est chouette. Il a demandé ça après la répét'. On a quand même demandé l'avis des autres. "Qui c'est qui voudrait faire une fête familiale ?" Et il y a personne qui levait le doigt ! Mais l'ancien vice-président, il était... [vert] [Elle le mime en train de faire une mine déconfite.] Mais les fêtes ça marche plus ! Les jeunes, ça les intéresse plus. Il faut faire un truc maintenant par rapport aux jeunes. Il y a de plus en plus de jeunes qui viennent ! Les anciens, il y en a plus beaucoup, hein. » (Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia).

Cette évolution est d'autant plus acceptable par les « jeunes » qu'elle ne marque pas nécessairement un déclin de la sociabilité mais sa transformation : pour reprendre la distinction opérée précédemment, la sociabilité de musiciens prend le pas sur la sociabilité associative.

§ 3. LE RÔLE D'ÉQUILIBRE DES DIRIGEANTS

Les directeurs (chefs d'orchestre) et présidents des sociétés musicales jouent un rôle décisif d'équilibre entre les différentes composantes de l'orchestre, entre les modèles de pratique correspondants et entre la dimension sociable et l'exigence musicale. Cet équilibre renvoie pour une part à la répartition des tâches entre présidents et directeurs. Au sein des institutions publiques ou fédératives, le

La vie sociale des orchestres

binôme directeur/président fait l'objet de toutes les attentions et des efforts de définition, de clarification et de valorisation de leurs fonctions sont menés.¹⁷ «Le président représente sa société, le directeur représente sa fonction, son honneur par ses capacités de direction musicale»; «l'intendance au président, l'art de l'exécution au directeur»¹⁸. Cependant, au-delà d'un tel partage théorique (et idéal) des tâches, des coopérations et des configurations plus complexes se nouent dans l'exercice des responsabilités d'encadrement et d'animation¹⁹. Il serait dès lors excessivement simpliste de voir l'équilibre entre les dimensions sociables, localisées, ou civiques d'un côté et musicales, esthétiques et techniques de l'autre comme le résultat d'une division du travail entre présidents et directeurs. Très massivement issus eux-mêmes du monde des harmonies, c'est en grande partie grâce à leur expérience indissociablement sociale et musicale et à leur statut de «promus de l'intérieur» que le personnel d'encadrement parvient à tenir ce rôle d'équilibre.

Profils des présidents et directeurs

Bien que leurs fonctions soient distinctes, les directeurs et les présidents ont des profils relativement proches. Il arrive d'ailleurs d'exercer successivement ou simultanément les deux fonctions²⁰. Ils partagent avec les musiciens ordinaires nombre de traits communs, comme le fort ancrage local. Ils s'en distinguent sans surprise par leur âge plus élevé et un recrutement presque exclusivement masculin (95 %). Leurs positions sociales sont plus élevées, ce qui apparaît lorsqu'on compare la proportion de cadres et professions intellectuelles et de professions intermédiaires parmi les présidents (25,6 %), les directeurs (36 %) et les musiciens (14,4 %). Comme on a pu le voir plus généralement, les trajectoires de mobilité sociale ascendante sont fréquentes: seuls 5 % d'entre eux sont originaires des classes supérieures alors que 50 % ont un père appartenant aux classes populaires et qu'ils occupent majoritairement une position sociale moyenne ou supérieure.

17. Au sein d'une des composantes départementales de la fédération alsacienne, un atelier thématique «un président – un chef» est ainsi organisé de manière régulière depuis 1996.

18. Nous reprenons ici des formules utilisées par un responsable fédératif (1998), dans le cadre de l'atelier thématique évoqué précédemment.

19. Les chevauchements entre les deux fonctions existent, de même que s'y ajoutent d'autres acteurs (président délégué, sous-chef, secrétaire général...), qui participent eux aussi à ce rôle d'équilibre.

20. Dans notre échantillon, environ 4 % des répondants cumulent direction et présidence.

Les mondes de l'harmonie

La différence fonctionnelle recouvre cependant quelques écarts de profils. Les directeurs sont sensiblement plus jeunes que les présidents et ont des origines et des positions sociales légèrement plus hautes. Si la pratique de la musique clive peu les deux fonctions (la totalité des directeurs et la quasi-totalité des présidents sont musiciens²¹), directeurs et présidents diffèrent cependant quant aux apprentissages musicaux. Ceux des directeurs sont plus poussés et plus longs (en moyenne 8 ans contre 5 ans et demi pour les présidents), plus fréquemment dans un conservatoire national de région ou une école nationale de musique (39 % des directeurs contre seulement 12 % des présidents). Cela les conduit logiquement à détenir un niveau de diplômes musicaux plus élevé.

1. Les présidents, petits notables et musiciens

Le rôle des présidents oscille entre les tâches pratiques et organisationnelles, une fonction plus politique et relationnelle et une activité plus spécifiquement musicale. Généralement assurées conjointement, ces tâches sont cependant inégalement investies en fonction des profils des présidents et du partage des tâches au sein de la société musicale.

La gestion pratique d'une formation musicale, de la gestion des fournitures et du matériel jusqu'à l'organisation des déplacements, est indissociable de la fonction de porte-parole assumée par les présidents qui, bien implantés localement, peuvent accéder à un ensemble informel de ressources collectives par l'activation de leurs réseaux d'interconnaissance: emprunter le camion du fleuriste pour un concert à l'extérieur, obtenir des tarifs préférentiels auprès du restaurant local, assurer les prêts de locaux ou de matériel par la municipalité... Au-delà de ces aspects organisationnels, le rôle des présidents consiste en un suivi des relations entre les sociétés et leur espace social local qui, outre l'accès à des aides matérielles, permet d'entretenir le statut local de l'orchestre, sa bonne intégration, et en retour le maintien des soutiens. Cela fait du président le représentant d'une institution locale et de son rôle celui d'un petit notable, en contact régulier avec la fédération, les sociétés voisines, la mairie, les associations sportives ou les pompiers.

«Vous avez des obligations aussi: vous avez des invitations. Vous êtes invités à des concerts, par d'autres sociétés, par les autres associations du village. Il faut aussi se faire voir.

21. Cette différence tient notamment au fait qu'il arrive que le maire (qui peut cependant être lui-même musicien) préside de droit la société de musique.

La vie sociale des orchestres

Là, c'est des obligations, hein. Comme un maire... chacun dans son domaine!» (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, musique de D.).

Il n'est dès lors guère surprenant que les présidents mettent principalement en avant la dimension relationnelle dans la définition subjective de leur rôle. Ainsi, dans les réponses au questionnaire concernant les qualités que doit posséder le « bon » président, se dégagent très nettement la « capacité d'écoute », le « sens du dialogue », du « contact humain » et de la « diplomatie » mais aussi le « sens du dévouement ». La valorisation de ces qualités humaines renvoie à l'importance des relations à la fois extérieures et internes à la société dans les pratiques des présidents. L'accent mis sur la dimension relationnelle et l'entretien d'un capital social s'inscrit du reste dans des trajectoires où la présidence d'une société musicale s'ajoute fréquemment à d'autres responsabilités associatives ou électives locales. Jean-Claude en est un bon exemple.

« Mais j'ai pas fait que ça [la musique] ! Bon, j'étais dans la musique. Je me suis aussi occupé d'une association de pêche, à Beckenheim, à l'étang derrière l'église. Membre fondateur. Et aussi le club de jeunes qui organisait des soirées disco, des repas de Nouvel An. Là aussi, j'étais un membre fondateur. Les deux associations existent encore mais j'y suis plus. [...] Maintenant je suis aussi entré dans le conseil municipal : c'est mon 2^e mandat ! » (Jean-Claude, saxophoniste, président d'harmonie, 40 ans, électricien en usine, musique municipale de Beckenheim).

Maintenir des liens, mobiliser des soutiens extérieurs et les musiciens permet aux présidents de tenir un autre rôle : celui d'un entrepreneur musical, qui cherche à développer et stimuler l'activité de l'orchestre, au moins en « motivant » les musiciens, au-delà en cherchant à le faire progresser ou à le faire tourner en dehors de sa zone géographique habituelle.

« Donc, forcément là sur le lot, sur les trente (musiciens), il y en a qui sont passionnés très bien et puis il y en a d'autres qui sont passionnés... qui viennent et qui sont passionnés juste un peu. Mais ça vous l'aurez toujours dans une association. Après forcément, ce qui peut être source de conflits, par exemple au niveau d'un président : vous avez une répétition, il y a quelque chose qui se profile à l'horizon, qui est important, donc il faut pouvoir le faire : il faut pouvoir motiver les gens pour qu'ils viennent à la répét', pour qu'on puisse faire un beau concert et on peut pas être quinze en répét' et le jour du concert, 30. C'est pas

Les mondes de l'harmonie

acceptable vis-à-vis des quinze qui viennent régulièrement. Je dis quinze, mais je dis un chiffre au hasard. C'est pour montrer un peu quand même : ça c'est le boulot du président, d'essayer de rameuter : des fois vous êtes obligé de rabâcher, des fois vous l'êtes pas. Ça dépend des périodes. Ça c'est après le côté, il faut que les gens se sentent bien et c'est un éternel recommencement. C'est pas parce que une fois ça va marcher six mois à fond que c'est gagné. C'est jamais gagné. C'est tout le temps on renouvelle, on renouvelle, on reprend. Mais bon, c'est sympa quand même. C'est du boulot! (sourire).» (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D.).

La simple organisation d'un concert peut révéler le rôle du personnel d'encadrement dans l'orientation des activités musicales. Un exemple en est donné par la vice-présidente de l'harmonie Concordia qui explique sa fierté d'avoir su surmonter les difficultés matérielles et les réticences d'une partie des musiciens quant à l'organisation d'un concert dans la capitale départementale. Cette sortie inédite pour l'orchestre vient concrétiser les efforts pour faire évoluer progressivement les activités de la société. Il s'agit d'un véritable concert et non des habituelles animations, organisé pour une fois en dehors de la commune et de ses proches alentours, traduisant — ce qui explique les réticences — les orientations plus « musicales » et l'ambition nouvelle de l'équipe dirigeante.

« On avait déjà été demandé plusieurs fois. Mais ça jamais avait été fait. C'était toute une histoire "Ah, mais comment on va sur [cette ville] ? Il faudrait prendre un bus !" Non, mais c'est vrai. Moi, j'ai tout de suite pensé "Ah, on a reçu [la demande pour le concert], on y va cette année, moi je veux y aller." On peut pas savoir comment c'est si on l'a pas fait ! Je sais pas ! Maintenant si c'est pas bien, on le fera plus et puis c'est tout. Pour tous les déplacements "Ah, il faut une voiture pour tous les instruments..." "Ah, il faut une voiture ? Moi je vous trouve une voiture !" Et j'ai trouvé une voiture — un peu trop grande, c'était presque un camion, mais bon ! [rires] J'ai pas compris, je leur ai demandé pourquoi pas le faire : c'est exactement la même sortie que quand on joue [dans la salle de telle commune plus proche]. C'est exactement le même problème : les jeunes il faut les emmener aussi... Seulement c'est [la capitale départementale], c'est un peu plus loin, mais c'est pas le bout du monde. » (Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia).

La vie sociale des orchestres

Ce rôle pluriel donne lieu à des investissements différenciés. L'activité de président peut s'avérer particulièrement prenante. Elle est alors révélatrice de l'engagement dans une activité perçue, au-delà du loisir, comme une forme d'épanouissement en même temps que de réalisation d'un devoir de service à la collectivité, autrement dit comme l'illustration aboutie de l'éthique de l'harmonie.²²

« Écoutez, moi, ça fait un an et demi, presque deux [que je suis président], et la première année, j'avais plus de cinquante réunions en dehors des réunions de musique. "Musique", c'est-à-dire directes dans l'association. C'est-à-dire que des représentations extérieures, des représentations vers les communes, vers la fédération, les concerts et autres, il y en avait plus de cinquante. Cinquante ça veut dire... Si vous prenez cinquante semaines, ça fait une par semaine [...] Mais je veux dire on fait ça parce qu'on est passionné et qu'on attend pas de... Je pense que c'est un état d'esprit. On attend pas de recevoir je dirais. J'essaie de donner, j'y trouve mon plaisir. Je crois que c'est ça le plus important. Quand quelqu'un a plaisir à faire quelque chose et pas à se demander tous les matins "Maintenant si je fais ça, qu'est-ce que je récupère en contrepartie ?" Du moment qu'on se fait plaisir quelque part dans la vie, on est épanoui. C'est une forme d'épanouissement, hein ! [...] Moi j'aime bien le côté associatif de toutes façons. D'être avec du monde et de voir... On compte pas dessus tout le temps pour avoir un retour sur investissement. » (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D.).

Tous les présidents ne sont cependant pas aussi investis. Certains sont présidents en tant qu'élus : 17 % d'entre eux détiennent un ou plusieurs mandats, confirmant le caractère notabiliaire du rôle.²³ Leur implication effective peut se réduire à une participation occasionnelle aux assemblées générales ou réunions de comité. « Statutairement, nous explique un président, le président est le maire et moi je suis président délégué. Mais je suis président de fait. Le maire ne vient qu'à l'AG, une fois par an. Il ne s'immisce pas dans les

22. Sur cette question, voir *infra*, p. 199-206.

23. Ce chiffre issu de nos questionnaires est vraisemblablement sous-évalué ; notons cependant que tous les élus ne sont pas nécessairement présidents à ce titre. Les résultats de nos enquêtes ne nous permettent pas de mesurer précisément l'importance du passage par la présidence d'une société de musique dans l'acquisition d'un capital social local utile à l'accès aux fonctions politiques, mais tout laisse à penser qu'une relation en ce sens existe, au moins dans la région étudiée (pour ne donner que ces exemples, l'actuel président du conseil régional et l'ancien maire de Strasbourg ont tous deux exercé la présidence de sociétés musicales et, pour le premier, des fonctions dans leurs structures fédératives).

Les mondes de l'harmonie

affaires courantes»²⁴. Toutefois les élus incarnent symboliquement les liens entre les sociétés de musique et l'espace socio-politique local, et marquent en pratique leurs relations avec les municipalités. L'élu-président peut en outre constituer un relais pour appuyer des demandes particulières (recherche de sponsors, de subventions), qui trouveront davantage d'écho en raison de son statut même d'élu local.

Ces degrés d'implication variables conduisent au fréquent partage du rôle de président, de manière plus ou moins officialisée, avec des auxiliaires (vice-président, président délégué, secrétaire général), le directeur ou le comité de la société, qui déchargent notamment le président en titre de la gestion courante ou lors des occasions ordinaires et sans enjeu de représentation. Ce partage n'est pas exclusivement fonctionnel. Il révèle aussi les enjeux des fonctions et des titres qui s'y attachent. Leur attribution peut constituer une rétribution symbolique pour des membres clés de la société («piliers» historiques ou figures charismatiques) et, par là, à l'instar d'une coalition, contenter les sous-groupes qui se reconnaissent en eux.

2. Les directeurs, musiciens et animateurs

Aux directeurs, «l'art de l'exécution» : certes mais ils sont loin de s'y cantonner. Si la représentation commune leur impute la responsabilité de la qualité musicale («pas de bon orchestre sans un bon chef»), l'observation révèle plus largement leur importance dans l'animation et le maintien du groupe. La combinaison de ces activités musicales et relationnelles leur confère un rôle central dans le fonctionnement et la vie interne des sociétés.

Le volet spécifiquement musical de la direction d'une harmonie comprend des activités techniques, esthétiques et plus pratiques : définir l'activité musicale, son répertoire, l'adapter aux musiciens et en assurer les conditions matérielles d'exécution (présence des effectifs, mise à disposition de partitions, *etc.*). Ces activités s'appuient en partie sur des compétences musicales, mais renvoient plus largement à ce que les intéressés appellent les «qualités humaines»²⁵. Les qualités relationnelles sont les plus fréquemment citées lorsqu'on demande aux directeurs ce qui fait un «bon chef» (86 %), loin devant les critères esthétiques et musicaux (58 %).²⁶

24. Vice-président de la FSMA, trompettiste, président d'harmonie, 60 ans, cadre de banque.

25. La dimension relationnelle est également présente, mais sous des formes très différentes, dans le travail des chefs d'orchestres symphoniques. Voir Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats*, *op. cit.*, p. 203 et suivantes.

26. Recodage d'une question ouverte : «Selon vous, quelles sont les qualités nécessaires pour être un bon directeur de société de musique ?»

La vie sociale des orchestres

Viennent ensuite les qualités « pédagogiques » (43 %) qui combinent les deux précédentes, puisqu'elles supposent une compétence préalable assortie de dispositions telles que « patience », « endurance », « calme », « persévérance » et « ouverture d'esprit ».

Ces qualités relationnelles sont assez différentes de celles des présidents, dans la mesure où elles sont davantage sollicitées au cours de la vie ordinaire du groupe et dans la pratique musicale elle-même.

« C'est tout un état d'esprit. C'est tout un feeling, parce que faire de la direction, c'est bien, mais à la limite, je dirais c'est autant de la gestion de personnes que de la technique musicale. Il y a un groupe à gérer, il faut toujours essayer de l'amener... d'en tirer le maximum, sans se mettre en porte-à-faux. Sans être en opposition avec eux. Le but implicite, c'est de le pousser au max, afin qu'on ait le meilleur rendement, sans que ça craque. Vulgairement, sans que ça craque. Ce qui est pas toujours évident à gérer. [...] Ça implique d'avoir les mots justes, de jongler, de gérer. » (Éric, saxophoniste, directeur d'harmonie, 37 ans, employé en Suisse, Musique municipale de Beckenheim).

« Je dois dire que mon expérience de chef du chœur d'hommes [...] dans les houillères du bassin de Lorraine, m'a beaucoup aidé. Ce sont des hommes assez rudes, assez difficiles. Il est clair qu'un chef d'orchestre d'harmonie aujourd'hui, c'est à peu près... — sans vouloir minimiser l'aspect musical —, c'est à peu près 60 % de compétences musicales et 40 % de compétences dans le domaine de l'animation — plutôt même de la pédagogie de groupe. Et il faut avoir pas mal de psychologie. C'est pas du tout évident. Ceci dit, c'est pas du tout insurmontable. [...] C'est des aspects qui sont assez importants pour moi aussi : la direction d'orchestre me passionne pas seulement par l'aspect musical mais aussi par l'aspect psychologie de groupe. » (Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia).

Plus largement, la définition des orientations *musicales* de l'orchestre est inséparable de la gestion des relations entre musiciens et de l'entretien de la convivialité nécessaires à la poursuite de la pratique. Compte tenu des enjeux qui s'y attachent, le choix du répertoire, de son style et de sa difficulté technique tient très largement de la gestion des équilibres internes des orchestres.

Les tâches pédagogiques des directeurs témoignent également de la manière dont l'imbrication des dimensions relationnelles et sociales dans l'exercice de leur rôle leur confère une position décisive. Les directeurs de société donnent souvent des cours, et cumulent

Les mondes de l'harmonie

parfois la direction de l'orchestre avec celle de l'école de musique locale (qu'elle lui soit ou non formellement liée). Cette double direction peut prendre des formes diverses, selon notamment les statuts des écoles (associatives, municipales), du double bénévolat à l'intégration (parfois officieuse) de la direction de l'harmonie dans les missions du directeur professionnel de l'école de musique. Les logiques de ces doubles directions sont à la fois pratiques (mettre à profit les compétences d'un professionnel présent dans la commune, répondre à l'absence de chef) et politiques (éviter les concurrences entre institutions musicales locales²⁷). Cette double fonction renforce la position dominante du directeur, le plaçant au cœur de l'ensemble des différentes composantes de la pratique et de la vie de sa société, l'animation des activités ordinaires, l'apprentissage et, ce faisant, le renouvellement des effectifs. Il en résulte une omniprésence statutaire, décisionnelle, mais aussi personnelle du directeur qui, référence de la pratique et du rapport à la société, établit des relations étroites avec les musiciens. Ces derniers évoquent ainsi régulièrement leur directeur et premier (ou principal) professeur de musique.

«Finalement, je ne regrette pas d'être allée à l'école de musique locale plutôt qu'au conservatoire comme mon frère et ma sœur. J'ai rencontré plein de gens, *j'ai rencontré le directeur de mon harmonie principale que j'ai eu en éveil musical à l'âge de 3 ans; ça fait plus de 15 ans qu'on se connaît!* [rires] [...] C'est vraiment une personne que je connais très bien.»
(Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia).

La relation au directeur constitue de ce fait pour certains musiciens la matrice de leur attachement à la société et à la pratique. L'animosité que peut susciter l'arrivée d'un directeur et les crises qui surviennent régulièrement à cette occasion sont à la mesure de cet attachement personnalisé, le départ du directeur historique pouvant susciter l'abandon de la pratique ou le départ de musiciens qui suivent «leur» chef dans un autre orchestre.

3. Des points d'intersection aux points de rupture

La centralité du directeur peut ainsi constituer une source d'instabilité pour les harmonies. Dans une moindre mesure, c'est aussi

27. Sur les éventuelles concurrences entre ces institutions, cf. Michel Bozon, «Pratiques musicales et classes sociales. Structure d'un champ local», article cité. Ce type de concurrence n'était pas présent dans les situations locales étudiées mais un des «doubles directeurs» rencontrés nous a fait part de son expérience en ce sens.

La vie sociale des orchestres

le cas du président. Points d'intersection des relations internes à l'orchestre et de celles qu'il entretient avec l'espace local, les dirigeants peuvent aussi être à l'occasion de points de rupture. Les départs et arrivées de directeurs correspondent souvent à de véritables crises pour les harmonies, ce dont témoignent les fluctuations d'effectifs à de telles occasions. C'est tout particulièrement le cas lorsque le nouveau directeur n'est pas lui-même issu de l'orchestre : sans liens d'interconnaissance préalables avec les musiciens, porteur de conceptions et d'habitudes pratiques héritées d'expériences extérieures, il apporte d'autres manières de faire et d'être ensemble dont l'acceptation par les musiciens n'est pas aisée. Comme en témoigne Josiane, « avec le changement de chef, il y a eu un changement de programme, un changement de direction, un changement de conceptions. Donc il y en a qui ont pas supporté et comme chaque fois qu'il y a un changement de chef, il y a des départs de musiciens »²⁸. Le caractère global du changement, à la mesure de l'intrication des différentes dimensions de la pratique et du rôle d'équilibre du directeur, rompt les habitudes et les équilibres de l'orchestre. Même sans rupture forte, les changements de directeur et plus généralement de responsables obligent l'orchestre à expliciter les implicites quant à son orientation et ses pratiques, et manifestent ainsi les clivages latents qui, dans le fonctionnement ordinaire, demeurent tus ou au moins euphémisés. Ces situations de crise ont conduit des orchestres à cesser leur activité. Y succèdent plus généralement l'instauration progressive de nouveaux équilibres, qui conduisent à lire l'histoire des orchestres au prisme de la succession de ses chefs.

« Quand je suis arrivé, j'ai succédé à quelqu'un qui avait quand même une certaine aura, un charisme indéniable. La succession a pas été facile. J'ai perdu quelques musiciens qui étaient des proches, des amis mêmes, de l'ancien chef, qui n'ont pas trop accepté un certain nombre de changements, tout simplement, à la fois de répertoire — parce qu'on a tous nos affinités... [Le directeur précédent] avait fait une assez belle carrière aussi dans la variété et dans le jazz — c'est lui qui a créé aussi le Big Band de [notre commune]. Moi, j'ai une formation plus symphonique [...]. Donc c'est sûr que les choix de répertoire allaient aussi être influencés par ma culture personnelle et par des affinités que j'avais avec certain répertoire. Et peut-être que j'en avais moins pour d'autres répertoires, même si je les intègre toujours, mais la proportion n'est plus la même. Donc

28. Josiane, percussionniste, 36 ans, professeur professionnel de musique, harmonie Cécilia.

Les mondes de l'harmonie

ça m'a constitué une réelle difficulté quand je suis arrivé. Ceci dit, par des répertoires différents, j'ai aussi attiré d'autres musiciens qui sont venus parce que justement on faisait un autre type de répertoire à partir de là.» (Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia).

Cela implique un effort important au nouveau venu pour faire accepter le changement et se faire accepter en même temps. Cela suppose à tout le moins la reconnaissance par le groupe de qualités qui rendent ce changement acceptable, fondant en cas de succès le charisme du chef.

« Personnellement, j'ai été bien accepté par le groupe. [...] Je pense pour ma personne, pour mes capacités musicales, pour mes capacités relationnelles. C'est un tout. Au début, je pense que ce qui m'a le plus servi, c'est effectivement la connaissance musicale. [...] Partant de là, si on est un gars relativement sympa, ça passe bien. C'est très important, ça! » (Éric, saxophoniste, directeur d'harmonie, 37 ans, employé en Suisse, musique municipale de Beckenheim).

Les difficultés rencontrées par l'harmonie Concordia au début des années 1990 à l'occasion du départ d'un directeur-professeur en place depuis plus d'une quinzaine d'années montre bien la manière dont les enjeux relationnels et affectifs, associatifs et musicaux, fonctionnels et institutionnels se nouent autour du chef. En moins de trois ans, un enchaînement de crises a fait perdre à l'harmonie son double directeur, la majeure partie de son encadrement et une partie de ses musiciens. En 1993, le directeur en place depuis 1976 quitte l'harmonie pour des raisons de santé. Sa direction avait assuré une grande stabilité, après plusieurs années difficiles. Son importance était d'autant plus grande qu'il avait contribué au développement de l'école de musique interne à la société, formant ainsi lui-même une large partie des musiciens encore actuellement les plus investis dans la société. Le départ d'un tel « pilier » a ainsi eu des effets d'entraînement : il a suscité d'autres abandons de musiciens, eux-mêmes en provoquant d'autres. « Il y a des gens qui sont partis "Ah si toi tu t'en vas, je m'en vais aussi" »²⁹. Plus encore, les discussions liées au remplacement du directeur-professeur dans ses différentes fonctions ont renouvelé les tensions, au sein de la société mais aussi avec ses interlocuteurs locaux, la mairie et l'école de musique.

En un peu plus de deux ans, quatre directeurs d'orchestre se sont succédés. La société a eu du mal à en trouver un qui puisse non

29. Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, Harmonie Concordia.

La vie sociale des orchestres

seulement répondre aux exigences techniques de la fonction mais aussi fédérer les musiciens. Ces difficultés ont été accentuées par le choix parallèle d'un nouveau directeur pour l'école de musique — choix associant la municipalité. Le vice-président de l'harmonie était hostile au candidat à la double direction (école et harmonie) soutenu et finalement imposé par la mairie. Partant, ces divergences entre harmonie et municipalité ont ravivé la question de la municipalisation de la Musique, qui avait jusqu'alors favorisé sa stabilité. Fallait-il rompre ou maintenir les liens avec la mairie ? Les difficultés des nominations montraient que ces liens statutaires pouvaient avoir des effets profonds sur la pratique. Insuffisamment soutenus par les musiciens, les membres du bureau de l'époque, partisans de la rupture avec la municipalité, ont donné leur démission. Ces départs et nominations se sont accompagnés de tensions et d'abandons et ont durablement marqué les relations et les activités de la société. L'installation du nouveau directeur dans ses doubles fonctions (école et harmonie) a tout particulièrement suscité des réticences, témoignages en négatif de l'attachement de certains membres au directeur précédent et-ou aux répertoires proposés par les différents anciens directeurs.

À l'arrivée du directeur actuel: «Moi, je voulais quitter... Ah, oui je voulais quitter. J'étais trop bien avec [le jeune directeur précédent], je supportais pas qu'il y ait eu un autre devant. J'avais beaucoup de mal à accepter [le directeur actuel]. Ah oui. Parce que lui, c'est quand même plutôt classique... Avec [le jeune directeur précédent], c'était des trucs un peu modernes, c'était bien, ça permettait de faire des solos aussi. Et puis lui [le directeur actuel], c'était nin-nin-nin! "Oh, mon dieu, qui c'est celui-là!" [rires] C'est vrai quand on connaît pas. Et finalement, je me suis dit "merde, il faut pas que la Musique elle casse! On va essayer de..." Je lui ai raconté [au directeur actuel] une fois. Je lui ai dit "Tu sais, j'ai eu beaucoup de mal à t'accepter..." et lui: "Oh, t'es pas la seule!" [rires]. Ah non, j'avais beaucoup de mal. Je me disais "C'est pas normal." Ça s'est fait comme ça. [...] Je me disais "il faut pas qu'elle tombe. Ça va pas faire plaisir à certaines personnes que ça tombe, on va se battre."

— *À ce moment, ça risquait vraiment de s'arrêter ?*

— Ah, ouais, ouais, beaucoup de gens sont partis. [...] Il y en a qui jouent ailleurs, d'autres qui ont arrêté complètement. Mais bon, c'est leur choix. C'est leur choix, hein.

— *Et vous, vous êtes dites qu'il fallait continuer ?*

— Oui, tant pis. On avait moins de sorties, sur le coup c'est normal. Lui [le directeur actuel], qui ramenait des partitions, on se demandait "qu'est-ce que c'est que ça?!" [rires] Bon, j'écoute

Les mondes de l'harmonie

aussi du classique, je veux dire, mais c'était un trop gros changement sur le coup. Alors dès qu'on jouait des trucs qu'on avait déjà joués, là on était super bien dedans! (rires) Mais maintenant, je voudrais même plus faire des trucs qu'on faisait à l'époque avec (le directeur de 1976-1993). En classique, de toutes façons, il y a des trucs qui sont moins bien que d'autres mais pour ce qu'on avait là, c'était chouette.» (Sophie, barytoniste, vice-présidente d'harmonie, 31 ans, agent de production, harmonie Concordia).

Malgré ces difficultés, ce directeur a entamé une reconstruction progressive de l'harmonie, avec l'actuel doyen de l'orchestre et surtout avec un noyau de jeunes musiciens très impliqués qui ont intégré le bureau de l'association.

«J'ai un peu ramassé les pots cassés. J'ai commencé avec les restes de l'harmonie et avec les jeunes que j'avais pas encore formés parce que j'étais directeur depuis pas longtemps. Donc il y avait pas grand-chose pour que la mayonnaise prenne. Il y avait 15-20 musiciens. Et moi, je pouvais pas mettre de gamins s'il y en avait pas. J'ai dû attendre un petit peu, faire le nécessaire pour qu'il y ait des enfants qui jouent de ces instruments-là... Ça passait par les profs, par beaucoup de choses... Ça s'est mis en place tout doucement. C'est un travail de très longue haleine et il faut être très patient.» (Pascal, directeur, 35 ans, directeur et professeur professionnel de musique, harmonie Concordia).

Cette reconstruction est aussi une redéfinition, le nouvel encadrement de l'harmonie entraînant des changements dans le répertoire comme dans le type des activités collectives, où la priorité est désormais donnée à l'exigence musicale.

Les tensions internes qui se rejouent périodiquement au sein des orchestres, comme celle qui oppose l'attachement aux relations sociales localisées à la réorientation esthétique de la pratique, caractérisent plus généralement le monde des harmonies et dessinent ces évolutions tendanciennes. C'est ce que nous allons voir maintenant.

TROISIÈME PARTIE
L'AUTONOMIE CULTURELLE
EN PERSPECTIVES

—

—

—

—

CHAPITRE V

LE DÉPLACEMENT DE LA CONTRAINTE

Orchestres exposés à la concurrence d'autres formations musicales en même temps qu'institutions locales prises dans le jeu des relations sociales de proximité, les harmonies sont soumises à une double contrainte : celle du champ musical, et celle de l'espace social local. Le poids relatif de ces deux principes de détermination varie cependant selon les caractéristiques des orchestres. Au pôle le plus proche de la musique sérieuse ou professionnelle, auquel se situe la petite minorité des harmonies les plus importantes, les obligations de la vie sociale locale tendent à s'effacer derrière les enjeux et les concurrences du champ ou du sous-champ musical. L'activité de la plupart des formations, orchestres intermédiaires ou petites harmonies de village, se règle cependant beaucoup moins à partir de ces enjeux et concurrences qu'en fonction des ressources et contraintes de leur environnement immédiat. S'il faut se garder d'une vision trop homogénéisante, l'analyse permet toutefois de dégager une tendance dominante, qui reflète l'équilibre des positions au sein de l'espace des orchestres : dans la grande majorité des cas, l'activité des harmonies est davantage déterminée par le jeu des relations locales que par celui du champ musical.

Cela nous conduit à formuler l'hypothèse d'un *déplacement de la contrainte*. D'un côté, la circonscription locale de l'espace de réf-

Les mondes de l'harmonie

rence constitue une condition propice à la mise entre parenthèses des déterminations spécifiques au champ musical, ce qui, s'agissant d'une musique qui y occupe une position dominée, rend possible une forme d'« oubli de la domination culturelle ». Mais les relations de proximité qui permettent cette (relative) émancipation symbolique imposent d'autres contraintes : le fonctionnement des orchestres, leurs pratiques, et les formes musicales elles-mêmes sont soumises à cette logique d'intégration locale.

§ 1. OUBLI DE LA DOMINATION CULTURELLE ET AUTONOMIE SYMBOLIQUE

Le recrutement de proximité des orchestres et le déploiement de leur activité dans un horizon géographiquement (et socialement) circonscrit permet un entre-soi¹ qui préserve des jugements extérieurs, en particulier ceux du champ musical. Son inscription dans des registres multiples (amicaux, familiaux, localistes, civiques, *etc.*), la dotent de surcroît de valeurs et de formes de légitimité elles aussi multiples, alternatives à une forme spécifiquement « culturelle » (*i.e.* spécifique au champ culturel) de légitimité qui n'est que l'une des échelles de valeur possibles de cette pratique – et pas nécessairement la principale.

1. Une zone franche

Rapportée aux critères du champ musical légitime et exposée à ses jugements, la musique d'harmonie constitue comme on l'a vu une forme culturelle fortement dominée. L'observation des conditions pratiques de cette musique révèle cependant que, pour une majorité d'orchestres et de musiciens, les occasions de cette confrontation dévalorisante ne sont en fait pas si fréquentes. L'horizon localisé des pratiques et références musicales limite en effet les relations directes avec des agents susceptibles d'actualiser les normes de la culture légitime. Cela limite du même coup les expériences de la domination culturelle, et partant les situations propices à son intériorisation. Dans de telles conditions, l'univers de l'harmonie peut fonctionner comme une « région franche » du champ culturel : un espace où l'on reste entre soi, relativement préservé des regards et des sanctions extérieurs.²

Ce que les institutions culturelles et certains des porte-parole de la musique d'harmonie dénoncent comme sa fermeture pourrait

1. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, Éditions de Minuit, Paris, 1970.

2. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982, p. 66-67.

Le déplacement de la contrainte

bien ainsi être l'une des conditions de la préservation d'une part de son autonomie symbolique. De même que la culture dominante a besoin d'être connue et reconnue pour exercer sa domination³, la hiérarchie culturelle a besoin d'occasions de sanctions et de classements pour que s'exerce réellement la violence symbolique dont elle est porteuse — c'est-à-dire pour qu'elle soit effectivement imposée aux cultures dominées comme principe d'appréciation de leurs propres pratiques. Et de même que la méconnaissance des règles de la bienséance culturelle peut constituer un moyen paradoxal de se préserver au moins provisoirement de leur application, le cantonnement d'une culture à la périphérie du champ culturel légitime et sa relative clôture sur elle-même peut constituer un moyen lui aussi paradoxal de limiter l'exposition au jugement qui la constitue comme dominée. Cette suspension des verdicts culturels est ainsi rendue possible par la faiblesse des relations directes avec ceux qui sont susceptibles de les préférer, que ce soit au sein des orchestres, face au public ou dans les relations avec les partenaires extérieurs.

Le mode le plus fréquent de constitution des orchestres, la « communalisation » dont nous parlions plus haut, en fait des lieux où domine l'entre-soi. L'importance des relations familiales, amicales ou professionnelles, la commune appartenance à un lieu ou encore la pratique du dialecte alsacien (en tout cas parmi les plus âgés) sont autant de facteurs propices à la constitution des harmonies comme un « nous » à l'écart du « monde musical des autres », pour paraphraser Richard Hoggart. Ce monde musical extérieur que constituent la « grande musique », les orchestres professionnels, voire, pour les plus petites formations, les harmonies renommées de la région, peut n'être connu que d'assez loin par les musiciens ; il ne s'impose en tout cas pas comme la référence directe de la pratique. Et il s'impose d'autant moins comme référence que peu de musiciens sont susceptibles de s'en réclamer. Le fait que ces derniers aient le plus souvent appris la musique dans une école de musique locale généralement liée à une harmonie (66,3 %), dans le cadre même d'un orchestre (27,8 %) ou avec des membres de leur entourage (10 %) limite la mobilisation de références et d'échelles de valeur externes. Seuls environ 15 % des musiciens ont quant à eux fréquenté un conservatoire, 7,7 % indiquant le cadre scolaire ou universitaire parmi les étapes de leur formation

3. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, *op. cit.*, p. 62, et Bernard Lahire, *La Culture des individus*, *op. cit.*, p. 39 et suivantes. Comme le note ce dernier, « ce sont en fait ceux qui dépendent le plus de marchés culturels classiquement légitimes ou qui sont en situation de se mesurer le plus fréquemment à des normes légitimes classiques – bourgeoisie et petite bourgeoisie culturelles essentiellement – qui ressentent le plus les effets de légitimité de l'ordre culturel dominant » (p. 60).

Les mondes de l'harmonie

musicale.⁴ Les musiciens professionnels demeurent également relativement peu nombreux. Ainsi 65 % des orchestres n'y ont jamais recours, 30 % ne le font que rarement (par exemple à l'occasion du grand concert annuel), 5 % occasionnellement. Encore les professionnels jouent-ils essentiellement dans les orchestres importants qui, eux, correspondent moins à la logique de « zone musicale franche ». Dans les petits orchestres de village largement majoritaires, leur présence est beaucoup plus rare. Lorsque ces « outsiders » mettent en danger le rapport détendu à la légitimité culturelle que permet l'entre-soi, comme lors de l'arrivée d'un nouveau chef qui souhaite « élever le niveau », c'est comme on l'a vu le groupe lui-même qui est menacé, par des départs ou des crises internes prolongées.

L'importance de cette zone franche ne se révèle sans doute jamais aussi nettement, pour les musiciens eux-mêmes, que lorsqu'ils font incursion à l'extérieur ou la quittent. Si l'arrivée à l'université est souvent un moment critique pour la poursuite de l'activité des jeunes musiciens des zones rurales, ce n'est pas seulement pour des raisons d'emploi du temps ou d'éloignement géographique ; ce moment forme aussi l'une des premières occasions de l'exposition au mépris culturel à l'annonce d'une pratique musicale facilement moquée parmi les jeunes urbains diplômés. On retrouve l'expérience douloureuse du décalage culturel lors des déclassements par le haut des musiciens. Il en va ainsi lors du déracinement culturel provisoire de Rémi qui, délaissant sa petite harmonie pour jouer avec des musiciens plus chevronnés, choisit de rejoindre un grand orchestre urbain. Il y trouve l'ambiance déplorable, se sent dévalorisé et ne s'estime pas à sa place dans un entre-soi qu'il ne peut partager : « Un petit clan de gens qui étaient au conservatoire ensemble ; moi le conservatoire j'y étais jamais ! »⁵ Peu après, il retrouve avec soulagement l'atmosphère familiale et familière de son orchestre d'origine.

Rester entre soi et donc se préserver des regards extérieurs : c'est également ce que permettent les conditions ordinaires des prestations musicales. En dehors des plus grosses harmonies (et sans parler ici des « services » à l'occasion des célébrations officielles), l'auditoire des concerts est essentiellement composé des familles et amis des musiciens. L'on conçoit dès lors que les jugements dont ils peuvent être l'occasion, lorsqu'ils ont lieu, soient plutôt bien-

4. Il faut y ajouter les 25 % qui mentionnent des cours avec un professeur particulier, dont on peut penser sans pouvoir l'établir statistiquement que, s'agissant d'instruments à vents, ils sont eux-mêmes proches des orchestres d'harmonie, les musiciens et en particulier les chefs de ces orchestres donnant souvent des cours individuels. (Total supérieur à 100 % du fait des possibilités de réponses multiples).

5. Clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, harmonie Concordia

Le déplacement de la contrainte

veillants; ils sont en tout cas rapportés à des références internes (le concert de l'année précédente) ou proches (celui de l'harmonie voisine). La mobilisation d'un référent culturel externe, provenant d'un autre univers musical et en particulier de la musique « sérieuse » serait en effet *déplacé*, au propre comme au figuré.

La composition « familiale » du public et les limites des jugements légitimistes qu'elle entraîne vont de pair avec la géographie restreinte des concerts. Le fait que ceux-ci aient très majoritairement lieu dans la commune des orchestres prévient la confrontation à des jugements musicaux qui rappelleraient les musiciens à leur statut mineur. Les « sorties » (déplacements pour des prestations musicales) se font de préférence dans des communes proches, à l'occasion d'échanges avec des orchestres de niveau comparable. Pour beaucoup de musiciens, il n'est tout simplement pas pensable de quitter le canton, sans parler de jouer dans la capitale régionale, et moins encore dans une autre région. C'est que, à l'exception des échanges liés aux jumelages, la loi du champ musical légitime, de même que celle du sous-champ des harmonies, s'applique avec d'autant plus de rigueur que les orchestres jouent plus loin de leur lieu d'origine. En forçant le trait, l'on pourrait dire que la tension culturelle augmente avec le nombre de kilomètres... L'espace géographique des déplacements recouvre ici l'espace mental de l'univers des références. Limiter l'éloignement peut ainsi s'analyser comme une stratégie culturelle consistant à préférer les rétributions et sanctions faibles de l'environnement immédiat aux rétributions et sanctions potentiellement plus importantes du champ musical.

Enfin, les relations que les orchestres entretiennent avec des partenaires extérieurs mettent peu en cause leur fonctionnement en zone culturelle franche même si, on le verra, des évolutions en ce sens se dessinent. Les orchestres sont en premier lieu au contact des associations locales, avec lesquelles ils constituent un espace de relations directes où prévalent des pratiques et des valeurs, symbolisées par « l'entraide », dans lequel le jugement culturel n'a guère de place. C'est ce qu'illustre de manière typique l'ancien président de la musique municipale de Beckenheim qui, à une question sur les relations qu'entretient l'harmonie avec d'autres structures, donne d'emblée la liste des associations actives de sa petite commune en expliquant l'importance qu'elles revêtent dans la vie de l'orchestre.

« Pour la grande fête de l'orchestre, tous les deux ans, il nous faut les sapeurs-pompiers pour le service d'ordre. L'année dernière, il faisait une chaleur atroce; hé bien, ils étaient là avec des petites lances à incendie pour nous rafraîchir le chapiteau! Ah, ça c'est appréciable, hein! [...] L'entraide est là, entre les

Les mondes de l'harmonie

différentes associations. [...] Quand ils ont besoin de nous, si jamais ils font une manifestation ou n'importe, c'est oui. Il y a pas de problème. [...] Comme la FNACA [Fédération des anciens combattants d'Afrique du Nord], quand ils ont inauguré leur nouvelle stèle l'année dernière, ils avaient besoin de la musique: ben, il y a pas de problème.» (Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, Musique municipale de Beckenheim.)

Les relations directes avec les institutions publiques à l'occasion desquelles seraient mobilisés des critères artistiques, exposant potentiellement les orchestres au jugement de la culture légitime, demeurent faibles. Une grande distance sépare les orchestres des institutions de caractère national et-ou culturel susceptibles de tels jugements: distance objective, entre les positions respectives des musiciens amateurs et des représentants des institutions dans le champ culturel et plus largement dans l'espace social; distance effective, qui correspond à la rareté des interactions directes qui les réunissent⁶. Si elle correspond à une forme de relégation, cette distance limite en même temps les occasions de l'imposition d'un regard culturellement dominant, et partant réduit les effets de domination culturelle.

D'une certaine manière, la structure économique de leur activité musicale rend possible une économie symbolique qui les préserve des coûts qu'occasionneraient des échanges sur le marché culturel légitime.⁷ Les petites harmonies en particulier ont peu de besoins financiers, et peuvent fonctionner dans une relative autosuffisance matérielle complétée par des soutiens garantis qui les dispensent des recherches de subventions qu'engagent généralement les associations et structures culturelles. La faiblesse des demandes formulées par les orchestres est ainsi régulièrement soulignée par les financeurs publics potentiels.

«Pour les musiques d'harmonie, on n'a pas de demandes spécifiques et puis à la limite, il y a pas un lobbying important disant "il faut absolument... je sais pas quoi... des conservatoires spécialisés dans les musiques d'harmonies". On n'a pas

6. Pour un usage à ces deux niveaux de la notion de distance sociale, voir Vincent Dubois, *La Vie au guichet*, Economica, Paris, 2003.

7. On retrouve cette économie informelle avec l'importance des aides en nature dans d'autres univers de la pratique amateur, comme le chant choral. Voir à ce propos Guillaume Lurton, *Le Monde des pratiques chorales: esquisse d'une topographie*, DMDTS-ministère de la Culture, Paris, 2007; «Économie du chant choral», in Pierre François (sous la direction de), *La Musique, une industrie, des pratiques*, Documentation française, Paris, 2008, p. 111-126.

Le déplacement de la contrainte

de demande comme ça. Ça a l'air de marcher. C'est un milieu où il y a beaucoup de bénévolat [...]. [Dans le secteur culturel,] il y a des domaines où on est conscients qu'il y a des manques de moyens, des problèmes de structures, des choses à mettre en place. Avec les harmonies, on a l'impression que ça a l'air d'aller relativement tout seul.» (Entretien avec un responsable du service culturel, Conseil général.)

Ne pas demander de subvention au titre des budgets culturels publics, préférer l'entraide, le bénévolat et la débrouille permet en même temps de faire prévaloir le système des valeurs en cours dans les relations de proximité sur les logiques de la culture institutionnelle.

C'est ce que permettent également les relations avec les élus municipaux, qui forment les interlocuteurs privilégiés des orchestres.⁸ Les communes apportent les principaux soutiens financiers. Plus de 90 % des sociétés bénéficient d'aides financières de la municipalité, généralement sous forme d'une subvention annuelle. (77,5 %)⁹ Une proportion équivalente dispose d'un local appartenant à la commune. C'est logiquement avec elles que les responsables des orchestres sont le plus fréquemment en contact.¹⁰ Ces relations, nouées depuis l'origine fréquemment plus que centenaire des orchestres, sont d'autant plus « naturelles » que l'activité musicale se déploie précisément dans le cadre de la commune, dont les orchestres portent très souvent le nom : harmonie municipale de X, Écho de Z ou Concorde de Y. Ce soutien municipal vise à préserver les institutions locales que sont les harmonies. La mise à disposition de locaux, le prêt de matériel notamment pour les activités festives, parfois la mise à disposition partielle de professeurs de musique, apparaissent comme des évidences. C'est d'autant plus le cas que, au moins dans les petites communes, la vie municipale et la vie des orchestres sont étroitement liées, l'un de nos interlocuteurs allant jusqu'à parler d'un « lien de sang » entre harmonies et mairies. Comme le rappelle ce directeur d'un service culturel départemental, les élus locaux, et plus particulièrement ceux des communes rurales, « sont très proches de ce type de musique. [...] Ils sont très sensibles à leurs harmonies. Ils ont des

8. Pour un exemple de l'intensité des liens entre un orchestre et une municipalité, voir Adèle Simonneau, *Espace local, identité et sociabilité. Les conditions de création de l'harmonie de Saint-Nazaire*, op. cit.

9. Les conseils généraux, seconds financeurs publics, sont nettement moins présents : ils versent des subventions annuelles ou occasionnelles respectivement à 32,2 % et 40,2 % des sociétés.

10. Une très forte proportion (83,4 %) des sociétés est plusieurs fois par an directement en contact avec leur municipalité. Cette proportion tombe à 24 % pour le conseil général, 10 % pour le conseil régional, 3 % pour la DRAC.

Les mondes de l'harmonie

liens très étroits : souvent ils en font partie, ils connaissent tout le monde. C'est un lien qui est fort »¹¹.

Plus largement, les harmonies font partie intégrante des réseaux locaux que les élus peuvent mobiliser comme soutiens (et qu'ils soutiennent en retour). Avec les relations de proximité favorisant l'entre-soi, ce sont précisément ces logiques d'échange présidant aux relations entre orchestres et municipalités qui permettent un fonctionnement en zone culturelle franche. Les contreparties au soutien municipal ne sont en effet pas de nature à imposer aux harmonies les critères légitimes du champ culturel. Les élus locaux peuvent formuler des souhaits (avoir un « bon orchestre »), mais ne les rapportent guère à un modèle extérieur. Ils sont avant tout attachés au maintien de l'orchestre local, pour les célébrations officielles, comme lieu de pratique collective liée à l'école de musique, ainsi que pour quelques animations locales. L'ancien président d'un orchestre indique bien, à propos des demandes de la municipalité, cette logique d'échange à faible exigence musicale : « comme on est musique municipale, il faut aussi de temps en temps faire un geste envers eux. Et vous savez vous êtes bien content des subventions d'un côté, et de l'autre côté il faut aussi donner quelque chose »¹². Dans les petites communes, où il n'y a pas de spécialisation « culturelle » des fonctions électives ou des services municipaux, ces relations consistent en un soutien de principe et des échanges de services où les considérations proprement musicales (et donc les critères du champ musical) sont de peu de poids. Ici encore, la structure des échanges permet une économie symbolique protégée des sanctions externes.

2. Des principes de légitimité alternatifs

Ce fonctionnement en relative autarcie symbolique permet non seulement d'échapper (partiellement et provisoirement) à la domination culturelle, mais également de constituer des systèmes de croyance et de valeur, autrement dit des principes de légitimité alternatifs à celui constitué par la hiérarchie institutionnalisée des formes culturelles. Il n'est évidemment pas question de considérer ces principes alternatifs comme des équivalents substituables par simple choix à la règle culturelle commune à laquelle la musique d'harmonie demeure soumise, quoi qu'en aient ses pratiquants. Mais les principes auxquels ces derniers accordent leur croyance

11. Responsable du service culturel, Conseil général.

12. Alain, clarinetiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, Musique municipale de Beckenheim.

Le déplacement de la contrainte

et à l'aune desquels ils se mesurent ou aspirent à être mesurés ne peuvent pour autant être réduits aux produits d'attitudes réactives ou de compensation, ni à de simples mensonges que l'on se fait à soi-même pour préserver tant bien que mal son amour-propre. La restitution du point de vue des pratiquants sur leurs pratiques révèle ainsi l'importance d'une éthique spécifique aux harmonies qui, offrant un ordre de valeur distinct de la légitimité culturelle, coexiste avec un sentiment d'illégitimité qu'elle compense en partie. Cette éthique s'articule à un rapport ambivalent au professionnalisme musical, au travers duquel s'exprime un système de valeurs concurrent de celui de la culture légitime.

L'éthique de l'harmonie

Ce qu'on peut appeler *l'éthique de l'harmonie* s'inscrit dans une histoire longue, dont on a rappelé les origines à la naissance du mouvement orphéonique. À l'image du monde des harmonies, elle n'a rien de parfaitement homogène. S'y mêlent laïc et confessionnel, héritages militaires et esprit associatif. On retrouve cependant dans cette éthique syncrétique toujours peu ou prou les mêmes éléments : célébration des vertus du mélange social et générationnel, revendication d'une fonction d'apprentissage des règles de la vie sociale par la pratique collective, valorisation du civisme, du désintéressement et du dévouement, attachement au lieu. L'omniprésence des propos qui s'y réfèrent oblige à les prendre au sérieux. On les retrouve bien sûr dans les supports écrits de présentation des harmonies, dans les occasions officielles (assemblées générales, discours à l'occasion des concerts, fêtes ou remises de médailles), au cours de nos entretiens avec les musiciens et dirigeants d'orchestres, mais aussi dans les propos ordinaires. Ce discours d'accompagnement dessine un ensemble de principes de légitimité tendant à se substituer à ceux qui spécifient la valeur culturelle — ce que ne manquent d'ailleurs pas de noter les tenants de la légitimité culturelle qui en font une preuve supplémentaire d'insignifiance culturelle.

Contrairement à « l'éthos musicien », l'éthique de l'harmonie ne se structure pas autour d'une compétence musicale « qui se réalise dans la pratique, comme élément discriminant vis-à-vis des non musiciens »¹³. Reflet en cela de l'imbrication des scènes sociales dans laquelle cette pratique se déploie, elle minore au contraire la distinction des musiciens. Ce qui vaut dans les relations entre un orchestre et son environnement vaut également dans son fonctionnement interne. L'illustration la plus nette en est donnée par le refus de faire de la « qualité musicale » un principe ordonnateur. Quand on demande aux présidents et directeurs ce qui fait

13. Marc Perrenoud, *Les Musicos*, *op. cit.*, p. 50.

Les mondes de l'harmonie

les qualités d'un bon musicien, moins d'un quart (22,2 %) cite le niveau musical comme premier critère, après ceux de la sociabilité (attitude agréable avec les autres, 25,2 %, à laquelle on peut associer la participation régulière aux activités extra musicales, 2,5 %), et surtout loin derrière le respect des règles de la société musicale (50 %). En pratique, le niveau technique des musiciens ne constitue pas un principe de sélection. Comme l'indique Claude : « Être un bon musicien, c'est pas forcément un critère. On sélectionne pas les gens sur leur niveau. [...] On dit pas "toi, t'es trop nul, on te prend pas". Ceux qui veulent venir, ils viennent, et puis on essaye de faire avec les gens qu'on a. »¹⁴ Ce ne saurait être non plus un principe suffisant d'évaluation. « Les orchestres de village, c'est sûr qu'il faut se boucher les oreilles quand on les écoute ! Ça je suis tout à fait d'accord. Mais si au moins ils arrivent à drainer quelques jeunes ! C'est ça qu'il faut voir aussi. »¹⁵

Certes, récuser le critère de la qualité musicale quand des orchestres ne peuvent de toute façon pas recruter sur cette base et pâtiraient d'une évaluation qui en ferait le critère ultime peut être interprété comme une manière de faire de nécessité vertu.¹⁶ Mais on ne peut en rester là, ce refus prenant sens dans un système de valeurs et de pratiques. Les harmonies fondent en effet leur légitimité sur leur capacité à accueillir tout le monde, indépendamment entre autres des différences d'âge et de technique instrumentale, dans une vision des orchestres explicitement référée à une vision du monde social où « chacun doit trouver sa place ». Elles valorisent moins l'excellence individuelle et la performance que les progrès accomplis ensemble, dans une perspective de promotion collective qui n'est pas sans rappeler la fréquence des trajectoires sociales ascendantes sans déracinement social parmi les musiciens, et plus encore parmi les directeurs d'orchestre et les présidents des sociétés musicales qui, précisément, énoncent les normes collectives. La mise à distance du critère de la qualité musicale n'est en outre pas le résultat de l'acceptation résignée d'une impossibilité. Des musiciens peuvent intégrer des orchestres plus performants qu'ils estiment mieux correspondre à leur niveau. Mais ils continuent très souvent à jouer également dans leur harmonie d'origine, reconstituant par cette double appartenance un équilibre entre qualité musicale et qualité relationnelle. Des orchestres ont recours à des musiciens professionnels, cherchent à attirer les meilleurs instrumentistes des harmonies voisines ;

14. Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, musique de D.

15. Rémi, clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, harmonie Concordia

16. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, *op. cit.*

Le déplacement de la contrainte

ces stratégies d'ascension culturelle occasionnent cependant des dissensions internes et, lorsqu'elles réussissent, conduisent ces formations à rejoindre le petit nombre de celles qui, situées au pôle le plus proche de la musique légitime (le pôle « esthétique-ouvert »), changent en quelque sorte d'univers culturel et se réfèrent aux règles du champ musical plus qu'à l'éthique commune des harmonies.

Si cette éthique ne peut être réduite à la nécessité faite vertu, c'est aussi que, stabilisée et collectivement partagée, elle est objectivée dans des rites et des modes de reconnaissance spécifiques : la remise de médailles aux musiciens. Cette célébration des valeurs collectives par la distinction des individus qui les incarnent montre à nouveau comment des principes de légitimité autres que ceux du champ musical peuvent avoir cours au sein des harmonies. Ces médailles n'ont en effet rien de commun avec celles que décernent les conservatoires, comme la médaille d'or certifiant l'excellence musicale. Attribuées à des musiciens, des chefs ou des sociétés musicales, essentiellement suite à la demande formulée par les sociétés aux instances fédératives qui en contrôlent l'attribution, elles sont sans rapport avec les qualités musicales des récipiendaires, mais récompensent avant tout l'ancienneté, témoin de l'importance du « dévouement ». La moitié environ des musiciens en a reçu, la proportion croissant logiquement avec l'âge (18 % des moins de 15 ans, 73 % des plus de 55 ans).

Ancienneté, dévouement, fidélité au groupe, investissement collectif : ces distinctions récompensent davantage le « bon citoyen » que le « bon musicien ». Sans valeur dans le champ musical, elles s'inscrivent dans le monde spécifique des harmonies, et plus encore dans le marché local des biens symboliques, où elles garantissent un capital de reconnaissance qui n'a cours qu'au sein de l'espace des relations localisées. Souvent remises à l'occasion d'une célébration officielle, parfois lors du concert annuel, elles objectivent en d'autres termes un capital d'autochtonie et non un capital artistique comme « capital spécifique »¹⁷, rappelant ce à quoi se mesure prioritairement la légitimité.

*Légitimité civique et capital d'autochtonie :
les honneurs d'un chef « bien connu »*

« Fernand Marcel est un Sainte-Cécilien bien connu. [...] Il vient de recevoir des mains du conseiller général Pierre Meyer, la médaille de la vie associative. Il est né le 21 juillet 1917 et

17. Gérard Mauger, « Le capital spécifique », in Gérard Mauger (sous la direction de), *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Le Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2006, p. 237-253.

Les mondes de l'harmonie

demeure 13 rue Saint-Maurice. Il est déjà titulaire du mérite fédéral des sapeurs-pompiers (chevalier), du dévouement artistique et musical (académie d'expansion philanthropique), du diplôme de croix d'honneur de 2e classe (officier). Fernand Marcel a été pompier de 1946 à 1977. "Chef de clique", il a fait partie de la société de musique Concordia de 1946 à 1981 où il était sous-chef de musique responsable de l'école de musique. Il était également président de la société de pêche de 1977 à 1991. Il est membre de l'association des anciens combattants et du club vosgien depuis 1950.»

L'Alsace, 15 mars 2001 (noms de personnes et de lieux modifiés).

Si le capital symbolique que confère cette forme de reconnaissance n'a de valeur que dans un espace limité, réduire ces médailles à la survivance anecdotique d'un folklore passéiste, comme le font nombre de commentaires à ce propos, serait leur appliquer une vision légitimiste incapable de saisir ce qu'elles représentent pour ceux qui les reçoivent. Les musiciens y demeurent largement attachés. Bien sûr, comme la plupart des distinctions, elles sont *a priori* évoquées avec détachement, voire avec une pointe d'ironie, la situation d'entretien avec un universitaire conduisant vraisemblablement à renforcer la prise de distance. «Des médailles ? J'en ai plusieurs, quelque part dans des tiroirs¹⁸.» Mais leur commande et leur attribution est prise très au sérieux par les sociétés musicales et leurs structures fédératives, dont c'est une activité importante.

«Des médailles, on en distribue autant que possible. On essaye de récompenser les musiciens méritants dans ce sens-là. Là aussi, il y a tout un suivi. Tous les ans, je fais un relevé [destiné à la FSMA] pour recevoir les diplômes et les médailles. En général, on les reçoit le 8 Mai et le 11 Novembre. Si c'est un peu exceptionnel, on le fait au concert de printemps parce qu'il y a beaucoup de monde : 600 personnes». (René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia.)

De même, les musiciens interrogés marquent pour la plupart leur attachement à ce qu'ils considèrent comme une forme de reconnaissance de leur activité. Ainsi, lors d'un entretien à son domicile, René montre avec fierté sa collection de diplômes et de médailles, qu'il conserve dans une boîte vitrée. Ce petit musée personnel comprend quelques diplômes sportifs, son diplôme d'apprenti tonnelier, des

18. Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, harmonie Cécilia.

Le déplacement de la contrainte

TABLEAU 12. LES MÉDAILLES :
VERTUS SOCIALES PLUS QUE QUALITÉS MUSICALES

MÉDAILLE	BÉNÉFICIAIRES	MODALITÉS D'ATTRIBUTION
Médaille de la FSMA	Sociétaires depuis 10 ans (bronze), 15 ans (argent), 25 ans (or).	FSMA, sur demande des sociétés de musique
Médaille en laiton et diplôme d'honneur de la FSMA	Sociétés adhérentes à la FSMA ayant au moins vingt ans d'existence	FSMA, sur demande des sociétés de musique
Médaille des sociétaires de la Confédération musicale de France	Sociétaires depuis au moins 20 ans (bronze), 30 ans (argentée), 40 ans (dorée), 50 ans (dorée avec étoile)	CMF, sous la responsabilité de la Fédération régionale
Médaille des vétérans de la Confédération musicale de France	Vétérans ayant 50 ans de service et âgés de 65 ans (vétéran simple), 70 ans (médaille avec étoile), 75 ans (médaille avec palmes), 80 ans (grande médaille de vétéran).	CMF, sous la responsabilité de la Fédération régionale
Médaille de direction	Directeurs depuis au moins 15 ans (bronze), 20 ans (argentée), 25 ans (dorée), 30 ans (dorée avec étoile), 35 ans (dorée avec palme)	CMF, sous la responsabilité de la Fédération régionale
Médaille et diplôme d'honneur	Sociétés musicales de plus de 50, 100 ou 150 années d'existence	CMF, sur demande des sociétés transmises par la municipalité et la Fédération régionale (décision du congrès de la CMF, 1922)
Médaille de la Confédération musicale de France	Personnes qui par leur action ont rendu des services notoires à l'œuvre fédérale ou confédérale	CMF, directement ou par l'intermédiaire de la Fédération régionale

Les mondes de l'harmonie

Médaille d'honneur des sociétés musicales et chorales	Musiciens ou chanteurs ayant appartenu pendant 20 ans au moins à une société musicale	Candidatures présentées à la préfecture et transmises au ministère de la Culture (lois du 24 juillet 1924 et du 27 juin 1939)
Dévouement artistique et musical	Membres méritants des sociétés musicales, chefs (diplôme simple, de Chevalier, d'Officier et de Commandeur).	Académie d'expansion philanthropique (Paris), candidatures avec recommandation.

photos de l'harmonie (en 1958, en uniforme avec deux Alsaciennes en costume pour la remise du drapeau de l'orchestre, en 1990, avec les nouvelles tenues : « Ah, on était une belle bande là ! ») et surtout un nombre important de médailles, pour le concours de Haguenau en 1948, le concours de Saverne l'année suivante, des médailles d'honneur de la CMF (de bronze, dorée, dorée avec étoile), des croix d'honneur (3^e classe, 2^e classe, chevalier), et la dernière, une médaille de vétéran. « Voilà, ça c'est ma vie musicale ! À moi ! C'est impressionnant, hein ! ». Les plus jeunes, par définition moins médaillés, sont sans doute moins enthousiastes mais restent néanmoins attachés à ce que représentent les médailles. Ceux qui n'en ont pas encore les attendent. « Moi, j'aimerais bien aussi en avoir une au bout de 15 ans ! [rires] Ça fait toujours plaisir. Comme ça, ce qu'on fait au moins c'est reconnu », indique Émilie, 24 ans. Cette reconnaissance fonde indéniablement un sentiment de fierté, même s'il s'exprime avec la retenue qui sied aux choses auxquelles on attache de la valeur tout en sachant qu'elles peuvent paraître dérisoires à un regard extérieur. En témoigne l'usage répété d'une locution concessive (« quand même ») dans l'extrait ci-dessous, qui montre que l'on peut apprécier une rétribution symbolique à *sa juste valeur*, c'est-à-dire à la fois prendre acte de sa portée limitée et l'estimer valorisante, pour soi et dans les relations entre pairs.

« Moi, normalement, je devrais en recevoir une [médaille] bientôt, là, pour 15 ans de musique. Ça fait plaisir quand même. On l'attend quand même un peu. On est quand même fier de... Mais bon, après, on la range aussi dans une boîte. Ou derrière une vitrine à la limite. Mais... Si, si, sur le moment, je trouve ça quand même bien. »¹⁹

19. Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia.

Le déplacement de la contrainte

Si les médailles restent investies d'une valeur, qui témoigne de principes de reconnaissance liés à ce qu'on a appelé l'éthique des harmonies, il convient cependant d'apporter deux nuances. D'abord, il est vraisemblable que ce crédit symbolique est aujourd'hui dévalué. C'est ce qu'indiquent des témoignages en ce sens. «Je pense que dans le temps c'était plus important encore. Aujourd'hui, des médailles tu peux en avoir un peu partout. À l'époque ça avait beaucoup plus de valeur encore, je pense, que maintenant.» (Fabien.) On comprend sans difficulté cette dévaluation, s'agissant d'une reconnaissance symbolique associée à un capital d'autochtonie lui-même dévalué.²⁰

Ensuite, la valeur accordée aux médailles dépend des principes de légitimité auxquels les musiciens, selon leur trajectoire et leurs ressources sociales et culturelles, attribuent la priorité. Les mieux formés musicalement, les plus proches de la musique sérieuse ou ceux qui y aspirent, sont doublement conduits à dévaluer la «quincaillerie». D'abord parce qu'ayant davantage intériorisé les principes de la culture légitime, ils marquent par l'ironie, notamment face à l'enquêteur, qu'ils connaissent la «véritable» échelle des valeurs. Ensuite parce qu'objectivement, pour eux, les médailles ont moins de valeur : inutiles dans les univers culturels intermédiaire ou légitime qui sont les leurs, au moins par aspiration, elles valent dans des relations sociales de proximité qui comptent moins pour eux.²¹ Un bon exemple en est donné par cette jeune corniste, étudiante dans une grande école et élève au conservatoire.

— Alors, il y a aussi une cérémonie, c'est la cérémonie des médailles ! Alors, ça c'est *terrible* ! [En appuyant sur ce mot, avec une voix très amusée et ironique.]

— *Pourquoi ? Ça se passe comment ?*

— C'est le 11 Novembre, le 8 Mai : avec les médailles des pompiers et les médailles des anciens combattants. Il y a tout le monde rassemblé autour du monument aux morts, nous on joue *la Marseillaise*, tout ça. [Elle utilise nos verres pour reconstituer la scène]. Là, il y a le monument aux morts, là il y a l'harmonie, là il y a les pompiers, là il y a le maire qui fait

20. Jean-Noël Retière, «Autour de l'autochtonie», article cité; «Être sapeur-pompier volontaire, du dévouement à la compétence», *Genèses*, n° 16, 1994, p. 94-113. Voir aussi Nicolas Renahy, *Les Gars du coin*, La Découverte, Paris, 2005.

21. On notera que la répartition entre les médailles plus spécifiquement musicales et celles qui récompensent ancienneté et dévouement est socialement marquée : les premières concernent surtout les cadres et les professions intellectuelles supérieures (41 %), mais aussi les employés (49 %) qui se distinguent très nettement sous cet aspect des ouvriers (23 %). Ces derniers sont beaucoup plus nombreux à avoir reçu le second type de récompense (77 %) et se rapprochent en cela des agriculteurs (71 %).

Les mondes de l'harmonie

son discours. Après, on appelle les vénérables vétérans, des pompiers, de l'harmonie. Avec leurs médailles d'or, vermeille, argent... Médaille d'or, c'est suprême. C'est le vieux croûton qui joue du saxophone depuis 55 ans. Il joue tellement mal qu'il arrive plus à bouger les doigts mais il est très fier de sa médaille. [...] Il faut savoir s'arrêter aussi. [Imitant l'accent alsacien] "Il faut laisser la place aux jeunes." [rires] Il y en a qui le comprennent, d'autres moins. Mais bon... En même temps, il y a pas de raisons qu'ils puissent plus jouer dans l'harmonie. On n'exclut personne, hein. Les gens qui veulent venir jouer, ils peuvent venir jouer. Il y a pas de sélection particulière. (Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia).

En même temps, la fin de cet extrait le montre bien: on ne remplace pas si facilement l'éthique des harmonies par les critères de l'excellence musicale.

Quand le modèle professionnel devient repoussoir

Cette légitimité alternative s'exprime tout particulièrement dans la référence au professionnalisme, la confrontation à des musiciens professionnels fournissant l'occasion de montrer que l'échelle supposée universelle des valeurs culturelles ne s'applique pas de manière univoque. L'opposition entre amateur et professionnel est classiquement considérée comme recoupant un partage entre médiocrité et excellence, approximation et compétence certifiée²². Dans cette perspective, les musiciens amateurs se pensent eux-mêmes dans un rapport d'infériorité à l'égard des professionnels.

Cette infériorisation existe dans le monde des harmonies, comme dans la plupart des pratiques amateur. Il faut cependant rappeler que la particularité de ce monde musical est d'être structuré autour de l'amateurisme plus que de la pratique professionnelle. Les principales sinon les seules formations professionnelles (les orchestres militaires) occupent un segment très particulier et lui-même dominé de l'espace musical. De la sorte, les amateurs peuvent plus facilement ne pas penser leurs pratiques en fonction d'une référence professionnelle.²³ Ou, pour le dire positivement, la pratique amateur

22. Yvon Lamy et Florence Weber, introduction au dossier « Amateurs et professionnels », *Genèses*, n° 36, 1999.

23. La situation est de ce point de vue assez différente de ce que décrit Claude F. Poliak pour les écrivains amateur qui, aspirant à une forme de reconnaissance qui les rapprocherait des « vrais » écrivains (être édités), peuvent vivre le monde amateur comme un « univers de consolation » et leur position dans cet univers comme une situation « secondaire, d'attente ou de reclassement ». Claude F. Poliak, *Aux frontières du champ littéraire*, op. cit., p. 240.

Le déplacement de la contrainte

peut plus qu'ailleurs être à elle-même sa propre référence.²⁴ Aussi les orchestres professionnels et amateurs peuvent-ils être constitués en deux mondes séparés, en partie incommensurables. Dans ces conditions, la révérence à l'égard de l'excellence professionnelle ou l'auto dévalorisation de ce point de vue ne portent guère à conséquence puisque « professionnel » et « amateur » ne renvoient pas à deux niveaux d'une même pratique mais à des logiques et des finalités distinctes.

Cette structuration particulière permet d'atténuer les effets négatifs de la comparaison avec les professionnels. Surtout, et c'est ce que l'on voudrait plus particulièrement souligner ici, elle permet un déplacement des termes de la comparaison qui, si l'on en pousse la logique, conduit à une inversion des hiérarchies. Si ce que l'on compare n'est plus le degré d'excellence musicale et la compétence technique mais la qualité des relations humaines et la valeur éthique, si l'on n'oppose plus des professionnels à des amateurs mais des musiciens rémunérés à des musiciens bénévoles, alors non seulement les orchestres amateurs n'ont pas à rougir de la comparaison, mais elle tourne à leur avantage. L'on comprend ainsi l'importance des attitudes critiques à l'égard du professionnalisme, qui dévaluent un modèle qu'on sait ne pas pouvoir atteindre mais plus encore participent à la promotion des valeurs spécifiques aux harmonies. C'est ce qui explique le rapport ambivalent à la pratique professionnelle, techniquement valorisée mais moralement réprouvée.

Le professionnalisme est ainsi régulièrement présenté comme contraire aux principes d'une harmonie, la qualité des relations entre ses membres, l'accès de tous à la pratique.

« Plus il y a de cachetons, moins l'ambiance est bonne. Il y a des gens qui viennent d'ailleurs. Il y a même des harmonies où on va faire jouer un gars à la place de celui qui était là à la répétition... Ça arrive rarement, mais c'est vraiment quand le directeur... C'est pas sympa, quoi... » (Alice, corniste, élève au conservatoire national de région, 20 ans, étudiante, harmonie Concordia).

Claude exprime très nettement ce rapport ambivalent au professionnalisme, engageant spontanément l'entretien par cette question. Ce fils d'un employé à la SNCF et d'une mère au foyer, titulaire d'un BEP, âgé de 41 ans, est employé à France Télécom. Il fait partie de ces musiciens fortement investis dans la vie des harmonies : il a présidé celle d'un petit village pendant plusieurs années et préside

24. Pour un exemple à cet égard comparable, dans un tout autre univers, voir Éliane Del Col, « "Travailler pour la gloire". L'univers des oiseaux de cage », *Genèses*, n° 36, 1999, p. 6-34.

Les mondes de l'harmonie

aujourd'hui celle de D., une petite commune résidentielle en périphérie d'une grande ville. Formé à la musique en autodidacte et au sein d'un orchestre (alors qu'il aurait souhaité aller au conservatoire), il reconnaît les apports de la professionnalisation au niveau de la technique musicale, mais s'inquiète de ses effets sur la préservation de la « passion » désintéressée, de « l'esprit associatif » et de l'« ambiance » qui font à ses yeux la valeur des pratiques amateur.

Le problème se pose d'abord au niveau de l'apprentissage, qu'il aborde à partir de son expérience personnelle.

« J'avais pas de cours particulier, j'avais pas de prof parce que mes parents avaient pas trop de sous pour se payer des cours particuliers. Et puis quand j'aurais pu aller au conservatoire, c'est tombé dans une mauvaise période, je rentrais tard le soir, et je n'avais pas de moyen de locomotion. [...] Donc j'ai appris comme ça, sur le tas, dans l'orchestre. Le chef de musique enseignait apprenait tout, hein, le solfège, tous les instruments. À l'époque je lui payais cinq francs par mois. Et encore, au bout de trois ans d'apprentissage, ceux qui sont allés dans la société de musique, il nous a remboursé l'intégralité de la somme. Donc c'était pas du professionnalisme, c'était de la passion. Cette personne était passionnée. Comme il y en a encore aujourd'hui. Aujourd'hui le problème de la formation dans les écoles de musique municipales, c'est un peu comme ce qu'on dit des profs à l'école : on a l'impression parfois qu'il y a une passion qui manque. »

Recruter des professionnels présente ensuite le risque de rompre l'équilibre difficile entre l'« ambiance » et le bon niveau musical qui constitue le défi de l'organisation des orchestres, y compris parce que l'ambiance est considérée comme une condition de la qualité musicale.

« Je pense que c'est assez rare [...] d'avoir un très bon niveau musical et d'avoir une super ambiance. Je pense qu'il faut pondérer les deux pour trouver le juste milieu. Si on met des très bons musiciens ensemble, ça veut pas dire qu'on fera... On fera peut-être de la bonne musique, si on arrive à trouver une bonne cohésion, mais il n'y en aura que si l'ambiance est bonne. Si chacun vient faire son job dans son coin et puis machin, OK, ça donnera quelque chose de bien, parce que musicalement ils sont tous quand même à un niveau intéressant mais derrière ça veut pas dire que ce sera le top non plus. »

Le recours aux professionnels est contraire aux valeurs d'entraide fondatrices d'un « esprit associatif » qui doit être préservé.

Le déplacement de la contrainte

« Vous voyez, ce qui est important c'est la notion d'entraide. D'entraide, mais non pas de paiement. Quand on prend un professionnel ou quelqu'un qui a un niveau musical, on lui donne quelque chose. Là, moi, de temps en temps, j'y vais, je demande rien. C'est des amis... Un jour ils sont venus donner un coup de main... C'est le coup de main sans contrepartie financière. [...] Ce qui tend à se perdre, c'est l'esprit associatif. C'est vrai que quand quelqu'un commence à être rémunéré... S'il a l'esprit associatif, en face du public, qui est là pour leur plaisir et pour leur loisir, c'est bien. Mais par contre, s'il vient et il dit "Moi, j'ai mon salaire, et c'est de 20 heures à 22 heures, et puis boum. Puis la sortie, c'est de tant jusqu'à tant et après, il faut rallonger d'un coup", c'est plus le même esprit, ça devient l'esprit business. Un peu comme le foot hein! D'un côté, les gens viennent, s'amuse, et [...] d'un autre côté, si on va [au stade] on a l'impression que c'est des dollars qui courent sur le terrain, quoi! Quelque part, c'est la même chose. Je pense qu'il faut veiller à ne pas aller dans un excès où on pense d'abord business alors qu'on oublie que le principal, c'est la musique. »

Enfin ceux qui, à l'instar de certains sportifs précisément, jouent à la frontière des univers professionnel et amateur, et profitent du flou de cette frontière, « polluent » le système, car ils importent illégitimement leurs ressources de professionnel là où elles ne devraient pas être employées, au détriment de ceux qui jouent honnêtement le jeu de l'amateurisme. Claude évoque à ce propos le cas d'un orchestre localement connu.

« Ça se dit un orchestre d'amateurs. Bien sûr, ils font ça pour leur plaisir. Mais quand on regarde, là-dedans c'est que des professeurs de musique, des gens comme ça... Bien sûr, ils font ça à côté de leur job, mais... C'est comme si les footballeurs d'un club de ligue 1 venaient, à côté, de temps en temps, faire un tour dans un petit club amateur, quoi! Bien sûr, ils viennent sur un temps de loisir, mais c'est quand même des pros du système, quoi. C'est ça que je trouve très polluant. »

De fait, il y a toute une zone intermédiaire entre professionnels et amateurs, rémunération et bénévolat.²⁵ « On ne peut pas établir une frontière nette entre professionnels et amateurs. Il y a

25. On retrouve le flou de la limite entre amateurisme et professionnalisme dans nombre d'univers culturels. Par exemple, le chant choral déjà évoqué. Voir à ce propos Guillaume Lurton, « Économie du monde choral », article cité. Voir par analogie dans le champ sportif Sylvain Robert, « Amateurs et professionnels dans le basket français (1944-1975): querelles de définition », *Genèses*, n° 36, 1999, p. 69-91.

Les mondes de l'harmonie

les professionnels qui font du bénévolat, il y a les amateurs qui se font rémunérer comme renforts ailleurs » (Directrice de la CMF). Ce sont précisément ces « renforts » et leur rémunération qui suscitent les critiques des défenseurs de l'amateurisme. Le recours à des musiciens professionnels d'appoint dans un orchestre est vu comme un problème de loyauté vis-à-vis de l'extérieur : lors du concert annuel il est facile de faire passer pour meilleur qu'il n'est un orchestre où l'on a recruté pour l'occasion des musiciens professionnels qui complètent des pupitres, voire remplacent les moins bons des amateurs. On retrouve dans ce dernier cas la contradiction déjà évoquée avec l'éthique des harmonies et le risque de conflit interne qui lui est lié : c'est rompre avec la règle selon laquelle chacun à sa place dans l'orchestre, (presque) indépendamment de son niveau, et occasionner la frustration des musiciens écartés de la représentation publique.

La rémunération de bons musiciens d'autres orchestres recrutés à l'occasion d'un concert rompt quant à elle avec la règle du « coup de main » et de l'« entraide » dont on a vu le caractère structurant. On comprend dès lors que cette question soit tabou. Peu de nos interlocuteurs qu'elle concerne l'abordent. Outre des problèmes de légalité (non déclaration pour les cotisations sociales), le « défraiement amélioré » d'élèves du conservatoire, bons amateurs ou semi-professionnels pose un problème « moral » : il remet en cause les valeurs de désintéressement qui fonde l'éthique de l'harmonie.

Au final, si les références professionnelles peuvent former les vecteurs de l'imposition des principes de la légitimité culturelle, c'est plus encore l'opposition au professionnalisme qui structure le monde des harmonies autour de ses propres principes de légitimité. Dans cette perspective, l'opposition professionnels/amateurs joue moins au détriment des seconds qu'il ne permet d'affirmer la cohésion et l'identité du groupe, à l'instar de l'opposition eux/nous mise en évidence par Richard Hoggart pour les classes populaires. Elle permet même, en passant du registre de l'excellence musicale à celui de la qualité morale, l'affirmation d'un autre ordre de légitimité, éthique plus qu'esthétique. La défiance à l'égard d'une pratique professionnelle (ou à tout le moins rémunérée) est ainsi l'un des modes d'affirmation de l'éthique de l'harmonie, système de valeurs correspondant à un système de relations et d'échanges où sont mises entre parenthèses les logiques marchandes.

Cette mise à distance de l'intérêt économique n'est pas sans rappeler les valeurs véhiculées par le familialisme, tel qu'analysé par Pierre Bourdieu — analogie d'autant plus permise qu'on connaît précisément l'importance des relations de parenté au sein des orchestres, et que, comme dans d'autres univers, la métaphore fami-

Le déplacement de la contrainte

liale y est particulièrement présente.²⁶ « Univers où sont suspendues les lois ordinaires du monde économique, la famille est le lieu de la confiance (*trusting*) et du don (*giving*) — par opposition au marché et au donnant donnant — ou, pour parler comme Aristote, de la *philia*, mot qu'on traduit souvent par amitié, et qui désigne en fait le refus de l'esprit de calcul; le lieu où l'on met en suspens l'intérêt au sens étroit du terme, c'est-à-dire la recherche de l'équivalence dans les échanges. »²⁷ Tout comme la *philia* est censée régir la famille, elle est censée régir l'harmonie, repoussant les échanges monétaires au profit de l'entraide et de la coopération désintéressée, subordonnant les comportements individuels à l'intérêt collectif et impliquant un engagement affectif et régulier des individus à l'inverse de la participation ponctuelle et distante que représente le « cacheton ».

Le discours que les harmonies tiennent sur elles-mêmes et leur mode de fonctionnement revendiqué rejettent dans le même temps la figure individualiste et prétentieuse de « l'artiste » au profit du modèle civique et modeste de l'amateur, et placent la participation du plus grand nombre au-dessus de la qualité technique et esthétique des musiciens. La mise à distance des logiques de l'échange économique au profit de principes et de logiques de désintéressement s'articule ainsi à la suspension des règles du champ culturel légitime auxquelles, on le voit à partir du professionnalisme, tendent à se substituer d'autres principes de légitimité.

§ 2. LES CONTRAINTES DE LA PROXIMITÉ

Rendues possibles par le fonctionnement en zone franche, la mise à distance des « règles de l'art » et la suspension partielle de la soumission aux critères de la culture légitime qui l'accompagne n'équivalent pas pour autant à l'absence de contraintes. En même temps qu'il allège le poids de la domination culturelle, l'encastrement social de la musique porte ses propres obligations. Non seulement les pratiques musicales sont-elles de ce fait soumises à l'impératif du maintien du groupe qui préside au fonctionnement interne des sociétés musicales, mais encore sont-elles contraintes par les relations de proximité et les fonctions sociales locales qu'elles se doivent d'exercer.

Ces caractéristiques rapprochent la musique d'harmonie du modèle de l'« art populaire », tel que Pierre Bourdieu l'a défini dans

26. Voir à propos du sport Charles Korr, « Une rhétorique de la famille. West Ham United », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 103, 1994, p. 56-61.

27. Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 100, 1993, p. 33.

Les mondes de l'harmonie

son travail sur la photographie amateur : une pratique culturelle soumise à des fonctions et des règles externes, et non régie par une esthétique autonome. En ce sens, « le propre de tous les arts populaires est de subordonner l'activité artistique à des fonctions socialement réglées tandis que l'élaboration des formes "pures", généralement considérées comme les plus nobles, suppose la disparition de tous les caractères fonctionnels et de toute référence à des fins pratiques ou éthiques »²⁸. Autrement dit, contrairement aux formes culturelles « distinguées », au double sens du terme, qui supposent le déni de toute fonction sociale, on a ici affaire à une musique dont le sens, la valeur, voire la raison d'être, sont largement liés à l'accomplissement de fonctions sociales. Ce sont dès lors ces fonctions sociales externes plus que les logiques propres au champ culturel qui orientent les pratiques. Ces contraintes, qui s'exercent de manière directement visible dans l'organisation des prestations musicales, affectent jusqu'aux contenus musicaux, qui en constituent si l'on peut dire l'écho.

1. Une musique en partie fonctionnelle

On appelle communément « musique fonctionnelle » les productions qui servent d'appui sonore ou de simple accompagnement (*jingles*, musiques de films, de spots publicitaires, génériques d'émissions), et « musique d'ambiance », celle qui sert de fond sonore sans attirer fortement l'attention ou exiger une écoute pleinement consciente. Sans qu'elle y soit entièrement réductible, la musique d'harmonie revêt dans nombre de ses exécutions publiques ce statut fonctionnel ou d'ambiance, révélant alors clairement la prépondérance de finalités externes à la musique.

On en trouve un premier indicateur dans la répartition des lieux et des occasions des prestations des orchestres. Ceux-ci sont en effet moins spécifiés par leur caractère proprement musical qu'intégrés à la structuration spatiale et temporelle des relations sociales de proximité qui détermine l'activité des orchestres. Cette dernière n'a dès lors que peu d'autonomie par rapport aux contextes pratiques dans lesquels elle s'accomplit, qui lui confèrent son sens et sa fonction.

Les lieux des prestations conditionnent la manière de jouer et les modes de réception de la musique.²⁹ Ceux spécifiquement dédiés aux activités musicales ne sont pas les plus fréquemment

28. Pierre Bourdieu *et. al.*, *Un art moyen*, *op. cit.*, p. 26.

29. L'importance des lieux a notamment été étudiée dans le cas du jazz. Voir Howard S. Becker, « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, n° 34-2, 2002, p. 111-120 ; Olivier Roueff, *Les Échelles du plaisir*, *op. cit.* ; Wenceslas Lizé, *L'Amour du jazz*, *op. cit.*

Le déplacement de la contrainte

investis par les orchestres d'harmonie (tableau 13). Outre leur plus faible accessibilité (raréfaction des kiosques à musique, absence de salles de concerts dans les petites communes), cela tient à ce que la forme du concert, au sens strict d'une prestation musicale devant un public venu expressément pour y assister, soit loin d'être la plus importante. S'ils peuvent servir de salles de concert de substitution, les lieux plus courants renvoient aussi à des prestations « fonctionnelles » d'animation (par exemple dans les maisons de retraite), ou d'accompagnement de festivités (dans une salle polyvalente ou en plein air), de célébrations religieuses (dans les églises ou sur le parvis), ou officielles (bâtiments publics, monuments aux morts, *etc.*)³⁰.

TABLEAU 13. LA FAIBLE SPÉCIALISATION
DES LIEUX DES PRESTATIONS MUSICALES

	Salle polyvalente	Extérieur	Équipements collectifs	Salle de concert	Bâtiments officiels	Kiosque
+ de 5 fois par an	24,5%	35,6%	1,5%	3,0%	3,5%	0,0%
1 à 5 fois par an	73,3%	60,4%	84,5%	73,5%	68,5%	53,0%
Jamais	2,2%	4,0%	14,0%	23,5%	28,0%	47,0%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Exemple de lecture : 24,5 % des orchestre jouent plus de cinq fois par an dans une salle polyvalente.

On perçoit mieux encore la prégnance de ces fonctions sociales au travers des occasions des prestations musicales. Contrairement à d'autres formes musicales, et notamment aux musiques « savantes » organisées selon un « calendrier musical » défini de manière autonome, les occasions de jouer de la musique d'harmonie sont largement fixées par les exigences de la vie collective. Les concerts au sens strict sont somme toute peu fréquents : la grande majorité des orchestres en donne deux à cinq par an, près de 20 % moins de deux,

30. Les dispositifs musicaux autre que celui du concert et les fonctions d'animation qui y sont liées sont particulièrement importantes dans le cas des orchestres d'harmonie mais ne s'y limitent évidemment pas. Voir pour le jazz et le rock Marc Perrenoud, *Les Musicos, op. cit.*, p. 100-141.

Les mondes de l'harmonie

seule une proportion restreinte (12,79 %) ayant un programme supérieur à cinq concerts annuels. Fêtes et bals constituent une modalité au moins aussi fréquente des prestations publiques. Si l'on y ajoute les animations et célébrations diverses, on mesure le primat des fonctions sociales externes sur l'activité musicale autonome.

**TABLEAU 14. DES PRESTATIONS MUSICALES
LIÉES À LA VIE SOCIALE LOCALE**

Occasions	Nombre de prestations par an	Orchestres (% arrondis)
Concerts	Moins de 2	19,6
	De 2 à 5	63,0
	Plus de 5	12,8
	NR	4,6
Fêtes et bals	Moins de 2	12,3
	De 2 à 5	45,7
	Plus de 5	28,3
	NR	13,7
Célébrations officielles	Moins de 2	22,8
	De 2 à 5	61,6
	Plus de 5	5,0
	NR	10,5
Animations	Moins de 2	38,0
	De 2 à 5	26,0
	Plus de 5	2,7
	NR	33,3
Cérémonies religieuses	Moins de 2	39,7
	De 2 à 5	25,1
	Plus de 5	0,5
	NR	34,7
Autres occasions	Moins de 2	11,4
	De 2 à 5	2,3
	Plus de 5	1,8
	NR	84,5

Exemple de lecture: 19,6 % des orchestres font moins de deux concerts par an.

Cette représentation d'ensemble ne doit cependant pas masquer les fortes différences d'un orchestre à l'autre. Ainsi les programmes

Le déplacement de la contrainte

annuels (2004) des trois orchestres choisis comme terrains pour l'enquête permettent-ils de prendre une mesure plus nuancée de l'emprise de ces fonctions sociales externes dans la détermination de l'activité musicale, et de sa variation selon les caractéristiques des orchestres. L'activité de la musique municipale de Beckenheim, qui correspond au pôle sociable-insulaire (15 à 20 % des orchestres), est très étroitement liée au calendrier de la vie sociale locale. Le concert annuel est organisé le 27 novembre à la salle des fêtes de la commune. La semaine précédente, l'orchestre a joué à l'église pour la messe de la Sainte Cécile, patronne des musiciens. Cette célébration en fin de matinée a été suivie d'un apéritif et d'un repas. L'orchestre a également participé à la fête de la musique, qui pour des raisons de commodité a eu lieu le 18 juin. La majeure partie des prestations renvoie plus directement encore aux exigences de la vie locale. La participation à la « manifestation patriotique » (c'est l'expression employée) du 11 Novembre est cette année-là la seule célébration officielle. En revanche, les animations diverses sont nombreuses, généralement organisées par le comité local : participation à la cavalcade pour le carnaval en février, retraite au flambeau le 13 juillet, animation du camping municipal au cours de l'été, du marché de Noël d'une commune voisine, Noël des personnes âgées. S'y ajoutent la participation, par roulement avec d'autres orchestres des environs, à la fête de la jonquille, à l'animation d'un parc proche, à des soirées musicales. Enfin l'harmonie joue le 1^{er} Mai, donnant des aubades à plusieurs endroits du village pour récolter des fonds, et fin juillet pour le mariage d'une saxophoniste de l'orchestre. Comme le montre l'observation du concert annuel, même cette occasion la moins directement liée à des exigences fonctionnelles demeure fortement marquée par une logique d'animation locale et d'entretien des réseaux relationnels de proximité par une ambiance festive.

*Mélange des genres et imbrication des registres:
le concert annuel de la musique municipale de Beckenheim*

Ce 27 novembre 2004, la musique municipale donne son concert annuel dans la salle des fêtes de Beckenheim. C'est l'un des principaux lieux de l'animation locale d'environ deux cents places assises, qui accueille régulièrement les différentes associations de la commune (pompiers, chorale, théâtre). La scène est décorée d'un panorama montagnard au fond et, pour l'occasion, du drapeau de l'harmonie, en velours vert brodé d'une lyre.

Les musiciens et leurs proches — principalement leurs épouses — ont préparé la salle dans l'après-midi. Ces prépa-

ratifs constituent en eux-mêmes un événement, une occasion de se retrouver ensemble. L'ambiance générale est très détendue et les plaisanteries fusent. Des tables sont installées pour le public, recouvertes de nappes en papier vertes, rouge pour la table des invités, et décorées de notes de musique en papier.

Une sonorisation est installée pour la soirée dansante qui doit suivre le concert. Les essais pour le réglage du volume sont l'occasion de plaisanteries de la part de musiciens, regroupés autour de la console de mixage. Juste devant la scène, une longue rangée de tables est alignée, avec les lots pour la tombola apportés par les musiciens : boîte de chocolats, bouteilles, bougies, arrangements de fleurs, paniers, etc.

Une quinzaine de musiciens participe aux préparatifs, avec un certain roulement. Un jeune musicien d'une douzaine d'années qui apprend actuellement le trombone passe accompagné de sa mère déposer un grand sapin en pièces de bois articulées qu'il a lui-même confectionné pour la tombola : il s'agit de sa première participation à un concert et il souhaitait marquer le coup en apportant un lot important. Plusieurs des musiciens présents le complimentent et le sapin est installé au-dessus de la porte d'entrée, en attendant le tirage au sort du soir. À une table, en retrait, quelques anciens de l'harmonie observent le déroulement des préparatifs. Sous la scène, certains musiciens discutent au bar.

Le concert est annoncé pour 20 h 30 mais les spectateurs font la queue dès avant 20 heures devant la caisse, tenue par des musiciens de l'harmonie. À 20 heures, la salle est déjà à moitié pleine. Vingt minutes plus tard, la plupart des places sont occupées. La caisse ferme vers 20 h 35. Le public — environ deux cents personnes — est essentiellement originaire de la commune ou de ses environs immédiats. Rares sont les personnes isolées ; la plupart des gens se connaissent, se saluent et discutent. Le concert fournit ainsi l'occasion de retrouver amis et connaissances. C'est à proprement parler un public familial : beaucoup viennent et s'asseyent en famille, dont trois générations sont présentes. Les enfants courent et jouent dans la salle et, pendant le concert, sont assis avec leurs parents ou sur les marches de l'escalier à côté de la scène. Les autres associations de la commune complètent le public. Une des grandes tables de la salle est ainsi presque entièrement occupée par les pompiers et leurs proches.

Pendant que les gens s'installent, des musiciens déjà en costume et certains de leurs proches circulent à travers la

Le déplacement de la contrainte

salle pour prendre les commandes de boisson et les apporter. Quelques autres musiciens sont assis sur l'escalier à côté de la scène et discutent. Le rideau de la scène est tiré.

Vers 20 h 30, Jean-Claude, le président et Éric, le directeur, traversent le rideau pour prendre la parole depuis la scène. « Cette année, on a décidé d'innover : on va tirer quelqu'un au sort dans la salle et la personne désignée présentera l'ensemble de la soirée. » Personne ne réagit à l'appel du numéro de billet tiré. Au bout de quelques instants, une personne, encore en manteau, se manifeste : « Je viens d'arriver ! Je n'ai pas envie de présenter la soirée, moi ! ». Sur la demande du président et du directeur, la salle encourage la personne désignée qui se rend alors sur scène. C'est lui qui va animer l'ensemble de la soirée, micro et fiches à la main. Il s'agit en fait du présentateur habituel de l'harmonie, compagnon de la secrétaire-clarinettiste de l'orchestre et pratiquant le théâtre amateur dans la commune voisine. Connu de tous, il n'a pas besoin d'être présenté : le succès du petit sketch introductif est ainsi assuré. Ce lancement de la soirée est exemplaire du mélange des genres qui va prévaloir tout au long de son déroulement. L'humour de la présentation des morceaux et de la mise en scène de l'exécution musicale, l'organisation d'une tombola et d'une soirée dansante rapprochent les registres du concert et de la soirée d'animation. Les célébrations d'événements personnels ou l'échange de cadeaux contribuent à conférer un caractère privé à cette occasion publique.

L'animateur salue les personnalités assises avec leurs conjoints à une table au premier rang : le maire, trois de ses adjoints, deux ou trois présidents d'harmonies des communes voisines, le président du groupement des sociétés de musique. Le concert débute quelques minutes plus tard par des morceaux interprétés par les élèves de l'école de musique et leurs professeurs. Cette participation de l'école de musique au concert annuel est importante : elle contribue à intégrer dans la société de musique ses futurs membres, tout en donnant à voir la vitalité de l'association (la relève est assurée). Après une succession de pièces brèves jouées en duo ou trio durant une vingtaine de minutes, les élèves-musiciens et leurs professeurs laissent la place à l'orchestre.

Après s'être accordé sur scène rideau fermé, il joue l'ouverture d'*Also Sprach Zarathustra*. Le rideau s'ouvre sur les musiciens, qui portent des chemises blanches, un gilet fleuri sans manches, leur veste bleue laissée sur le dossier de la chaise. L'orchestre au complet (trente musiciens) est augmenté pour

l'occasion de huit musiciens venus des harmonies voisines, en renfort des pupitres incomplets (trombones, tuba, percussion, trompettes, baryton). L'animateur désannonce le morceau d'introduction en présentant Richard Strauss et sa carrière (« Pas mal pour quelqu'un qui n'a jamais fréquenté le conservatoire ! On souhaite la même carrière à notre chef ! »). Chaque morceau donne lieu à une courte présentation par l'animateur, souvent sur un ton humoristique (notamment en faisant des plaisanteries récurrentes sur le chef qui transpire : « Essuie-toi au rideau ! ») et à plusieurs reprises en soulignant la difficulté des pièces : « un morceau d'une haute technicité musicale » (*Selections from Grease* : un pot-pourri des chansons du film du même nom), montrant la petite taille de la partition en précisant : « L'habit ne fait pas le moine ! » (*Jubilee March*, marche pour harmonie). Entre deux morceaux, le président monte sur scène avec un paquet cadeau, qu'il offre à la secrétaire-clarinettiste de l'orchestre, institutrice âgée de 25 ans. Sous les rires et les applaudissements de la salle, la musicienne découvre un chapeau de catherinette.

À partir de 21 h 40, l'entracte est consacré au tirage au sort des gros lots de la tombola : des bons pour un repas dans l'une des auberges de la commune et le sapin en bois amené par le jeune tromboniste. Ensuite, la buvette est ouverte. Des jeunes de l'harmonie ou du village circulent dans la salle pour vendre les tickets de tombola pour le reste des lots (tous les tickets sont gagnants). Les musiciens vont au bar sous la scène et les personnalités présentes sont invitées au vin d'honneur. Un toast est porté, avec vin blanc et kouglof. L'âge est plus élevé parmi les invités et il y a très peu de femmes. Un invité (environ 70 ans) s'exclame plusieurs fois « Ah quelle jeunesse ! Quelle jeunesse ! » en évoquant la composition de l'orchestre. Les discussions de ces invités d'honneur portent sur le concert et sur l'actualité des orchestres des alentours — ainsi que sur la présence de l'enquêteur.

Le concert reprend à 22 h 20. La seconde partie du programme se déroule suivant la même structure que la première : applaudissements et présentations entre les morceaux. Le pot-pourri de la bande originale du dessin animé *Tarzan* de Walt Disney donne lieu à une mise en scène particulière : des personnages en papier représentant les héros du film sont disposés autour des musiciens et, à l'issue du morceau, l'animateur demande aux instruments ayant mimé les différents animaux de se faire entendre (les cuivres graves : les éléphants, les cuivres : les petits éléphants, etc.). Le programme

est achevé un peu avant 23 heures. Après les premiers applaudissements, l'animateur demande au public de choisir un morceau pour le rappel parmi ceux déjà interprétés. C'est le pot-pourri de *Grease* qui est demandé. Le second rappel est choisi par l'orchestre lui-même (*Double Dutch*, un morceau rythmé d'inspiration jazz, et, selon le programme, dédié à Miles Davis). L'orchestre arrête de jouer vers 23 h 05.

Après les applaudissements, le président et le directeur reprennent la parole pour adresser leurs remerciements aux musiciens et au public. Le directeur : « Chaque année on se dit "Est-ce que la salle sera pleine ? Est-ce qu'il y aura du monde ?" C'est notre récompense. C'est sympa de jouer le mardi soir et le vendredi soir [en répétition], mais c'est quand même le concert le but. C'est notre raison d'être. [...] Merci aux musiciens — qui m'ont supporté toute l'année : [s'adressant à la salle] vous connaissez mon nom : c'est une race qui mord ! ». Les rires et applaudissements du public témoignent une fois encore de la forte interconnaissance qui règne, chacun connaissant visiblement la famille du directeur et sa réputation. Le directeur finit en remerciant les musiciens de renfort : « Les copains. Je dis les "copains" mais en fait, c'est des amis ! »

Suivent plusieurs remises de cadeaux : des fleurs au président puis au directeur, puis aux « anges gardiennes » du président, la secrétaire-clarinettiste et la flûtiste-trésorière, une bouteille au directeur qui remercie le président : « Jean-Claude me connaît bien : il a bien choisi et il sait que je la partagerai. On la boira ensemble ! » À son tour, le directeur offre une bouteille au président, puis des bouteilles à Alain, directeur de l'école de musique et percussionniste dans l'orchestre. « Il y a des hommes de l'ombre [les percussions sont peu visibles du public]. Le concert, c'est aussi l'occasion de les mettre à la lumière ». Enfin, le président offre une bouteille à l'animateur qui répète : « Jean-Claude connaît la bande : il sait qu'on la boira ensemble ! » Le ritualisme de ces échanges de cadeaux n'empêche pas leur caractère chaleureux et familial, accentué par la proximité visible des participants (ils discutent effectivement ensemble plus tard dans la soirée, au bar de la salle).

Surgissements de l'intime dans le déroulement du concert — de manière inattendue et humoristique pour le chapeau de catherinette, de manière plus ritualisée et formelle pour les cadeaux de fin de concert —, ces échanges donnent à voir les liens affectifs qui unissent les musiciens. On le sait depuis Marcel Mauss : de tels dons engagent plus qu'un simple échange de biens, qui seraient destinés dans ce cas à récom-

penser les participants pour leur contribution.³¹ Comme l'indique la réciprocité des échanges, ils correspondent ici à la reconnaissance et à la réaffirmation mutuelles d'une appartenance commune au(x) groupe(s) — amical, associatif, local.

Vers 23h 15, l'orchestre quitte la scène. Une partie du public s'attarde. Certains musiciens vont dans la salle saluer leurs connaissances, discuter du concert et de leur performance. D'autres préparent la salle pour la soirée dansante qui va suivre, témoignant une nouvelle fois de l'imbrication des registres qui caractérise toute la soirée.³²

Plus proches du pôle « esthétique » de l'espace des orchestres, les harmonies Concordia et surtout Cécilia consacrent une part sensiblement plus importante de leur activité aux concerts, sans pour autant oublier l'animation et les obligations locales. Le programme des concerts de l'harmonie Concordia est particulièrement chargé : l'un se déroule dans une salle de concert de la capitale départementale, les huit autres dans des lieux variés de la commune ou des communes voisines, entre animation et « vrai » concert (gymnase, parc municipal, parc d'un casino, églises, places publiques). Cela n'empêche pas deux fêtes religieuses (acclamation de Pâques au cimetière, apéritif-concert pour la fête de la paroisse catholique) et deux célébrations officielles devant le monument aux morts, les 8 Mai et 11 Novembre. Le programme de l'harmonie Cécilia illustre bien la diversité des gradations possibles entre contraintes externes et logiques musicales plus autonomes, et partant le déplacement d'un orchestre dans divers univers. Il comprend deux cérémonies officielles, pour le 11 Novembre et les vœux du maire. Les trois concerts sont de types très différents. Le premier, dans un parc de la commune pour la fête de la musique, se rapproche de l'animation. Le second correspond à une forme traditionnelle d'intégration à la communauté locale : un concert de Noël à l'église protestante. Le troisième constitue l'événement marquant de l'année, et se situe quant à lui dans la logique du sous-champ musical des harmonies. Il s'agit d'un « grand concert de gala » dans une salle « de prestige » (ce sont les termes employés), avec la participation d'un orchestre professionnel national d'harmonie et du Big Band local.

Saisir l'importance des contraintes sociales locales sur l'activité des orchestres et l'importance de leur dimension « fonctionnelle » implique, au-delà de cette mise à plat, de comprendre le rapport

31. Sur l'analyse du don, de la réciprocité et de leurs implications sociales, voir Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), PUF, Paris, 2007.

32. Cf. la description de cette soirée, *supra*, p. 163-164..

Le déplacement de la contrainte

différencié que les musiciens entretiennent avec ces différents types de prestation. Rappelons d'abord qu'elles ne demandent pas toutes le même travail de préparation. L'exécution de l'hymne national et de marches calibrées pour les cérémonies officielles ne demande généralement que quelques répétitions d'entretien. Comme l'explique un chef, les obligations liées aux occasions officielles font partie des évidences et donc du « fonds de roulement » de l'orchestre. Les sollicitations plus ponctuelles mobilisent des effectifs réduits, sont peu exigeantes sur le plan musical et permettent donc de se contenter de morceaux « qui passent », nécessitant peu de préparation.

« Nous avons nos devoirs envers la municipalité. Quand Chirac vient, il faut qu'on joue. Bon, il vient pas tous les jours ! Nous participons aux festivités. On nous embête pas de trop, mais le 11 Novembre, le 14 Juillet et quand il y a un truc exceptionnel, on est là. Et quand il y a quelque chose de moins important, et qu'on veut pas déplacer les soixante-dix musiciens, on y va avec la formation réduite. Pour faire un apéritif-concert, où de toutes façons, les gens n'écoutent pas, on fait un peu de musique folklorique, ça passe ». (Trompettiste, vice-président de la FSMA, 60 ans, cadre de banque.)

Les morceaux traditionnels du répertoire, joués lors d'animations ou pour un concert de Noël, ne requièrent guère plus de travail. Le concert annuel de l'orchestre, dont le programme doit laisser place à de nouveaux morceaux, exige en revanche une préparation beaucoup plus importante. Ces prestations ne représentent donc pas toutes la même chose. Si les célébrations ou les animations peuvent être vécues comme routinières et parfois faire l'objet de défections, le concert annuel suscite un engagement et un attachement beaucoup plus fort : « C'est l'apothéose d'une année de travail. »³³

Qu'en est-il plus précisément des prestations dans lesquelles la fonctionnalité de la musique d'harmonie apparaît le plus nettement, ce qu'on appelle les « services », réalisés sur commande, généralement municipale, pour des célébrations officielles ? Les musiciens et les orchestres entretiennent des rapports divers à leur égard. Pour les nombreux musiciens qui pensent leur pratique comme étant tout uniment musicale et socio-civique, les célébrations sont l'occasion de démontrer publiquement leur valeur et leur utilité sociale, et c'est la loyauté qui l'emporte sur la défection, la fierté sur la distanciation. Pour ceux qui pensent leur activité davantage

33. Alain, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, clarinetiste et percussionniste, directeur de l'école de musique de Beckenheim, ancien président de l'harmonie.

Les mondes de l'harmonie

en référence au contenu musical, ce sont surtout des obligations dont il faut s'acquitter ne serait-ce que pour justifier les subventions municipales. Quand ce n'est pas la défection, une certaine distance est alors de mise. Mais cette distance ne va pas jusqu'à l'opposition. Même les musiciens aux positions les plus culturellement légitimes peuvent trouver une valeur et de l'intérêt à des pratiques (défiler lors d'une cérémonie) pourtant aux antipodes de « la musique pour la musique ».

— Bon, le 11 Novembre, c'est un peu la corvée. Et on a toujours peur de saborder un instrument en jouant dehors, parfois sous la pluie. Mais en même temps, je suis partagée: je trouve ça bien que les traditions restent, même si sur le moment ça va m'emmerder hautement de devoir me lever pour aller jouer la sonnerie aux morts et *La Marseillaise*... Ça fait partie de la mémoire collective, on va dire. [...]

— *Et faire le défilé en marchant au pas, ça vous embête ?*

— Oh non. J'en rigole, une fois que je suis là... Non, non. Il faut prendre les choses du bon côté! C'est pas mon trip à la base, mais... Je trouve ça quand même bien que ça survive encore. Je suis toujours épatée de voir qu'il y a des gens qui se sont levés pour venir voir la sonnerie aux morts, des familles avec des gamins. À chaque fois, ça me sidère. (Christine, saxophoniste, 30 ans, institutrice spécialisée, harmonie Cécilia).

On peut comprendre de la même manière que ce qui est *a priori* gênant voire vexant pour des musiciens — ne pas être vraiment écouté, être exposé au bruit et aux discussions des personnes présentes — puisse ne pas poser problème et ne pas vraiment affecter leur pratique. Ou si elle l'affecte, c'est pour la rendre plus détendue, dans un échange interne à l'orchestre (« se faire plaisir »).³⁴ La logique de la situation détermine ici le rapport à la pratique musicale, plus que la musique n'impose le cadre de sa réception.³⁵

— *Le 14 Juillet vous avez joué en plein air. Vous n'étiez pas face au public, il n'y avait pas vraiment d'espace qui vous était réservé, ça doit pas être facile de jouer dans ces conditions-là.*

— Oh! Là c'est plus... On joue presque plus pour se faire plaisir. C'est plus en fond sonore parce que les gens sont plus là pour boire un coup et discuter.

— *Il y a du brouhaha, les gens continuent à parler pendant le concert. C'est rageant ou pas ?*

34. Sur les musiciens qui jouent sans être écoutés, voir dans le cas des musiciens semi-professionnels les remarques de Marc Perrenoud, *Les musicos*, *op. cit.*

35. Sur la définition des cadres de réception de la musique, voir pour le jazz Olivier Roueff, *Les Échelles du plaisir...*, *op. cit.*

Le déplacement de la contrainte

— Si on nous faisait ça au concert de printemps, ça nous plairait pas. Mais là, on sait que c'est dehors, qu'il y a les tables avec buffet, buvette et compagnie... [...] Il y en a toujours quelques-uns qui écoutent, mais bon... Et puis, ça dépend aussi des morceaux que vous faites. Si tu fais des morceaux vraiment... Parfois les gens, ils s'arrêtent de parler. Tu remarques que les gens sont plus attentifs qu'à d'autres. Des morceaux un peu bateau... Ça permet aussi de faire des morceaux pas toujours trop compliqués, des morceaux qui passent un peu plus.» (Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien, harmonie Concordia).

2. Les raisons sociales d'un éclectisme conformiste

Encastrée dans des relations sociales qui en orientent la pratique, la musique d'harmonie est marquée dans ses formes mêmes par son intégration à l'environnement social local. La société se retrouve ainsi d'autant plus nettement dans cette musique qu'elle est elle-même fortement insérée dans la société, pour reprendre la relation à double sens établie par John Blacking.³⁶

Dans l'espace de la production musicale la plus autonome, musiques savantes et avant-gardes (le pôle de production restreinte, pour reprendre le vocabulaire de Pierre Bourdieu), la prédominance des logiques et concurrences internes conduit à la recherche distinctive, l'innovation ou le purisme, favorisant et valorisant un rapport souvent très indirect au public.³⁷ À l'inverse, dans le cas qui nous intéresse, c'est l'encastrement de la musique dans les rapports sociaux de proximité qui définit l'espace des possibles musicaux. Il faut faire la musique qui « convient » au moment et au lieu, et-ou celle que « les gens veulent entendre » (ou s'attendent à entendre).

À l'instar des jugements esthétiques évoqués plus haut, ce sont alors les choix musicaux « audacieux » (références ésotériques, orientation stylistique marquée) qui se trouveraient alors *déplacés* au double sens du terme : incongrus parce qu'importés d'un tout autre univers. Plus largement, les contenus musicaux (formes musicales et répertoire) correspondent moins à un positionnement esthétique dans une logique de l'offre et de concurrence entre producteurs qu'à la nécessaire adaptation aux attentes sociales locales. Ces conditions particulières de la pratique et du jugement sur la pratique, en l'occurrence la faible autonomie par rapport aux conditions d'exé-

36. John Blacking, *Le Sens musical*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

37. Voir par exemple pour la musique contemporaine Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine* (1983), L'Harmattan, Paris, 2001.

Les mondes de l'harmonie

cution et à des relations de proximité, fondent ainsi l'éclectisme conformiste de la musique d'harmonie.

L'ajustement des formes musicales

Il faudrait pouvoir s'appuyer sur des travaux musicologiques pour montrer précisément comment les formes de la musique d'harmonie sont marquées par l'hétéronomie et la dépendance à l'égard des situations sociales. On peut seulement ici noter que tous les éléments qui constituent la matière musicale sont, de manière variable selon les orchestres et leur activité, peu ou prou déterminés par des exigences externes. La couleur musicale doit convenir à la situation et donc, à l'exception des concerts au sens strict, correspondre à sa définition sociale : gaieté légère et « sans prétention » de la fête familiale, solennité et invitation au recueillement de la célébration des morts ou énergie roborative du sentiment collectif lors des rassemblements civiques. Partant, le rythme et le mode (majeur, mineur, *etc.*) associés par convention à ces différentes couleurs³⁸, autrement dit les éléments fondamentaux du contenu musical, sont soumis aux logiques de situation.

Il en va en partie de même de la durée des œuvres. Celle-ci est implicitement normée, comme les symphonies le sont par l'histoire de la musique classique occidentale, ou les chansons de variété par les exigences de la radiodiffusion. Mais ici, outre les capacités physiques de l'orchestre (il faut ménager le souffle des musiciens), ce sont la capacité d'écoute escomptée d'une audience qui ne fait souvent que passer et la souplesse nécessaire à la confection des programmes qui conduisent à privilégier des pièces brèves. Il s'agit en effet de ne pas « lasser le public » avec des morceaux trop longs et de proposer un programme aussi varié que possible en un temps limité pour que « tout le monde puisse s'y retrouver ». La durée des morceaux est ainsi la plupart du temps inférieure à cinq minutes, seuls les concerts des orchestres les plus proches du pôle de la musique légitime comprenant des morceaux plus longs, qui dépassent cependant très rarement quinze minutes.

Le dépouillement exhaustif du catalogue de partitions du conseil départemental pour la musique et la culture (CDMC) de Haute-Alsace, qui ne correspond pas exactement au répertoire effectivement joué mais donne un bon reflet de la structure de l'offre, permet de donner une mesure précise de la durée des morceaux. Les 7756 pièces pour orchestre d'harmonie qui y figurent en 2007 ont une durée moyenne de 5

38. Sur ces conventions, voir Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, notamment p. 69.

Le déplacement de la contrainte

minutes 20 secondes. Plus de la moitié (4 192) durent moins de 5 minutes, et près de 85 % (6 569) moins de dix minutes. 8,14 % des morceaux durent entre dix et quinze minutes, 2,7 % entre quinze et vingt minutes, 1,6 % plus de vingt minutes.³⁹

On retrouve les mêmes logiques dans la composition des morceaux, qui intègrent très souvent des *gimmicks* attendus et des clins d'œil musicaux comme autant de repères auxquels un auditoire peu attentif et-ou peu averti peut se raccrocher facilement. Il en va ainsi du traditionnel crescendo final au cours duquel le thème principal est repris par l'ensemble de l'orchestre, et qui s'achève généralement sur de grands coups de cymbales qui laissent peu d'hésitations sur le moment auquel il convient d'applaudir. Il en va de même des citations de mélodies très connues du répertoire classique ou de la variété, intégrées à des compositions pour harmonies comme autant de perches tendues au public. Il en va enfin ainsi de l'esthétique du pot-pourri qui caractérise régulièrement les morceaux. Au-delà du rassemblement dans un seul morceau d'extraits d'un même genre (*Opera favourites*, qui regroupe des airs de Bizet et Rossini arrangés en samba, rumba et slow), ou d'un même artiste (*En hommage à Bizet*, *Best of Beethoven*, *Tribute to Michael Jackson*), il s'agit alors de déployer un ensemble de références à des styles variés au sein d'une même pièce, offrant un panorama musical susceptible de satisfaire des goûts diversifiés tout en mettant en valeur les différents pupitres de l'orchestre ou un instrument en particulier. On comprend ainsi la récurrence de thématiques réalistes comme celle du voyage, qui permettent d'enchaîner en un seul morceau une succession de clins d'œil musicaux (espagnolades, sonorités d'Europe centrale, rythmes latinos, etc.), facilitant la réception par le public et démontrant en même temps l'étendue des capacités de l'orchestre. De la même manière, les fréquentes constructions de morceaux autour d'un instrument dont les usages sont illustrés dans différents styles (de la trompette baroque à la trompette bouchée façon jazz, par exemple) permettent d'associer démonstration technique et satisfaction d'un public au goût diversifié.

Les compromis du répertoire

Des logiques analogues expliquent l'éclectisme caractéristique du répertoire, sur lequel nous voudrions insister plus longuement. Le répertoire des orchestres est pour partie orienté aux niveaux international et national par les éditeurs (*cf. supra*, p. 114-116). Il l'est également par les institutions musicales et les instances fédératives régionales et nationales qui mettent des partitions à disposi-

39. Source: catalogue accessible en ligne, <http://www.windmusic.org/>

Les mondes de l'harmonie

tion des orchestres.⁴⁰ L'abondance de cette offre et sa double origine commerciale et institutionnelle rendent possible la diversification du répertoire, et donc la spécialisation stylistique des orchestres. Tel n'est cependant pas le cas. C'est que l'orientation du répertoire n'est pas seulement dessinée par l'offre mais aussi dans des logiques sociales locales qui tendent à favoriser l'éclectisme. Ces logiques sont bien exprimées par un chef: « Le choix des morceaux, c'est personnel, c'est en fonction des musiciens, c'est en fonction du public. »⁴¹

Le répertoire est en premier lieu orienté par les caractéristiques des chefs — c'est-à-dire par le capital culturel et musical acquis lors de leur parcours musical, et les dispositions culturelles qui y sont liées. Ces dispositions souvent intermédiaires, entre musiques savante et populaire, classique ou jazz et variété, sont une première explication de la diversité stylistique. Celle-ci tient cependant plus directement encore à la nécessaire prise en compte la diversité des niveaux et des attentes des musiciens. On a vu précédemment les orientations différenciées des musiciens en matière de répertoire et le rôle d'équilibre que doivent jouer dans ce domaine comme dans d'autres les chefs d'orchestre; c'est un facteur supplémentaire de l'éclectisme du répertoire. « Ça, c'est un grand problème et une grande mission pour le directeur: mettre le répertoire au niveau de l'harmonie », note un chef, par ailleurs vice-président de la Fédération des sociétés musicales d'Alsace. C'est un problème en effet, car le niveau des musiciens est loin d'être homogène, ce qui implique d'éviter les morceaux trop difficiles pour « ne pas dégoûter » les musiciens les moins performants techniquement, sans se limiter aux pièces les plus faciles, ce qui risquerait de laisser les meilleurs. S'ajoute à cela que selon le style musical, les satisfactions varient d'un pupitre à l'autre: les saxophones sont fortement sollicités et valorisés dans les morceaux empruntant au jazz, ce qui est beaucoup moins le cas des flûtes. La diversité stylistique est aussi le produit d'arbitrages à ce niveau. Elle tient enfin à la nécessité de satisfaire les différentes inclinations musicales des musiciens variables entre autres selon l'âge: il faut un peu de répertoire traditionnel pour les « anciens », et « des morceaux qui plaisent aux jeunes, genre *YMCA* ou *We will rock you* »⁴².

40. Des parthèques ont ainsi été créées au siège de la Confédération musicale de France à Paris, et au centre de documentation pour la musique à vents du Centre départemental pour la musique et la culture de Guebwiller en Alsace. Les fédérations fournissent informations et repères dans la littérature musicale au travers de l'organisation de stages de direction, des programmes de concours ou des sélections présentées dans leurs bulletins.

41. Pascal, directeur, 35 ans, directeur de l'école de musique liée l'harmonie Concordia à Holzstein et professeur professionnel de musique.

42. Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur-technicien,

Le déplacement de la contrainte

À ces facteurs internes aux orchestres, qui sont loin d'être négligeables, s'ajoutent les contraintes sociales locales tenant au public et aux logiques des situations d'exécution. Commençons par le public. C'est à ce niveau le souci de « faire un peu de tout pour plaire à tout le monde » qui est à l'origine de l'éclectisme musical. L'intégration de morceaux très connus (adaptations de chansons populaires, airs traditionnels, mélodies célèbres du répertoire classique, musiques de films à succès) doit permettre au public le plus large d'avoir des repères auxquels raccrocher son écoute. Certes à des degrés divers, tous les orchestres même parmi les plus « exigeants » procèdent de la sorte. C'est ce qu'explique bien un vice-président particulièrement soucieux de « plaire au public » en se référant significativement au musicien à succès André Rieu, du point de vue non pas du style mais de la stratégie culturelle.⁴³ « Malgré que je n'aime pas ce qu'il fait, pour le répertoire moi je suis un peu comme André Rieu, dans la mesure où il a compris qu'avoir du succès ça veut dire jouer des choses connues. Que les gens puissent chanter avec, danser avec... »⁴⁴

Cette intégration d'airs connus, combinée à la diversité des styles, fait que l'on retrouve dans la programmation l'esthétique du pot-pourri relevée précédemment à propos de la composition de certains morceaux. Le programme des concerts annuels, pourtant dégagés des contraintes les plus directes qui s'exercent pour une célébration officielle ou une animation, en constitue un bon révélateur.

Deux programmes (concerts annuels 2004)

Musique municipale de Beckenheim, concert annuel, novembre 2004. *1^{re} partie*: I. Richard Strauss, *Ouverture d'Also Sprach Zarathustra* (arr. R. Seifert-Kressbronn); II. Abba, *Mamma Mia!* (medley, arr. Roy Philippe), III. Wim Lasreoms, *Latin Flutes*; IV. *Selections from Grease* (arr. John Higgins), V. Roland Kreid, *Jubilee March*. *2^e partie*: VI. Phil Collins, *Tarzan Soundtrack Highlights* (arr. Paul Murtha), VII. Hans Zimmer, Lisa Gerrard, *Gladiator* (arr. Frank Bernaerts), VIII. Jacob de Haan, *The Blues Factory*, IX. Dizzy Stratfort, *Double Dutch* (dédié à Miles Davis).

Harmonie Concordia, concert « de prestige », juillet 2004. 1. Franz von Suppé, *La Cavalerie légère — ouverture*, 2. Jim

harmonie Concordia.

43. Pour une présentation sociologique d'André Rieu, voir Bernard Lahire, *La Culture des individus, op. cit.*, p. 646-650.

44. Dominique, vice-président, euphonium, 62 ans, cadre commercial à la retraite, Harmonie Cécilia

Les mondes de l'harmonie

Steinman, *Tanz der Vampire*, 3. Paul Murtha (arr.), *Duke Ellington in Concert*, 4. Hans Zimmer, Miklos Rozsa, *The Gladiators*, (arr. Roy Philippe), 5. Jan de Haan, *A Discovery Fantasy*, 6. Hans Zimmer, *Backdraft*, (arr. Masato Myokoin), 7. Johann Strauss, *Annen Polka*, 8. Barry Manilow (arr. De Meij), *Copacabana*, 9. Peter K. Schaars (arr.), *Lilo et Stitch*, 10. James D. Ployhar, *Cool Blues for Trombones*, 11. Jacob de Haan, *Queen's Park Melody*, 12. Kees Vlak, *Introducing the Band*, 13. Village People, *YMCA*, 14. Queen, *We will rock you* (joué en rappel, avec la reprise d'Annen Polka de J. Strauss).

Les pièces de ces deux programmes assez analogues dans leur composition peuvent être classées en cinq catégories principales, qui font apparaître à la fois la prédominance de références culturellement peu légitimes et l'importance des déplacements entre des traditions musicales très différentes. Les transcriptions en provenance du répertoire classique (I, 7) comme les pièces du répertoire traditionnel pour harmonie (V, 1) sont peu nombreuses. Les premières sont faciles à reconnaître, les secondes faciles d'accès. La majeure partie du programme est plus contemporaine. Les cinq musiques de films à succès récents (VI, VII, 4, 6, 9) et les six arrangements pour harmonie de chansons des variétés internationales, pop ou comédies musicales (II, IV, 2, 8, 13, 14), témoignent d'une place importante accordée à la grande production commerciale (environ la moitié du programme), dans une logique de connivence avec le public qui conduit à privilégier le déjà connu. Les neuf morceaux du répertoire récent pour harmonies sont composés dans un style aux accents jazz (VIII, IX, 3, 10) ou néoclassique grand public (III, 4, 5, 11, 12). Dans les deux cas, ces styles eux-mêmes hybrides se rapprochent souvent de l'univers des variétés ou de la musique de film.

L'on pourrait prolonger cette remarque en soulignant que l'éclectisme de la programmation tient non seulement à la juxtaposition de styles différents mais aussi qu'à l'exception de certaines œuvres expressément composées pour harmonie, ces styles demeurent eux-mêmes peu affirmés, composites musicalement et culturellement : des adaptations simplifiées du répertoire classique, des morceaux composés dans une inspiration jazz sans être véritablement qualifiés de jazz, des chansons de variété internationale arrangées dans un style néoclassique...

Il faut noter de ce point de vue la place importante occupée par les musiques de films, qui illustrent parfaitement cette tendance au compromis éclectique. Pour partie fonctionnelle tout comme la musique d'harmonie, les musiques de films, dont les éditeurs fournissent abondamment des transcriptions pour harmonies, peuvent

Le déplacement de la contrainte

être à la fois « modernes » de par l'univers culturel auquel elles sont associées et classiques dans leur forme (que l'on pense au thème de *Star Wars* très fréquemment joué). Elles sont connues du plus grand nombre et potentiellement appréciées, pour des raisons variées (la musique en elle-même ou le film qui lui est associé) par des catégories différentes de musiciens et d'auditeurs.

À un autre niveau, ce sont les exigences propres à des situations elles-mêmes très variées de prestation musicale qui expliquent l'éclectisme du répertoire, entendu cette fois comme l'ensemble des pièces jouées au cours de l'année. L'importante fréquence des orchestres jouant « parfois » différents styles musicaux tient ainsi à ce que chacun de ces styles soit plus ou moins ajusté aux occasions des prestations. Pour le dire simplement, on ne joue pas la même chose le jour de la fête du village, le 11 Novembre ou lors d'un concert important, ce qui fait qu'au bout du compte, on joue « un peu de tout ».

« Bon, au carnaval, il faut faire des trucs d'ambiance, *Anton aus Tyrol*, *Hey Baby*, c'est connu ça. Il faut pas venir avec des trucs comme [ce qu'on a joué au concert]. Ou quand vous jouez le Noël des personnes âgées, ça c'est pareil [...]. Pour le 1^{er} Mai, on joue des marches, des valse, des petits morceaux, hein ! Vous pouvez pas jouer [...] des morceaux de concert, ça n'irait pas. Déjà on n'a pas le temps et ça ne plairait pas aux gens, dehors comme ça ». (Alain, clarinettiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, Musique municipale de Beckenheim).

« Bon souvent, je dirais, les fêtes du village, c'est plus à consonance folklorique. "Folklorique" au sens large, hein, y compris la "Oumpapa" entre guillemets. C'est de l'animation. [...] C'est pareil, si vous faites une fête pour les personnes âgées, ou quand vous êtes dans un jardin parce que c'est une fête paroissiale, vous adaptez votre répertoire. Vous êtes pas dans une salle de concerts, hein, c'est le contexte aussi. Vous jouez dehors, vous jouez sur un kiosque, vous jouez de la musique plutôt légère. Vous êtes dans une salle, vous pouvez faire d'abord un truc classique, avec une deuxième partie plus moderne ». (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, Musique de D.).

* * *

L'inscription de la musique d'harmonie dans un espace de relations localisées la préserve partiellement de la déconsidération qu'occasionne l'imposition des critères de la culture légitime en lui permettant de fonctionner comme une zone culturelle franche.

Les mondes de l'harmonie

Ces mêmes conditions sont simultanément au principe de la forte hétéronomie de cette musique, soumise à bien d'autres exigences que strictement musicales. Ce déplacement de la contrainte, des règles du champ musical aux exigences de la vie locale, n'est bien sûr jamais total. Il s'opère différemment selon les caractéristiques des orchestres, ceux situés au pôle esthétique-ouvert étant le plus régis par les logiques du champ musical. Ceux qui occupent les positions les plus périphériques dans ce champ n'en restent pas moins liés à lui : une zone franche ne constitue pas un isolat complet.

Zone culturelle partiellement franche donc, la musique d'harmonie est aussi une zone tendue entre de multiples évolutions, sociales et musicales. C'est à ces tensions entre des orientations concurrentes, et partant aux transformations en cours, qu'est consacré le dernier chapitre.

CHAPITRE VI

DÉSAJUSTEMENT SOCIAL ET MUSICALISATION DE LA PRATIQUE : LES CONTRAINTES DU DÉPLACEMENT

Une part importante des conditions permettant la reproduction de la musique d'harmonie et favorisant sa relative autonomie est remise en cause par les transformations sociales et des modes de vie qui affectent plus généralement la société française. Cela conduit à un décalage inédit entre cette pratique musicale et son environnement social, à l'instar de l'orchestre des *Virtuoses* qui se maintient à grand peine après la fermeture de l'usine et la dilution consécutive des liens sociaux qui lui avaient donné naissance. À ces transformations sociales générales s'ajoutent des transformations internes au monde des harmonies : celles du recrutement social et des rapports à la pratique donnent à voir une évolution possible en même temps que le déclin du modèle culturel qui lui confère sa spécificité.

Ce délitement des bases sociales et de l'évidence culturelle qu'elle rend ou rendait possible conduit à une tension au sein du monde des harmonies entre deux attitudes possibles pour le maintenir. D'un côté, le souci de préserver ce type de pratique avec ses spécificités a pour lui la tradition et des appuis bien ancrés dans les *habitus* d'une

Les mondes de l'harmonie

partie des musiciens et de structures associatives parfois enclines au *statu quo*. Y correspondent en particulier les musiciens du pôle « sociable ancien » et les orchestres du pôle « sociable insulaire ». Mais le décalage de fait entre des dispositions et des pratiques ancrées dans le passé et un environnement social transformé qui obère leurs chances objectives de succès expose ce souci de conservation au risque d'une stratégie plus ou moins consciente de repli, débouchant si ce n'est sur une disparition annoncée au moins sur un maintien qui ne serait que résiduel.¹ D'un autre côté la perspective d'une adaptation des harmonies à la nouvelle donne sociale et culturelle a pour elle le réalisme et le soutien des jeunes générations. Elle correspond également à la logique des trajectoires des intermédiaires culturels et professionnels de la musique qui s'y investissent. Elle est enfin en phase avec les orientations dominantes des pouvoirs publics en matière culturelle. Il s'avère cependant que l'adaptation aux exigences de l'époque, que résume bien la « musicalisation » des harmonies — leur soumission croissante à des logiques proprement musicales — s'apparente à l'imposition des exigences portées par les institutions de la culture légitime. Autrement dit, ces stratégies de modernisation tournées vers la promotion des harmonies en tant que structures musicales présentent le risque de les remettre en cause en tant que modèle culturel spécifique. Ou, pour le dire encore autrement, un tel déplacement de l'équilibre entre le sociable et le musical au profit du second pôle, en renforçant l'application des contraintes propres au champ musical, contribuerait aussi à renforcer la domination culturelle dont, pour une part, les harmonies avaient pu atténuer les effets.

§ 1. DE L'ENCASTREMENT AU DÉCALAGE SOCIAL

Le problème du renouvellement des effectifs revient comme un *leitmotiv* dans les propos des chefs et représentants institutionnels des harmonies. Notre enquête ne nous permet pas d'avoir la vision longitudinale qui, seule, permettrait d'en prendre la mesure précise, mais les témoignages pessimistes abondent en la matière. D'après leurs responsables, les orchestres se répartiraient de manière à peu près équivalente entre ceux dont les effectifs n'ont pas évolué au cours des dix dernières années, ceux qui ont vu leurs rangs grossir

1. Ces attitudes ne sont pas sans rappeler ce que Pierre Bourdieu désigne comme un effet d'*hysteresis de l'habitus*, qui s'exerce quand « des dispositions mal ajustées aux chances objectives [...] reçoivent des sanctions négatives parce que l'environnement auquel elles s'affrontent réellement est trop éloigné de celui auquel elles sont objectivement ajustées ». Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 104.

Désajustement social et musicalisation...

et ceux, un peu plus nombreux, qui ont au contraire perdu des musiciens². Les harmonies dont les effectifs ont augmenté se situent plutôt dans les zones urbaines, généralement proches du pôle « esthétique ouvert ». Ceux qui font état des plus grosses difficultés (autour de 15 % des répondants déclarent avoir vu les effectifs de leur orchestre fortement diminuer) se retrouvent quant à eux à la tête d'orchestres ayant le caractère rural le plus accusé, proches du pôle « sociable insulaire ». On voudrait ici dégager quelques causes de ce problème de recrutement, qui n'est sans doute que la manifestation la plus directement et douloureusement perceptible de la remise en cause plus générale du modèle culturel qu'incarnent pour une part les harmonies.

Le fort encastrement de la musique d'harmonie dans les structures sociales et son inscription dans la continuité des relations de la vie ordinaire l'exposent en retour directement aux effets des transformations que connaissent ces structures et ces relations sociales. Ainsi, toute une série de changements sociaux qui ne lui sont pas spécifiques affectent son fonctionnement. S'y combinent des facteurs internes, liés notamment aux transformations morphologiques de la population des musiciens, qui contribuent eux aussi à remettre en cause les conditions sociales et symboliques de perpétuation d'un modèle socio-musical caractéristique d'une forme traditionnelle de culture populaire.

1. Le délitement des bases sociales d'une musique populaire

Le monde des harmonies subit de plein fouet les transformations socio-économiques profondes des territoires qui constituent son périmètre habituel. Plus encore, la déstructuration et restructuration des rapports sociaux dans les espaces où il est historiquement implanté et la redéfinition des modes de vie et des sociabilités qui s'ensuivent érodent progressivement les bases sociales des orchestres, ou à tout le moins remettent en cause l'évidence sociale et culturelle de leur activité que rendait possible des structures et des liens sociaux plus traditionnels.³ On a vu ainsi que l'économie matérielle et symbolique typique des harmonies correspondait à l'agencement de trois dimensions qui caractérisent plus largement

2. Ces résultats sont à prendre avec précaution, dans la mesure où le souci probable de donner une « bonne image » de leur société a pu conduire leurs responsables à des réponses un peu trop optimistes.

3. Selon un processus qui n'est pas sans rappeler celui que Charles Suaud identifie pour expliquer la crise des vocations sacerdotales, cf. Charles Suaud, *La Vocation. Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Éditions de Minuit, Paris, 1978, p. 129 et suivantes.

Les mondes de l'harmonie

une culture populaire: le localisme, le familialisme et la sociabilité directe⁴. C'est à l'ébranlement de ces trois piliers — le territoire, la famille et le collectif de travail — que les orchestres sont aujourd'hui confrontés.

Rappelons que 80 % d'entre eux se situent dans des communes rurales. Or, sans entrer en détail dans les débats autour de la « ruralité »⁵, on connaît désormais bien, notamment depuis les travaux pionniers de Pierre Bourdieu⁶ ou de Patrick Champagne⁷, les bouleversements de l'espace villageois et, plus particulièrement, le processus de « dépayssannisation » des communes rurales amorcé dès les années soixante, dont le déclin numérique des agriculteurs est la manifestation la plus probante. Comme les autres régions, l'Alsace connaît une tendance à la concentration des exploitations agricoles et, partant, une transmission générationnelle de plus en plus difficile de l'identité paysanne. Pour ne citer que des statistiques récentes, la part des agriculteurs dans la population active alsacienne de 15 ans ou plus ayant un emploi a diminué de 38 % entre les recensements de 1990 et de 1999 pour n'en représenter plus que 1,8 % à cette date. Avec le déclin des agriculteurs, les orchestres perdent une catégorie traditionnelle de leur recrutement — ils en comptent aujourd'hui dans leur rangs une proportion équivalente à leur place dans la population active régionale.

En Alsace comme ailleurs, l'hétérogénéité sociale croissante des habitants des zones rurales entraîne une forte différenciation des rapports à l'espace local et des significations attribuées à l'appartenance territoriale. Les catégories populaires aux revenus modestes (employés, ouvriers, indépendants) sont amenées à côtoyer et à coexister avec des groupes sociaux nettement plus favorisés dont la ruralité revêt un sens différent de celui qui est spontanément attribué à l'espace villageois, presque toujours associé aux classes et aux cultures « populaires ». Les logiques d'implantation de néoruraux, désormais bien identifiées par les géographes tiennent à des choix de vie et des stratégies résidentielles distinctives — s'éloigner des grandes agglomérations —, aux antipodes de la ruralité telle qu'elle est conçue, sur le mode de l'évidence, par les populations les plus anciennement implantées. Ces populations nouvellement installées importent, au sein de ces espaces, une définition concu-

4. On reprend ici les propositions de Guy Barbichon, « Culture de l'immédiat et cultures populaires », in *Philographies. Mélanges offerts à Michel Verret*, ACL, Saint-Sébastien-sur-Loire, 1987, p. 125-136.

5. Pour une mise en perspective récente et transdisciplinaire, voir Annie Antoine et Julian Mischi (sous la direction de), *Sociabilité et politique en milieu rural*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

6. Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires*, *op. cit.*

7. Patrick Champagne, *L'Héritage refusé*, *op. cit.*

Désajustement social et musicalisation...

rente de l'appartenance locale qui dévalue le modèle traditionnel d'identification au territoire porté par les « établis ».

Ces flux migratoires contribuent à désenclaver l'espace local qui s'ouvre, *volens nolens*, sur d'autres horizons culturels reconnus comme supérieurs, ce qui en retour favorise la redéfinition de la culture locale comme « inférieure ». Les communes les plus rurales sont progressivement amenées à s'intégrer à des marchés économiques et culturels plus étendus et à rompre les formes d'« insularité » — sociale, culturelle autant que territoriale — dont on connaît le caractère structurant dans la culture populaire.⁸ Ces transformations favorisent le déclin de l'autonomie dans les domaines culturel et symbolique, comme l'a montré Patrick Champagne à propos de l'évolution des fêtes villageoises.⁹ De plus, l'augmentation et la diversification de l'offre de loisirs, par l'implantation jusque dans les zones rurales d'équipements sportifs et culturels fortement développée depuis les années 1980, par le développement de l'accès à des produits audiovisuels aux vecteurs sinon aux contenus toujours plus variés ou encore celui des technologies de l'information, soumettent les harmonies à une concurrence nouvelle ou en tout cas nettement plus forte. En plus du déclin du nombre d'agriculteurs, ce sont tous ces processus d'ouverture objective et subjective du monde rural qui ont progressivement neutralisé « l'efficacité des facteurs qui tendaient à assurer l'autonomie relative de ce monde », et notamment le « localocentrisme »¹⁰. La déstructuration du monde rural et de l'espace villageois n'a ainsi pas seulement affecté les conditions pratiques de l'activité des orchestres qui y sont implantés ; elle a aussi affaibli les formes de protection atténuant les effets de la domination culturelle. Max Weber disait que « le paysan ne devient "stupide" que là où il est pris dans les rouages d'un grand empire dont le mécanisme bureaucratique ou liturgique lui demeure étranger »¹¹. On pourrait dire en le paraphrasant que le musicien d'harmonie rurale n'est culturellement dévalorisé qu'à mesure de son intégration dans un jeu culturel déterritorialisé dont les règles lui échappent.

Au-delà du monde rural et des agriculteurs, les transformations qui affectent plus généralement les catégories populaires et les modes d'organisation du travail produisent eux aussi des effets déstructurants sur les orchestres d'harmonie. La place de plus en

8. Olivier Schwartz, *La Notion de classes populaires*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches en sociologie, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 1998.

9. Patrick Champagne, « La fête au village », in *L'Héritage refusé*, *op. cit.*, p. 27-47.

10. Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires*, *op. cit.*, p. 221.

11. Max Weber, *Le Judaïsme antique*, cité in Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires*, *op. cit.*, p. 213.

Les mondes de l'harmonie

plus réduite occupée par les catégories populaires dans les sociétés de musique reflète également l'évolution de leur poids relatif au sein de la population en général. Celles-ci progressent en effet beaucoup moins vite que les cadres et professions intellectuelles supérieures et que les professions intermédiaires. Le rythme de progression de ces deux dernières catégories socio-professionnelles a été, pour l'Alsace dans son ensemble, de 20 % et de 28,5 % entre 1990 et 1999 tandis qu'il n'a été que de 10,5 % pour les indépendants (autres qu'agriculteurs), de 13,8 % pour les employés alors que la région connaissait une légère baisse de la population ouvrière à cette période (-0,4 %). Ces transformations des structures sociales transparaissent dans les propos de certains musiciens amenés à regretter un « âge d'or ouvrier » des harmonies.

« En ce qui concerne la musique municipale elle-même, il y avait une direction, un président, un vice-président, un trésorier et ainsi de suite. Et eux, ils étaient pris sur le tas. C'étaient pas des personnes cultivées ou d'un rang élevé, d'un enseignement ou de trucs comme ça. Dans le temps, c'étaient tous des ouvriers. Il y en avait un, qui avait travaillé sur un bureau, alors il faisait le secrétariat. » (René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF, harmonie Concordia.)

À ce déclin des classes populaires se combinent les transformations conjointes du rapport au territoire et des conditions d'emploi. Pour reprendre la grille de lecture proposée par Robert Castel, la « mise en mobilité généralisée »¹² du salariat contemporain est la source principale d'une « insécurité sociale » qui bloque la reproduction et la transmission générationnelle de la pratique. La précarité de l'emploi génère le retrait de la participation à la vie sociale dont les harmonies font en partie les frais.¹³ L'invalidation sociale d'une partie de la jeunesse rurale (prioritairement les moins diplômés et de condition sociale basse) — les « gars du coin » qu'a récemment décrit Nicolas Renahy¹⁴ — participe ainsi au rétrécissement de l'assise la plus populaire des orchestres. Le maintien sous dépendance matérielle de cette jeunesse sans avenir lisible joue certes comme une « protection rapprochée » amortissant les dégâts sociaux du chômage de masse, mais elle est aussi grosse de tensions et d'incompréhensions croisées entre les jeunes et leurs parents, ce qui peut entraver la transmission familiale de la participation aux orchestres.

12. Robert Castel, *L'Insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé?*, Seuil, Paris, 2003.

13. Florence Weber, *Le Travail à-côté*, *op. cit.*; Serge Paugam, *Le Salarié de la précarité*, PUF, Paris, 2000.

14. Nicolas Renahy, *Les Gars du coin...*, *op. cit.*

Désajustement social et musicalisation...

Au stigmatisme du chômage vient s'ajouter le marqueur devenu négatif de l'appartenance rurale, vécue par ces jeunes comme une forme de relégation spatiale. La société de musique symbolise à sa manière cette appartenance stigmatisante, et peut alors être vue comme un repoussoir.

La multiplication des formes de mobilité se traduit aussi par un découplage croissant entre les différentes scènes sur lesquelles les individus sont amenés à exister socialement. Or l'intrication de ces scènes forme précisément une condition centrale du recrutement et du fonctionnement des orchestres. Marc, bien qu'âgé de moins de quarante ans, témoigne de cette dilution des liens entre relations de voisinage, relations de travail et pratique musicale qui permettaient plus qu'aujourd'hui le sentiment collectif de la « communauté » (en l'occurrence ouvrière) et conféraient son assise sociale aux orchestres. « C'est devenu plus bourgeois la musique, c'est plus individuel. [Avant] il y avait une communauté. Les gens se connaissaient du travail et étaient voisins. On parlait de l'usine à l'harmonie. Il y avait un esprit de groupe. »¹⁵

Pour les actifs en emploi, la sphère professionnelle tend à se dissocier de plus en plus du lieu de résidence.¹⁶ Entre 1990 et 1999 en Alsace, la part de ceux qui travaillent et résident dans la même commune diminue de 7,2 % alors que la proportion de ceux qui travaillent ailleurs qu'ils résident augmente de 19,8 %.¹⁷ La dissociation du lieu de résidence et du lieu de travail et la probabilité d'un déménagement pour raisons professionnelles ne sont pas distribuées socialement au hasard, et concernent davantage les catégories sociales supérieures. On comprend donc que ceux qui y appartiennent soient davantage enclins à interrompre une pratique musicale fortement liée à l'appartenance locale: 43,4 % des cadres et professions intellectuelles contre 27 % des professions intermédiaires et des employés et un peu plus d'un cinquième des ouvriers déclarent l'avoir fait. La différenciation sociale de l'instabilité est également indiquée par une propension inégale à changer de société de musique: 53 % des musiciens cadres et professions intellectuelles l'ont fait contre 35 % des professions intermédiaires et 28 % des employés. La catégorie de musiciens de loin la plus stable dans ses engagements est sans surprise celle des artisans, commerçants et chefs d'entreprise (84 % d'entre eux n'ont jamais changé de

15. Marc, clarinettiste, 39 ans, électrotechnicien, harmonie Cécilia.

16. Jean-Claude Chamboredon, Jean-Philippe Mathy, Anne Méjean et Florence Weber, « L'appartenance territoriale comme principe de classement et d'identification », *Sociologie du sud-est*, n° 41-44, 1984-1985, p. 61-85.

17. La plus forte progression concerne les actifs travaillant et habitant dans deux départements différents (+ 31 % entre 1990 et 1999).

Les mondes de l'harmonie

société de musique). Le taux de défection contrainte varie logiquement selon le moment dans le cycle de vie : quel que soit l'indicateur retenu, il est maximal dans les tranches d'âge correspondant à la phase d'activité la plus haute, soit chez les 35-55 ans.

La disjonction entre le lieu de vie et le lieu de travail est fréquemment redoublée par les difficultés à concilier les exigences d'une pratique musicale collective et celles de la vie professionnelle, auxquelles viennent s'adjoindre les impératifs familiaux dans des emplois du temps où la disponibilité est moindre et, du même coup, les arbitrages plus nécessaires. Ces contraintes temporelles apparaissent statistiquement plus importantes pour les catégories moyennes et supérieures. Elles s'imposent néanmoins fortement, mais d'une autre manière, aux ouvriers et employés. Les nouvelles « formes de domination dans le travail », liées à la diffusion des préceptes managériaux¹⁸, consistent par exemple en une organisation du temps de travail qui bien souvent déstructure les temps sociaux des salariés, notamment sous la forme du travail posté et des horaires décalés qui entravent la participation dans les activités « à côté ».

« Ce qui a un peu tué les harmonies c'est la réorganisation du travail. C'est le travail en équipe, plus le travail sur place. À Holzstein, à l'époque, 95 % des musiciens travaillaient à 3-4-5 km. Et encore c'était loin ! Maintenant, il y a des gens qui font 100 bornes pour aller bosser. Quand ils reviennent à 20h-20h30, ils ont pas toujours envie de... Mais ça, ça dure depuis longtemps. C'est une évolution qui s'est... Le travail en équipe, ça a un peu tué les musiques, parce qu'une fois sur deux les gens ne sont pas là, quand ils travaillent l'après-midi, ils rentrent à 21h-22h. Maintenant, ça va peut-être un peu mieux avec les horaires variables... Mais ça, c'est un vrai problème. » (Entretien, vice-président de la FSMA.)

« On a choisi de répéter le samedi, de 17-19 heures, parce qu'il y a des gens qui travaillent en équipe et on arrivait pas autrement. Ceux qui travaillent du matin, ils ont pas forcément envie de rentrer le soir à 23 heures et de se lever à 4 heures à nouveau ! C'est le meilleur compromis qu'on ait trouvé. » (Rémi, clarinettiste, 27 ans, électromécanicien, harmonie Concordia.)

La crise de reproduction des harmonies, à travers la remise en cause d'une transmission générationnelle de la pratique qui a perdu son caractère d'évidence, est quant à elle fortement liée au prolongement de la scolarisation des jeunes générations, celles des

18. Voir sur ces points Séphane Beaud, Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière*, *op. cit.*

Désajustement social et musicalisation...

« 80 % au bac »¹⁹. S'il concerne, sous des formes et avec une intensité variables, l'ensemble des classes sociales, l'allongement des études produit des effets particulièrement nets sur les enfants des catégories populaires, contribuant à distendre les liens avec leur groupe social d'origine et à une forme de déculturation²⁰. Il les ouvre en effet sur d'autres univers culturels, d'autres loisirs possibles et d'autres styles de vie que ceux de leur milieu. Les activités qui y étaient favorisées, à l'instar de la pratique collective de la musique, sont ainsi mises en concurrence avec d'autres plus valorisées, sinon toujours plus légitimes en tout cas davantage ancrées dans le monde urbain. Les verdicts scolaires autant que ceux prononcés par les groupes de pairs au sein de l'univers scolaire (et ce d'autant plus que la musique est précisément un puissant marqueur de l'appartenance à une culture « jeune ») contribuent à « ringardiser » une pratique liée aux appartenances traditionnelles et locales qui, pour les générations précédentes, s'imposait sur le mode l'évidence. Plus largement, le passage prolongé par l'école tend à remettre en cause la cohérence des *habitus* rendue possible pour les musiciens plus âgés par la congruence culturelle de leurs socialisations familiale, amicale et professionnelle, réduisant ainsi la probabilité de l'engagement dans la musique d'harmonie²¹.

« L'ancrage au village se perd parce que c'est peut-être quelque chose d'un temps passé. À partir de 18 ans, souvent les jeunes ils habitent plus là comme ils ont des studios en ville, pour faire leurs études. Donc, à moins de faire les répétés le week-end... [c'est difficile]. Bon, en plus le week-end, ils ont autre chose à faire. Et donc, il y a que les anciens qui viennent régulièrement à la répétition. Mais quand on a 60 ans, on n'a pas l'avenir musical devant soi, quoi ! Donc, par la force des choses, ça va se finir un petit peu. » (Claude, trompettiste, président d'harmonie, 41 ans, employé France Télécom, musique de D.)

Déstructuration de l'espace rural, déclin des catégories populaires, mobilité généralisée, allongement de la scolarisation : ces transformations sociales générales conduisent à affaiblir les liens sociaux localisés desquels, pour une large part, les orchestres sont issus et tirent leur valeur sociale. On retrouve ici la question du

19. Stéphane Beaud, *80 % au bac ?... et après ? Les enfants de la démocratisation scolaire*, La Découverte, Paris, 2002.

20. Pour une synthèse, lire Gérard Mauger, « Les transformations des classes populaires en France », in Jean Lojkine, Pierre Cours-Salies et Michel Vakaloukis (sous la direction de), *Nouvelles Luttes de classes*, PUF, Paris, 2006, p. 29-42.

21. À propos des effets de la pluralité des espaces de socialisation sur les profils culturels et leur plus ou moins grande cohérence, voir Bernard Lahire, *La Culture des individus, op. cit.*

Les mondes de l'harmonie

capital d'autochtonie et de son déclin. L'enracinement local est une condition forte d'engagement dans les harmonies, qui en retour renforce la forme spécifique de reconnaissance qui lui est liée. La remise en cause de cette logique autochtone affecte doublement les orchestres : elle tend à les priver d'une des conditions favorables à leur recrutement, et elle diminue leur importance sociale à mesure que le capital d'autochtonie qu'elles peuvent garantir tend lui-même à se dévaluer. On retrouve par là même la question du fonctionnement en zone franche et la remise en cause de ses conditions de possibilité. L'ouverture plus grande de l'espace des comparaisons culturelles possibles liée entre autres au déclin de l'entre-soi social et local contribue à la dévaluation symbolique d'une pratique musicale qui peut de ce fait moins se vivre dans un rapport distancié à la légitimité culturelle. Dans la mesure où elle importe ou renforce un regard dépréciatif qui n'est pas sans conséquences sur les relations internes et l'ambiance « à la bonne franquette » des orchestres, cette ouverture peut contribuer à détourner de l'harmonie.

2. Du sociétaire au musicien

La remise en cause de l'économie matérielle et symbolique spécifique de la musique d'harmonie n'est pas le seul fait de ces transformations socio-démographiques générales. Cet univers musical est aussi ébranlé de l'intérieur : les évolutions des caractéristiques et dispositions sociales des musiciens, si elle ne les éloignent pas des harmonies, favorisent en tout cas un rapport plus distancié à cette pratique collective.²²

Trois principales tendances doivent de ce point de vue être rappelées. L'analyse générationnelle des propriétés des musiciens a tout d'abord révélé le déplacement vers le haut du recrutement social des orchestres. Les jeunes générations ont des origines sociales sensiblement plus hautes que leurs aînés et, dans une moindre mesure, appartiennent à des catégories socio-professionnelles plus élevées. On comprend de ce fait que la musique d'harmonie tende à s'éloigner du modèle de la sociabilité populaire qui forme l'une de ses caractéristiques marquantes. À cela s'ajoute une nette féminisation du recrutement, liée à l'arrivée de jeunes musiciennes : dans notre échantillon, les femmes sont majoritaires en dessous de trente-cinq ans. C'est alors un modèle de sociabilité *masculine*, lui aussi prégnant dans l'histoire et l'image des harmonies qui tend à dispa-

22. Pour une mise en perspective avec l'évolution actuelle des conduites dans les classes populaires et notamment une discussion des formes d'individualisation, voir Florence Weber, « Nouvelles lectures du monde ouvrier : de la classe aux personnes », *Genèses*, n° 6, 1991, p. 79-189.

Désajustement social et musicalisation...

raître. Enfin, on a vu que la formation musicale des jeunes générations était plus précoce et s'opérait davantage dans le cadre institutionnel et professionnalisé des écoles de musique. Cela conduit à une articulation différente entre l'apprentissage de la musique et sa pratique collective, l'apprentissage étant moins exclusivement lié à l'entrée dans un orchestre. Mieux formés, les jeunes musiciens sont également davantage susceptibles d'orientations musicales différentes, l'harmonie devenant alors seulement une pratique collective parmi d'autres désormais possibles.

Élévation sociale et féminisation du recrutement, élévation du niveau de formation musicale : ces caractéristiques des jeunes générations des musiciens indiquent en même temps les tendances des transformations en cours du monde des harmonies. Ces tendances morphologiques ne sont pas sans effets sur les pratiques et les rapports à la pratique. On peut, pour le comprendre, distinguer deux figures idéales-typiques de ces rapports. Un rapport de type *fusionnel* caractérise les musiciens qui font corps avec leur pratique. Celle-ci constitue un élément central de leur identité sociale, combiné avec ses autres dimensions, comme l'appartenance territoriale ou familiale. Cette pratique prend alors place dans une vie sociale dont les différentes composantes sont largement confondues — c'est le syncrétisme des pratiques populaires dont parle Michel Verret.²³ Le second type peut être qualifié d'*instrumental*, au sens où dans ce rapport plus distancié à la pratique, la participation à un orchestre est davantage vue comme un moyen fonctionnel d'accéder à des services (apprendre la musique, permettre une pratique collective, fournir l'occasion de prestations publiques). La pratique n'est alors plus directement liée à d'autres appartenances ou d'autres dimensions de la vie sociale. Même si ce n'est bien sûr jamais tout l'un ou tout l'autre, on peut faire l'hypothèse que les évolutions que l'on vient de rappeler favorisent une tendance au passage d'un rapport fusionnel à un rapport instrumental à la pratique.

Trois indices, issus des résultats de notre questionnaire, permettent d'étayer une telle hypothèse. D'abord, les jeunes générations accordent moins d'importance à la participation à un orchestre que leurs aînés. La moitié des musiciens âgés de moins de 15 ans et un tiers des 15-25 ans ne la considèrent que comme « une activité de loisirs parmi d'autres », contre un quart des plus de 35 ans. La décrire sous l'angle de « la passion » est en revanche principalement

23. « L'économique et la politique, la politique et le religieux, le familial et le syndical, le loisir et le travail, ailleurs séparés, voisinent ici dans la familiarité bon enfant du syncrétisme. Chaque pratique à l'inverse y porte le monde entier des valeurs qui se distribuent d'une pratique à l'autre dans la culture cultivée. » Michel Verret, *La Culture ouvrière*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 13, cité in Thomas Morinière, *Le Théâtre des amateurs*, op. cit., p. 19.

Les mondes de l'harmonie

le fait des musiciens les plus âgés (51 % chez les retraités contre 39 % de ceux qui sont en activité) et décroît linéairement avec l'âge. Ensuite, les plus jeunes appréhendent logiquement leur participation à une société musicale en premier lieu comme un moyen d'apprendre la musique, en second lieu comme un moyen de faire de la musique près de chez eux, mais très peu comme une opportunité de rencontres. L'ordre des priorités est inversé pour les musiciens plus âgés. Si ces différences d'investissement (au sens psychologique) et d'attentes tiennent vraisemblablement à un effet d'âge, il est très vraisemblable qu'elles renvoient également à un effet de génération, témoignant d'une plus forte segmentation des pratiques, et en l'occurrence d'un investissement qui peut s'envisager sur le plan musical mais beaucoup moins en termes de relations et de vie collective. Ces hypothèses sont corroborées par un troisième indice : la transformation de la hiérarchie des qualités valorisées et reconues par les musiciens. Dans les jeunes générations, la maîtrise de la technique instrumentale (« être un bon musicien ») prime sur toute autre considération. Comme dans d'autres domaines, la compétence tend à l'emporter sur le dévouement.²⁴ Cette remise en cause de l'éthique des harmonies, liée aux progrès de la formation des musiciens qui tend à faire prévaloir la qualité musicale, a bien sûr des implications pratiques sur le fonctionnement des orchestres (sélection des musiciens, rapports entre amateurs et professionnels, types de relations internes). Elle confirme le déclin d'un modèle traditionnel d'équilibre socio-musical au profit d'une orientation plus exclusivement musicale.

§ 2. LES INTERMÉDIAIRES CULTURELS AU SERVICE DE LA MUSICALISATION DE LA PRATIQUE

Aux transformations de leur environnement social et à celles des profils des musiciens qui, les unes et les autres, contribuent au changement culturel des harmonies, se combinent des facteurs qui tiennent à leur mode d'organisation interne. Comprendre les conditions de réalisation d'un tel changement implique ainsi de saisir les logiques qui conduisent des musiciens professionnels à investir des

24. Jean-Noël Retière, « Être sapeur-pompier volontaire, du dévouement à la compétence », article cité. La monographie d'une commune rurale mesurant le délitement des engagements bénévoles traditionnels (les sapeurs-pompiers, le « jeu de paume » et l'harmonie municipale) aboutit aux mêmes conclusions. Voir Emmanuel Pierru et Sébastien Vignon, « Déstabilisation des lieux d'intégration traditionnels et transformations de l'"entre-soi" rural. L'exemple du département de la Somme », in Céline Bessière *et alii* (sous la direction de), *Les Mondes ruraux à l'épreuve des sciences sociales*, INRA, Dijon, 2007.

Désajustement social et musicalisation...

fonctions d'encadrement des orchestres. Cela implique également de saisir la manière dont les musiciens professionnels ou semi-professionnels et les représentants institutionnels, acteurs clés de l'organisation des harmonies dont ils sont les intermédiaires auprès des institutions culturelles, peuvent se faire les relais de leur soumission à des exigences musicales plus fortes.

1. Une niche professionnelle

Environ un quart des chefs perçoit une rémunération. Ce n'est qu'une activité secondaire pour certains d'entre eux, de sorte que la proportion de musiciens professionnels est inférieure à ce chiffre. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'investissement de ces professionnels dans une harmonie. Dans certains cas, la direction de l'orchestre ou le fait d'y jouer constitue une obligation imposée aux professeurs de musique par la municipalité qui les emploie. Beaucoup de professionnels investis dans les harmonies amateur sont par ailleurs issus de ce milieu. Le fait d'y rester en tant que professionnel peut alors procéder d'un effet de socialisation qu'on a décrit plus généralement pour les musiciens, avec le sentiment de devoir s'acquitter d'une dette qui, dans ce cas, peut être d'autant plus fort qu'il se fonde sur la promotion sociale réalisée grâce aux harmonies — l'on pense aux musiciens professionnels issus des classes populaires, qui y sont nombreux. À tout le moins, cette fidélité aux origines se marque dans le maintien de la pratique du « coup de main », comme lors de la participation bénévole aux jurys de concours pour les musiciens les plus reconnus de ce milieu.

Cela n'explique cependant pas tout, d'abord parce que tous les professionnels investis dans les harmonies n'en sont pas issus, ensuite parce que même lorsque c'est le cas, la fidélité aux origines ne suffit pas à orienter toute une carrière professionnelle. Il faut donc aussi et surtout saisir l'intérêt professionnel qu'ils peuvent y trouver. Nous ferons ici l'hypothèse que les harmonies peuvent constituer une niche offrant des ressources et permettant des pratiques qui apportent des formes variées de satisfaction professionnelle.²⁵ Ces satisfactions tiennent moins à des considérations esthétiques — il n'est pas rare que ces professionnels affichent sur ce plan une certaine distance avec la musique d'harmonie — qu'à des opportunités variées pour les pratiques et trajectoires professionnelles.

25. Comme, à un autre niveau, l'industrie cinématographique a pu procurer débouchés et parfois notoriété à des compositeurs. Voir Robert R. Faulkner, *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, Transaction Books, New Brunswick, 1982.

Les mondes de l'harmonie

Les harmonies peuvent en effet offrir à des musiciens professionnels aux positions basses ou moyennes dans le champ musical des possibilités beaucoup plus difficilement envisageables dans les univers professionnalisés et ultra concurrentiels de la musique, qu'elle soit savante ou commerciale. Il en va ainsi de la direction d'un orchestre. Les harmonies dirigées par un professionnel ont généralement des effectifs importants et un niveau qui permet que cette tâche soit gratifiante pour le chef. Celui-ci peut en outre tirer satisfaction des progrès qui lui seront imputés comme du fait d'avoir réussi à tirer un résultat musicalement satisfaisant d'une formation d'amateurs. Comme l'explique Stéphane, le chef de l'orchestre Cécilia à Blosswiller, « ce qui a contribué à ce que je m'intéresse aux orchestres d'harmonie, c'est d'abord l'envie de diriger ». En amont de l'exécution publique, la direction d'un orchestre comprend des tâches qui peuvent elles-mêmes être une source de satisfaction. C'est, par exemple, le cas du travail d'arrangement et d'orchestration. Les chefs peuvent y apposer leur touche personnelle et le signer de leur nom dans les programmes ou, pour les plus reconnus d'entre eux, sur les partitions et les enregistrements. Satisfaction plus grande encore : la direction d'un orchestre peut offrir l'opportunité de faire exécuter ses propres œuvres. Un compositeur méconnu et hors des grandes institutions d'enseignement musical a très peu de chances d'y parvenir ; c'est en revanche facile s'il est intégré au monde des harmonies, soit qu'il compose directement pour son orchestre, soit qu'il réalise des créations commanditées notamment par les instances fédératives nationale ou régionales.

Thomas, 42 ans, Professeur de musique et Directeur adjoint de l'harmonie Cécilia, a ainsi une importante activité d'arrangement, d'orchestration et de composition qui, si elle ne se cantonne pas au seul monde des harmonies, doit beaucoup au fait qu'il y soit intégré. « Je travaille beaucoup avec une école de musique de la région, je fais des arrangements pour leur harmonie, leur *big band*, pour d'autres harmonies, des orchestrations, des compositions... Ça reste surtout sur la région mais j'ai aussi quelques pièces éditées. Sinon j'écris beaucoup pour les gamins, pour ici l'école de musique. On fait des ateliers d'instruments. »

De telles possibilités sont sans doute également présentes dans l'encadrement professionnel d'autres formes de musique amateur.²⁶

26. Et l'on pourrait sans doute trouver des équivalences en dehors de la musique, comme par exemple l'accès à la publication pour les animateurs d'ateliers d'écriture, eux-mêmes « écrivains d'aspiration ». Voir à ce propos Frédéric Chateigner, *Une société littéraire. Sociologie d'un atelier d'écriture*, Le Croquant, Bellecombe-en-Bauges, 2008.

Désajustement social et musicalisation...

Le fonctionnement en sous-champ du monde des harmonies permet, au-delà de satisfactions cantonnées à la sphère réduite d'un orchestre et de son environnement immédiat, la constitution d'un capital de notoriété et de reconnaissance au moins régional, parfois national. Le conseiller artistique de la FSMA en donne un très bon exemple: il a dirigé plusieurs orchestres amateur ou semi-professionnels, une école de musique, compose des œuvres pour harmonies (mais pas exclusivement), intervient régulièrement dans des formations concernant la musique à vents dans la région et ailleurs en France, publie des textes dans des revues musicales, participe à nombre de colloques, jurys de concours, commissions, ou réunions (comme au ministère de la Culture pour le diplôme d'État de direction d'ensembles)... Tout cela confère certes une position très particulière et marginale si on la considère du point de vue du champ musical dans son ensemble; mais cette position apparaît beaucoup plus avantageuse si on la resitue dans le monde des harmonies et qu'on la considère à partir de la trajectoire qui y a conduit. Pour des musiciens dont les capitaux de départ sont souvent faibles, accéder à ce type de position constitue en effet une forme de réussite. L'occuper, alors que les chances objectives d'accéder à des positions élevées étaient limitées, peut apporter la satisfaction de « grands chez les petits » qui n'auraient sans cela pu être que des « petits chez les grands ».

La musique d'harmonie peut par ailleurs apporter des satisfactions professionnelles par la diversité des tâches que sont amenés à exercer les chefs. Outre les multiples aspects du travail de direction et l'enseignement qui y est très souvent associé, ces derniers font beaucoup d'autres choses dans ce milieu amateur où les rôles sont peu spécialisés. On notera en particulier la possibilité de satisfaire des aspirations entrepreneuriales dans la réalisation complète de projets, complémentaire au travail de direction *stricto sensu*. Stéphane, qui dirige l'harmonie Cécilia, en fournit un bon exemple. Il livre une présentation volontiers désabusée de son activité de chef: « il y a rien de passionnant en soi... ». Sur le plan musical, il « évite la routine » avec des activités personnelles extérieures à l'harmonie qui le rapprochent du pôle de la musique classique, sa formation de départ — au moment de l'entretien, il préparait un récital de piano. Cela ne l'empêche pas de parler avec enthousiasme d'activités qu'il engage pour l'orchestre. Il a organisé une collaboration avec une salle de cinéma, plusieurs concerts importants avec des orchestres professionnels qui, en plus du contenu musical, l'ont amené à développer une passion pour ce qu'il appelle le marketing: recherche de sponsors, d'annonceurs pour des encarts publicitaires dans la plaquette annuelle de l'orchestre (banques, compagnies d'assurance, commerce locaux), communication des concerts, *etc.* « Ayant eu un

Les mondes de l'harmonie

père commerçant, doué pour la communication, les aspects marketing m'ont aussi beaucoup intéressé, passionné».

Enfin, si la musique d'harmonie ne va pas, on l'a vu, sans contraintes ni obligations (comme les «services» lors des célébrations officielles), et qu'elle a aussi ses propres conventions, elle offre en même temps une certaine variété qui permet de «se faire plaisir» en alternant des registres différents. Sur le plan stylistique, tout d'abord: l'éclectisme du répertoire autorise les musiciens professionnels à toucher un peu à tout sans subir la déconsidération symbolique à laquelle les conduirait, ailleurs, l'absence de ligne esthétique. Sur le plan des modes d'exécution, ensuite: comparés aux conventions d'un concert de musique classique, les concerts d'harmonie se déroulent dans des lieux et selon des modalités très variés, où peuvent alterner les registres sérieux et ceux de l'ambiance festive. Tout cela permet un rapport détendu au canon musical légitime sans pour autant négliger les exigences musicales, conciliant bien les rapports contradictoires à la culture propres aux promus sociaux et culturels nombreux parmi les cadres professionnels des harmonies.

2. Les intermédiaires culturels, des aspirations musicales au relais légitimiste

Cela n'empêche pas que ces musiciens professionnels soient, par la logique même de leurs positions, plutôt enclins à privilégier les logiques de leur univers d'aspiration (le champ musical) et à les promouvoir dans leur univers de pratiques (les harmonies). Ils rejoignent de ce point de vue ceux qu'on peut qualifier d'intermédiaires culturels qui, tout en étant intégrés avant tout au monde des harmonies, ont des positions ou au moins des relations dans des univers culturels plus légitimes: les représentants fédéraux en contact avec les institutions culturelles ou ceux parmi les musiciens activistes qui se rapprochent du pôle professionnel.

Professionnels et intermédiaires culturels se distinguent pour partie de la population d'ensemble des musiciens par un niveau de capital culturel, scolaire et/ou musical plus élevé. Leur proximité tendancielle plus grande à la culture légitime tient surtout à leurs parcours professionnels ou associatifs qui, bien qu'ancrés dans le monde des harmonies, leur fournissent l'occasion de pratiquer d'autres registres musicaux ou de côtoyer des institutions incarnant la légitimité culturelle. Certains musiciens cumulant direction d'harmonie et direction d'école sont ainsi conduits à promouvoir et organiser d'autres pratiques musicales. La gestion d'une école de musique suppose quant à elle des liens avec un réseau de formation incluant les conservatoires et donne l'occasion de contacts avec des

Désajustement social et musicalisation...

institutions culturelles comme les associations régionales pour la danse et la musique, les services culturels des collectivités territoriales ou les Directions régionales des affaires culturelles. Au niveau des responsables associatifs et plus encore fédératifs, les contacts avec ces institutions sont réguliers, ne serait-ce qu'en raison des demandes de subventions. Ces intermédiaires acquièrent dès lors une connaissance et une conscience plus grandes des hiérarchies culturelles et, en tant que membres du monde des harmonies, sont plus directement confrontés aux jugements et préconisations des représentants de la culture légitime.

La logique de leur position d'intermédiaires entre deux univers culturels très inégaux tend à les faire pencher du côté le plus fort et le plus valorisant, c'est-à-dire celui des structures de la culture légitime. Même s'ils doivent respecter un équilibre et manier ce qu'on pourrait appeler une forme de tact culturel (comme par exemple donner à voir l'élévation possible de l'horizon d'attentes musicales sans dévaloriser ceux qui en sont le plus éloignés), le rapport à la pratique des musiciens professionnels ou semi-professionnels est plus strictement « musical » que celui de la plupart des amateurs avec lesquels ils jouent. Leur rôle croissant dans la structuration de l'activité des orchestres forme ainsi un vecteur de la musicalisation des pratiques en même temps que d'activation de critères (niveau technique, renouvellement du répertoire) qui, s'ils n'ont jamais été absents du monde des harmonies, renvoient à une vision extérieure appréhendant ce monde au prisme des catégories de l'entendement musical en général, et non en fonction de ses logiques spécifiques.

C'est le cas également pour les institutions de la musique d'harmonie et leurs représentants. On retrouve là un problème commun à toute forme de délégation : les porte-parole de la « base » tendent à s'en éloigner dès lors que leur activité se spécialise et les conduit à développer des relations avec des interlocuteurs extérieurs (en l'occurrence les instances culturelles des pouvoirs publics)²⁷. L'organisation, le financement, la promotion de la musique d'harmonie conduit les représentants institutionnels à développer les échanges avec la Direction régionale des affaires culturelles, les structures culturelles des niveaux départemental et régional qui, en étant culturellement spécialisées, sont aussi les institutions avec lesquelles les sociétés de musique ont le moins de relations directes. Cela se traduit par exemple par la signature de conventions (avec la DRAC, les Conseils généraux), dont le suivi administratif (réunions, rapports d'activité) multiplie les occasions d'échanges. Les représentants fédéraux et

27. Pierre Bourdieu, « La délégation et le fétichisme politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, 1984, p. 49-55.

Les mondes de l'harmonie

les permanents sont ainsi engagés dans des logiques inscrites dans le champ des institutions musicales et agissent au regard d'enjeux (réhabilitation, modernisation, professionnalisation) qui font sens pour les institutions culturelles mais sont marginaux ou inexistantes pour la plupart des musiciens.

Leur rapprochement du pôle légitime place ces intermédiaires dans une situation de distance dans la proximité à l'égard de l'univers des harmonies. Leur investissement dans cet univers est souvent très important : les fonctions occupées sont coûteuses en temps, quand elles ne représentent pas leur activité principale. Cet investissement ne va cependant pas sans une certaine distanciation. Dans les entretiens réalisés au sein du monde des harmonies, la prise de recul à l'égard de la pratique, le second degré voire les propos franchement critiques se sont avérés des attitudes très rares parmi les musiciens ordinaires mais fréquentes parmi les intermédiaires. Cette distance dans la proximité, acquise dans leur trajectoire et l'occupation de leur position intermédiaire, les oriente vers une forme de réformisme culturel qui consiste à promouvoir la pratique musicale à laquelle ils sont (sous des formes, pour des raisons et à des degrés divers) attachés, en corrigeant ses caractéristiques les plus stigmatisées du point de vue musical légitime (certains travers du répertoire, le ritualisme associatif ou l'identification aux célébrations officielles), et en améliorant ce qui paraît devoir l'être de ce même point de vue. D'une certaine manière, la promotion collective des harmonies est envisagée par ces intermédiaires dans la perspective de leur propre trajectoire culturelle, généralement ascendante et en tout cas nourrie d'aspirations en ce sens.

Les tentatives de résolution des tensions associées à leur situation d'entre-deux sont ainsi indissociables des formes de promotion culturelle des harmonies qu'envisagent ces intermédiaires. Organiser des concerts dans des lieux prestigieux, y associer des formations professionnelles, donner à voir la possible modernité d'un répertoire qu'on dit si souvent désuet sont autant d'exemples des formes de promotion que peut envisager un chef. De telles stratégies ont, on le verra, leur équivalent au niveau plus général de l'organisation du monde des harmonies. Il s'agit alors, tout particulièrement pour les instances fédératives, de remettre en cause l'encastrement des pratiques musicales considéré comme un enfermement sclérosant, pour lui donner une dimension pleinement musicale et culturelle, la faire sortir de ses routines, l'« ouvrir » à d'autres formes d'expression musicale.

De telles orientations ne sont cependant directement en phase qu'avec une partie minoritaire des orchestres (pôle « esthétique ouvert ») et des musiciens (pôle « musical distancié » essentiellement). Comme on a pu le voir, les professionnels de la musique et

Désajustement social et musicalisation...

les logiques dont ils sont porteurs peuvent ainsi entrer en décalage avec le mode de fonctionnement et le système d'attentes d'une part importante du monde des harmonies.

On peut formuler des remarques analogues à propos des instances fédératives. Les aspirations culturelles collectives de ces représentants institutionnels à une meilleure organisation et reconnaissance du monde de la musique d'harmonie présente ainsi le risque d'un éloignement avec une partie importante de ses composantes. En dehors des orchestres importants ou participant à des concours, les sociétés de musique et leurs membres ont d'ailleurs généralement une connaissance très limitée du rôle et de l'action des fédérations régionale et plus encore nationale. Pour les musiciens, la structuration institutionnelle du monde des harmonies n'a pas la réalité tangible de sa structuration locale et réticulaire. Ce décalage révèle celui plus généralement observable entre la «logique de la pratique»²⁸ à laquelle se réfèrent tendanciellement les musiciens ordinaires (on joue ensemble, sans se poser trop de questions), et la logique culturelle et institutionnelle des intermédiaires, qui anticipent sur son évolution possible et souhaitable en la rapportant à d'autres univers musicaux. L'action de ces intermédiaires tend à infléchir les pratiques selon des orientations qui s'inscrivent dans les logiques culturelles et institutionnelles desquelles ces pratiques demeurent éloignées tant que les orchestres peuvent demeurer en zone culturelle franche.

L'effet des stratégies de ces intermédiaires n'est évidemment ni immédiat ni garanti: les structures sociales des pratiques d'harmonie (entre-soi, in-distinction, encastrement social localisé, *etc.*) et les *habitus* des musiciens qui y ont été formés, quand les unes et les autres se maintiennent, offrent d'importantes résistances à ces velléités de promotion réformatrice. Ces intermédiaires disposent cependant de ressources qui leur permettent de faire entendre leurs préconisations non seulement auprès de ceux qui y sont prédisposés mais également auprès de ceux qui se situent entre le modèle traditionnel des harmonies et celui qui tend à s'imposer comme la référence souhaitable de leur évolution (orchestres du pôle «sociable ouvert» et musiciens du pôle «sociable investi»). On a vu le rôle central des directeurs: ils sont les principaux artisans de la définition de la vie musicale (et souvent sociale) de l'orchestre et jouent un rôle fortement prescripteur. Leur fréquent cumul avec la qualité de premier (ou principal) professeur de musique connu par les musiciens accentue encore leur caractère de figure de référence. L'évolution de leurs profils, souhaitée par les institutions plus que déjà réalisée, consiste à replacer les musiciens formés sur le tas puis

28. Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, *op. cit.*

Les mondes de l'harmonie

sortis du rang par des enseignants professionnels de musique ou de bons amateurs passés par une formation musicale plus solide et suivant des stages de perfectionnement. Une telle évolution va nettement dans le sens réformiste de la musicalisation des pratiques. Quant aux responsables fédératifs, ils pèsent sur les orientations des harmonies par l'organisation de stages de formations ou de concours. En se rendant régulièrement aux concerts des harmonies adhérentes, en participant aux réunions associatives, en énonçant les perspectives souhaitables dans des discours ou des publications internes, ils relayent leurs orientations auprès des responsables locaux des sociétés.

On peut ainsi formuler une hypothèse complémentaire quant aux conditions sociales de réalisation des effets de domination culturelle. On a vu précédemment qu'une organisation en relative autarcie permettait de les atténuer ou de les différer, les rendant donc relativement diffus. L'intervention d'intermédiaires culturels, qui se font davantage le relais du « haut » vers le « bas » que l'inverse, rappelle les musiciens et orchestres les plus éloignés du modèle musical légitime à l'ordre des hiérarchies esthétiques et culturelles. Même mue par l'intention d'aider à leur promotion, cette intervention les soumet ce faisant à des effets de verdict dont ils pouvaient être jusqu'alors relativement préservés. On peut donc en premier lieu considérer que, s'agissant des régions marginales de l'espace culturel, les effets de domination (sentiment d'indignité, comparaison dépréciative) s'exercent moins directement que par l'entremise de ces *intermédiaires* culturels qui portent jusque dans des espaces relativement protégés (zones culturelles franches) les critères et logiques de la culture légitime. Il s'agirait ainsi, si l'on peut dire, du *two-step flow* de la domination culturelle²⁹. Cela conduit à poser, en deuxième lieu, qu'aux transformations des conditions sociales de la pratique évoquées plus haut (déclin du capital d'autochtonie ou élévation du recrutement des musiciens) se combinent celles de ses modes d'organisation qui, avec l'intervention de ces intermédiaires culturels, contribuent également à remettre en cause les possibilités d'autonomie symbolique et « d'oubli de la domination »³⁰.

29. Si l'on se permet d'utiliser (très) librement la thèse classique mettant en évidence le rôle des « leaders d'opinion » qui, faisant l'intermédiaire entre les médias et le public, participent à un processus d'influence en deux étapes. Elihu Katz et Paul Lazarsfeld, *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias* (1955), Armand Colin, Paris, 2008.

30. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire, op. cit.*

§ 3. LES POLITIQUES DES HARMONIES, ENTRE PRÉSERVATION ET RÉNOVATION

La crise de reproduction de la musique d'harmonie forme logiquement un souci central des politiques des harmonies, menées à la fois par les instances fédératives et leurs différents partenaires publics. Pour mieux saisir les tendances de ces politiques, on peut partir d'une répartition idéale-typique, c'est-à-dire construite en distinguant des logiques qui sont le plus souvent mêlées en pratique. Cette répartition analytique est moins opérée à des fins de classement que pour mettre à jour les tensions dans lesquelles se situent les pratiques d'intervention.

Deux principaux critères peuvent être mobilisés en ce sens. Le premier distingue les actions menées en fonction de leurs orientations. Celles-ci peuvent correspondre à des logiques et finalités socio-civiques, selon lesquelles les sociétés musicales sont essentiellement considérées sous l'angle des relations sociales, de l'animation,

TABLEAU 15 : TYPES D'ORIENTATION DES POLITIQUES DES HARMONIES

Stratégie \ Orientation	Préservation	Rénovation
SOCIO-CIVIQUE		
Spécifique	Soutien de principe en tant qu'institutions locales	
Non spécifique	Aides soumises à des fonctions sociales	Renouvellement de la vie associative
CULTURELLE-ESTHÉTIQUE		
Spécifique	Conservation et valorisation du patrimoine musical des harmonies et de leurs traditions	Renouvellement du répertoire
Non spécifique	Soutien aux sociétés comme structures d'enseignement musical et support de la pratique amateur	Amélioration du niveau musical

Les mondes de l'harmonie

de participation aux célébrations, ou à des logiques et finalités plus proprement culturelles, les harmonies étant cette fois plutôt envisagées du point de vue du contenu musical et des pratiques artistiques. Ce premier critère doit être affiné, en distinguant les actions spécialement conçues pour les sociétés de musique et donnant lieu à des moyens ou dispositifs qui leur sont spécifiquement destinés et celles qui, sans leur être spécifiques, affectent entre autres ces sociétés. Le second critère correspond aux types de stratégies déployées, opposant celles qui se tournent vers la préservation d'un héritage ou le maintien d'une situation acquise à celles qui s'inscrivent dans une logique de rénovation, tendue vers la définition d'un avenir souhaitable.

Trois tendances se dégagent. D'abord les politiques d'orientations non spécifiques aux harmonies et relevant plutôt de stratégies de préservation apparaissent particulièrement importantes. Elles sont notamment le fait des municipalités et conseils généraux. Ensuite, les politiques expressément culturelles tournées vers la préservation et spécifiquement destinées aux harmonies (comme la valorisation de leur répertoire propre) apparaissent en revanche faibles, sinon absentes : il n'y a guère de stratégie patrimoniale ou de réhabilitation culturelle qui tende à exhumer un passé musical injustement minoré ou à sauvegarder une tradition au nom de sa valeur culturelle ou esthétique.³¹ On notera enfin la congruence entre l'orientation *culturelle* des actions menées et leur inscription dans une perspective de rénovation, qu'elle soit ou non spécifiquement conçue en fonction des harmonies. Cette congruence se retrouve en particulier dans les interventions de la fédération régionale, de la Direction régionale des affaires culturelles et, pour une part, des associations départementales de musique.

Les stratégies de préservation s'entendent pour une large part au sens du maintien à l'identique, conservant les structures existantes ou ne cherchant pas à les (ré)orienter culturellement. La rénovation des harmonies est quant à elle surtout pensée en fonction de logiques musicales et donc de critères qui prévalent au pôle culturel légitime. L'opposition générique entre stratégies de préservation et stratégies de rénovation renvoie ainsi à la question de la musicalisation des harmonies et de leur rapprochement ou non des logiques de la culture légitime.

31. C'est cependant le cas lorsque les partothèques visent à patrimonialiser le répertoire ancien de la musique d'harmonie, ce que fait en partie le CDMC de Guebwiller.

1. Stratégies de préservation

Une part importante des aides publiques spécifiques aux harmonies repose sur l'image traditionnelle des harmonies, véhiculée notamment par des élus locaux qui en sont proches. Il s'agit en l'occurrence de maintenir en l'état plus que d'infléchir ces caractéristiques traditionnelles, autrement dit de reproduire les logiques propres au monde des harmonies et non d'essayer de le faire changer en lui appliquant des critères exogènes. C'est que ces aides sont octroyées dans une logique d'échange qu'une intervention volontariste risquerait de mettre à mal. Elles portent alors préférentiellement sur la fonction d'animation exercée par les orchestres et surtout sur l'enseignement musical.

Cette orientation traditionnelle prévaut dans les municipalités et les conseils généraux, les deux niveaux de collectivités publiques avec lesquelles les sociétés musicales sont le plus directement et le plus fréquemment en relation. La musique forme un chapitre important des politiques culturelles départementales en Alsace, et les sociétés de musique occupent dans les budgets consacrés à la musique une place non négligeable³².

Le président de la commission culture du conseil général du Bas-Rhin explique ainsi l'importance accordée à la musique par la « tradition » et la place faite aux harmonies par leur « utilité », et l'importance numérique et sociale qu'elles représentent dans la vie locale. « On est dans une région musicale, avec une tradition forte. On n'a fait que continuer ce qui existait déjà. [...] Et la musique a une plus grande utilité : on en a plus besoin que la peinture ou la sculpture. Pour les commémorations, pour animer les célébrations, la musique, l'harmonie est plus utile qu'un peintre ou un sculpteur. Pour les commémorations, pour recevoir le préfet ou le ministre, la musique est toujours là. [...] Les peintres et les sculpteurs, il y en a. Mais un ou deux par village... Ce n'est pas comme l'harmonie et les 30 ou 50 musiciens que vous touchez ainsi. Et quand les personnes qui sont dans les harmonies, elles sont actives au niveau local, elles sont dans d'autres associations, donc vous irriguez aussi [au-delà des harmonies]. » Des propos pour partie similaires sont tenus

32. Moins par les subventions directes qui leur sont attribuées que par les financements dont elles bénéficient *via* le soutien aux écoles de musique et les budgets des associations départementales pour le développement de la musique. Pour le département du Haut-Rhin, voir Josiane Stoessel, *La Politique départementale pour le spectacle vivant 1982-2000, tome IV : La politique départementale pour la musique*, conseil général du Haut-Rhin, Mission évaluation et prospective, juin 2002.

Les mondes de l'harmonie

par la responsable du service culturel du conseil général du Haut-Rhin: « C'est très ancien. Il faut voir aussi l'action sur les écoles, qui est avant tout pensée pour alimenter les harmonies via les écoles. Et ça c'est ancien: ça date de 1972. [...] Alors pour le département, c'est vraiment une volonté de soutenir les écoles et les harmonies. [...] Les harmonies, ça fait quand même partie de la vie locale... Elles sont censées [...] animer la vie de la cité, aller chez les personnes âgées, d'autres associations du coin... »

Outre cette simple continuation de « traditions » et d'une intervention publique ancienne et routinisée, le soutien accordé aux sociétés musicales tient davantage à son intégration « naturelle » aux objectifs d'ensemble affichés par les conseils généraux (l'ancrage et l'équilibre territorial, l'attention portée à des publics particuliers tels que les personnes âgées) qu'à des orientations propres de politique musicale. Comme l'explique le responsable de la culture dans le conseil général du Bas-Rhin, « on ne veut pas se substituer à des gens qui sont spécialistes de la musique. Nous n'avons pas cette légitimité, et on ne veut pas l'avoir ». Son homologue du Haut-Rhin évoque de manière convergente une priorité accordée aux « publics » privilégiés par le conseil général, en indiquant l'octroi d'un forfait aux formations musicales (en l'occurrence essentiellement des harmonies) qui vont se produire dans les maisons de retraite.

Une intervention plus spécifique aux harmonies, dans le sens de l'entretien de leurs pratiques, se manifeste par le biais d'actions en matière d'instruments de musique. Une politique de prêt est conduite par le CDMC de Haute-Alsace qui dispose d'un parc d'instruments, et le conseil général du Bas-Rhin qui aide les écoles et les orchestres pour l'achat d'instruments neufs. Des opérations de promotion des instruments utilisés dans les harmonies auprès des jeunes s'inscrivent dans cette orientation du maintien de la pratique. C'est le cas généralement pour les cuivres. C'est le cas plus précisément pour les instruments dits rares, nécessaires à un orchestre d'harmonie complet, comme le cor, le basson, le hautbois ou le tuba, auxquels les élèves des écoles de musique sont incités par une aide à l'achat. Des financements supplémentaires permettant des cours gratuits pour enseigner ces instruments vont dans le même sens.

C'est pour l'essentiel sous l'angle de l'enseignement musical que les politiques institutionnelles abordent la musique d'harmonie. C'est là un soutien consensuel pour les institutions et revendiqué par les sociétés musicales, dont bénéficient des orchestres d'harmonie qui n'en constituent cependant pas le but spécifique. Le réseau d'écoles de musique est fortement développé en Alsace, avec une proportion importante d'écoles associatives et de ce fait des

Désajustement social et musicalisation...

liens étroits avec les sociétés de musique amateur — ce qui est plus particulièrement le cas dans le Haut-Rhin. Dès lors, le soutien public accordé aux écoles de musique forme aussi une aide aux sociétés musicales. C'est là très vraisemblablement l'une des explications du bon maintien de ces formations dans la région. On comprend ainsi qu'une politique de maintien des harmonies se confonde pour une part avec une politique d'enseignement musical dans laquelle elles jouent localement un rôle central.

«La formation de nos jeunes musiciennes et musiciens est pour l'essentiel assurée dans les écoles de musique municipales ou associatives et doit permettre, à terme, à ces jeunes de rejoindre les rangs des sociétés de musique d'harmonie ou d'autres disciplines musicales de groupe. Cette vocation prioritaire n'est malheureusement pas toujours respectée. Il nous semble nécessaire que toutes les écoles de musique soient dotées de statuts qui doivent comporter impérativement les principes suivants :

1. L'école de musique et la société de musique doivent coopérer étroitement au niveau de la formation et de l'insertion des jeunes dans la société de musique.
2. Référence doit être faite à la pratique musicale amateur collective et à l'indispensable engagement des responsables de la formation en faveur de cette expression.
3. Mise en place de structures et d'ensembles de jeunes.
4. Augmentation de la participation des départements au financement des écoles de musique.
5. Amélioration des rémunérations des enseignants et amélioration des statuts de ceux-ci »³³.

La formation au sein des sociétés musicales demeure largement envisagée dans la continuité de l'héritage du mouvement orphéonique, avec sa double orientation de démocratisation d'accès à la culture et de socialisation. La formation est en effet conçue comme le moyen d'une socialisation de la jeunesse, par l'intégration des jeunes dans un collectif et dans un processus d'apprentissage. Il s'agit là d'un objectif régulièrement revendiqué par les institutions de la musique amateur, faisant de leur caractère musical, associatif et bénévole un vecteur de la socialisation des jeunes. « Nous sommes des acteurs quotidiens au service de la promotion des jeunes à travers leur formation musicale, mais aussi par leur insertion dans le tissu local de notre vie collective », revendique ainsi un vice-président de la fédération régionale.³⁴

33. Éditorial, *Musique pour tous*, n° 298, juin 1995.

34. Éditorial, *Musique pour tous*, n° 308, octobre 1997.

Les mondes de l'harmonie

2. Stratégies de rénovation

Aux côtés de cet appui institutionnel sans prescription quant aux orientations culturelles et à l'évolution des pratiques, des politiques plus incitatives et directives sont engagées. Portées au plan régional notamment par la Fédération des sociétés de musique et ses relais institutionnels, elles reposent sur un impératif qui s'est imposé à ce niveau comme une évidence : il faut rénover les harmonies. Ce réformisme culturel, en phase avec certaines des évolutions du rapport à la pratique des musiciens et surtout avec les aspirations des intermédiaires culturels, préconise un nouvel équilibre entre le « social » et le « musical », et se concrétise principalement par une politique de formation des cadres et de rénovation du répertoire.

Un rééquilibrage musical

La modernisation des harmonies passe *a minima* par une redéfinition du rôle des harmonies qui, sans nécessairement conduire à l'abandon de leurs fonctions « sociales », consiste à privilégier un point de vue plus spécifiquement musical. Si les dimensions associatives, honorifiques, traditionnelles ou de convivialité ne sont pas toujours rejetées, loin s'en faut, le fait qu'elles priment sur les considérations proprement musicales est en revanche fortement mis en cause. C'est le cas par exemple en ce qui concerne ces attributs typiques des traditions orphéoniques que sont les médailles et les uniformes.

« [Les médailles à l'ancienneté et au mérite], dans dix-quinze ans, on n'en parlera plus. [C'est] pour les anciens. [...] Ce n'est plus une décoration qu'on met sur la veste, mais dans un écrin. Psychologiquement, c'est quelque chose ! Une page est tournée ! Ça veut dire qu'il y a de moins en moins d'uniformes militaristes avec des médailles... » (Entretien avec le directeur du conseil départemental pour la musique et la culture, Haut-Rhin).

Sans rompre avec les références de convivialité et de sociabilité, qui permettent pour une part l'entretien de la base sociale des sociétés, l'« associationnisme » — au sens où l'association serait à elle-même sa propre finalité au détriment du contenu des activités — est dans cette perspective rejeté.

« Je parlerai d'abord du grand plaisir que j'ai eu au contact de ces hommes et de ces femmes, de ces présidents et de ces chefs, de ces jeunes et de ces moins jeunes, qui, dans l'enthousiasme, sans prétentions, simplement et sincèrement, ont joué de la musique... leur musique. *J'ai aussi rencontré quelques*

Désajustement social et musicalisation...

esprits chagrins qui m'ont parlé de bénévolat et de mouvement associatif et pas du tout de musique. Ce qui nous rapproche et nous rassemble, c'est la musique. On vient chez nous parce que l'on prend du plaisir à exercer un loisir, celui de la musique d'harmonie. Le débat sur le statut particulier de l'un ou de l'autre est stérile. Nous vivons dans une République de citoyens libres, les musiciens iront là où cela leur plaira, c'est-à-dire là où les responsables, présidents et chefs, auront la capacité de les attirer dans une association conviviale et de qualité au plan artistique.»³⁵

C'est ainsi le rôle des sociétés musicales qui est mis en question. Si celui-ci pouvait aller relativement de soi dans un contexte où les fonctions civiques et festives des orchestres suffisaient à conférer un sens aux pratiques musicales, elle est aujourd'hui beaucoup plus épineuse. Les acteurs du monde des harmonies sont pris dans le dilemme entre le maintien d'une pratique populaire qui mérite d'exister pour elle-même tant qu'elle trouve les conditions nécessaires à sa perpétuation (« Est-ce qu'on doit être l'orchestre des fêtes saucisses-merguez? Pourquoi pas? ») et un progrès musical qui implique une rupture avec l'habitude des approximations et de la facilité (« sortir de leur fange les musiques d'harmonie »). Les deux extraits d'entretien qui suivent (avec le conseiller artistique puis le président de la FSMA) illustrent bien ce dilemme.

« Avant, il y avait un rôle social qui était clair: les commémorations militaires, l'animation des fêtes de village, le kiosque, l'éducation populaire... Tout ça, ça a un peu disparu. On l'a quand même senti nettement, avec une tentation du repli sur soi. Ça commence à se rouvrir, mais il y a eu une tentation de vie en autarcie. Dans le milieu quand on disait "la musique", c'étaient les harmonies, point. Tout le reste, on savait même pas que ça existait. Donc c'est quand même un peu réducteur. De ce fait, il y a une nouvelle place à trouver, mais aussi socialement: quelle place on a dans le village, à quoi on sert, est-ce qu'on doit être l'orchestre pom-pom girl pour les matchs de foot? Mais à la limite pourquoi pas? Est-ce qu'on doit être l'orchestre des fêtes saucisses-merguez? Pourquoi pas? J'y vois pas d'inconvénient. Est-ce qu'on doit être l'orchestre de référence? [...] Est-ce que notre objectif doit être de cloner l'orchestre symphonique deux fois par an, en faisant un concert dans une salle, ou est-ce qu'on peut pas chercher d'autres projets pour aller rencontrer un autre public? [...] C'est pas facile à répondre mais ça mérite d'être posé. » (Entretien, conseiller artistique à la FSMA.)

35. Éditorial, *Musique pour tous*, n° 307, juin 1997. C'est nous qui soulignons.

Les mondes de l'harmonie

« En fait, j'ai envie de faire vivre un mouvement culturel. Donc toute mon énergie, c'est cette stratégie qui consiste à vouloir sortir de leur fange les sociétés de musique, plus précisément les musiques d'harmonie. Parce que la vision qu'on en a, c'est une vision relativement fangeuse : des petits gars à qui on file une trompette ou un clairon dans les pattes et puis, clac, ils vont faire n'importe quoi. C'est pas ça du tout. Et on arrive à le prouver ! On arrive tout doucement à sortir ces harmonies de chez elles pour aller se remettre en cause, pour aller se comparer, pour aller se mesurer... Mais on est pas dans un championnat d'Europe de football, soyons bien d'accord : nous sommes dans une démarche où les gens sont capables d'aller se regarder dans une glace, aller se poser la question "est-ce que c'est la bonne musique que je fais ? est-ce que je fais bien mon travail ?" Ça, c'est ma stratégie ! [...] Mais ma stratégie, c'est ça : faire exister ce mouvement par la qualité des prestations de nos membres. » (Entretien, président de la FSMA.)

La promotion du professionnalisme

Ce rééquilibrage au profit des aspects proprement musicaux s'accompagne d'une forme de promotion du professionnalisme. De manière générale, la professionnalisation d'un univers artistique renvoie à la fois à sa structuration socio-économique et à sa reconnaissance symbolique.³⁶ On ne peut pas dire qu'un tel processus soit engagé dans le monde des harmonies, dont on voit mal aujourd'hui comment il pourrait susciter la création d'un marché susceptible de convertir des pratiques amateurs en fonctions rémunératrices — même avec le soutien (improbable) des pouvoirs publics. Une tendance à la professionnalisation des fonctions d'encadrement — direction d'orchestre et, surtout, enseignement musical — est en revanche timidement engagée³⁷. Cette tendance est favorisée par les structures fédératives des harmonies et, à différents niveaux, par les pouvoirs publics. Elle correspond à un objectif d'élévation du niveau technique et, cela va de pair, de diversification du répertoire, autrement dit de « modernisation » des harmonies par l'amélioration de leur qualité et de leur intérêt musical.

Il n'y a pas accord, loin s'en faut, sur une telle évolution. Schématiquement, on peut dire que les musiciens des pôles « sociables » y

36. Voir par exemple Philippe Coulangeon, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, n° 36, 1999, p. 54-68. Sur les différents processus constitutifs de la professionnalisation d'un univers musical, voir Pierre François, *Le Monde de la musique ancienne*, *op. cit.*

37. La professionnalisation des fonctions de direction apparaît par exemple davantage engagée dans l'univers du chant choral. Sur les chefs de chœur, voir Guillaume Lurton, *Le monde des pratiques chorales*, *op. cit.*, p. 57-63.

Désajustement social et musicalisation...

sont réticents ou résignés. Pour eux, si la présence d'un chef ou de professeurs professionnels peut présenter des avantages, elle rompt avec le modèle socio-musical auquel ils ont été socialisés, entre en contradiction avec l'éthique des harmonies fondée sur le bénévolat, et introduit des distinctions dans un univers qui veut les éviter. René, par exemple, saxophoniste à l'harmonie Concordia (70 ans, ancien employé de la SNCF), regrette à la fois le temps plus détendu où l'on s'accordait de longues pauses propices à la discussion lors des répétitions, disparu avec l'arrivée de chefs professionnels plus soucieux de résultats musicaux, et une évolution globale qui le conduit à évoquer avec nostalgie la mentalité d'« avant ».

«La jeunesse, c'est une autre direction, c'est une autre mentalité. Le directeur il est payé, alors que dans le temps, c'était bénévolement. C'est peut-être un moyen pour que les élèves du conservatoire ne soient pas au chômage... Mais il faut aussi du bénévolat. [...] Dans le temps, on a fait ça bénévolement. [...] Les temps ont changé, la mentalité des gens a changé, tout a changé, alors... Actuellement, tout le monde veut être payé!»

À l'opposé, les musiciens des pôles « musical distancié » et « musical investi » envisagent cette professionnalisation favorablement, voire l'appellent de leurs vœux. Pour les premiers, elle correspond à une amélioration du service qu'ils viennent chercher dans l'orchestre et son école, et ne présente guère d'inconvénients dans la mesure où ils sont peu attachés aux dimensions traditionnelles, sociables ou éthiques qu'elle pourrait mettre à mal. Pour les seconds, elle correspond sinon à un horizon personnel, en tout cas à celui qu'ils envisagent pour une musique dans laquelle ils sont fortement engagés, tant sur le plan de la pratique que sur celui de l'organisation et de la promotion. Stéphane, lui-même musicien professionnel et directeur de l'harmonie Cécilia, souhaite ainsi le développement d'orchestres professionnels susceptibles de rehausser l'image et le niveau des harmonies en leur servant de modèle.

«Si on veut maintenir une harmonie de qualité, il est clair qu'il faudra quasiment que cette harmonie devienne ou professionnelle ou semi-professionnelle. Si un élu doit avoir une responsabilité, c'est bien celle-là : continuer à maintenir quand il en a les moyens une harmonie d'un niveau artistique très élevé. Ça me paraît indispensable, car on aura toujours besoin de modèles. Il faut essayer de retrouver ce qui s'était fait à l'époque où les sociétés de musique ont commencé à s'organiser.»

Les mondes de l'harmonie

La fédération régionale promeut également les orchestres professionnels, et est surtout nettement engagée en faveur de la professionnalisation de l'encadrement. Dans une tribune, son président annonce : « Dans les prochaines années, l'activité de chef d'orchestre au service d'amateurs pourra être considérée comme une partie de l'activité professionnelle. Ce virage inéluctable doit être préparé dès maintenant. »³⁸ Il s'agit, autrement dit, de recruter les chefs parmi les enseignants professionnels des écoles de musique, et d'intégrer cette activité au service pour lequel ils sont rétribués. Cette orientation générale est soutenue par les partenaires institutionnels de la fédération, comme en témoigne la convention triennale 2002-2004 signée avec la direction régionale des affaires culturelles et le conseil régional dans son titre I : « La Formation des amateurs, vers un encadrement professionnel ».

On retrouve des orientations similaires dans les associations départementales de développement de la musique et au niveau national. Ainsi, pour le directeur de l'association départementale pour le développement de la musique du Bas-Rhin, « C'est le professionnel qui dans son milieu pédagogique, sait diriger, prépare ses jeunes. [Il] cultive un potentiel de jeunes qui ont envie de jouer de la musique et [...] il remplit sa mission pédagogique, mais aussi sa mission à la tête d'une harmonie en créant cette vie culturelle dans la cité où il est enseignant. [Avec] un enseignant qui puisse, en plus de son travail en tant que tel, faire ce travail de direction, on créerait une espèce de lien, d'aller-retour tout à fait intéressant entre les structures et qui permettrait des avancées statutaires. »

La Confédération musicale de France a œuvré de longue date en ce sens. Elle a tout d'abord créé, dès 1985, un diplôme d'aptitude à la direction des sociétés musicales (DADSM) certifiant l'aptitude des chefs. Bien que créé en lien avec la direction de la Musique du ministère de la Culture, ce diplôme n'est toutefois pas officiellement reconnu. Il n'ouvre pas en tant que tel sur l'exercice de fonctions de direction à titre professionnel : des amateurs peuvent le passer, et rester amateurs. Il peut en revanche constituer un diplôme complémentaire pour des enseignants professionnels diplômés. Cette création a préparé l'évolution d'un diplôme quant à lui très directement lié à l'enseignement professionnel de la musique : le diplôme d'État (DE), requis pour enseigner dans les écoles agréées par l'État. En 1996, il a intégré une spécialité de direction d'ensembles à vents avec deux dominantes, batterie-fanfare et harmonie.³⁹ Ceux qui l'ont obtenu sont peu nombreux, puisque seules deux sessions ont

38. Tribune publiée dans un article consacré au Plan de Formation de l'ADIAM 67, *Musique pour tous*, n° 324, septembre 2001, p. 6.

39. Arrêté du 7 mai 1996, modifié par l'arrêté du 16 avril 1998

Désajustement social et musicalisation...

été organisées. Il a été remplacé en 2003 par un diplôme de direction d'ensembles instrumentaux qui intègre au nombre des options possibles les ensembles à vents (orchestre d'harmonie, fanfare, batterie-fanfare, grand ensemble de cuivres, *brass band*) et les *big bands*.⁴⁰ La création de ces diplômes n'a pas pu transformer à elle seule le profil des chefs d'harmonie (et d'autant moins que les titulaires d'un diplôme d'État ont vocation à enseigner dans des établissements agréés par l'État, qui ne constituent qu'une petite minorité des écoles avec lesquelles les harmonies sont en lien)⁴¹. En ouvrant la possibilité d'un engagement de professeurs de musique diplômés dans l'encadrement des harmonies, elle participe cependant d'une tendance à la professionnalisation.

La formation des chefs

Au-delà des seuls professionnels, la formation des chefs constitue un volet central des politiques de rénovation musicale. Produit de la conviction anciennement et puissamment ancrée selon laquelle les orchestres valent ce que valent les chefs, ce souci est très fréquemment formulé dans les préconisations fédérales et institutionnelles : « la formation des chefs d'orchestre est un *élément indispensable* au développement d'une pratique musicale amateur de qualité. »⁴² Cette formation a dans un premier temps été conçue comme un moyen de rattraper le possible décalage entre le niveau des chefs et celui des musiciens, lorsque l'amélioration de la formation musicale engagée dans les années 1970 a produit ses effets sur la qualité des instrumentistes, mais que les chefs demeuraient généralement des musiciens plus âgés formés sur le tas.

« Dans les années quatre-vingt, notre constat du terrain a été de dire : "Voilà, il y a un certain nombre d'harmonies qui progressent qualitativement, par contre les chefs..." Même ceux qui suivaient les stages, à l'époque, c'étaient quand même des chefs qui étaient sortis du rang et qui, dans leurs études musicales et leurs expériences soit humaines, psychologiques ou même artistiques, n'étaient pas des gens spécialement formés à cette tâche et qui faisaient de leur mieux. Seulement de leur mieux, c'était pas forcément suffisant. Parce qu'on se rendait pas compte qu'un chef c'est un meneur d'hommes. Que le travail musical est aussi un travail pédagogique. Il y a une progression, il y a

40. Arrêté du 16 juin 2003. Une session a été organisée en 2008.

41. Pour mémoire : les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et Lyon, une trentaine de conservatoires nationaux de région, une centaine d'écoles nationales de musique, et environ 250 écoles de musique agréées.

42. Brochure de présentation du plan départemental de formation 2003-2004 de l'ADIAM 67, p. 18.

Les mondes de l'harmonie

des choses à amener. Il faut savoir choisir un répertoire, savoir le mettre en œuvre, donner une interprétation stylistique cohérente, pertinente... Nos premiers stages s'adressaient plutôt aux chefs qui [...] se sont retrouvés à la tête d'une harmonie sans y être préparés». (Entretien, directeur de l'association départementale pour le développement de la musique du Bas-Rhin).

La situation actuelle est de fait assez nettement différente : outre le recrutement de chefs professionnels, une proportion croissante de directeurs amateurs a suivi une formation musicale plus longue, plus souvent qu'auparavant dans un conservatoire ou une école de musique agréée. En plus de l'amélioration du niveau technique, la formation des directeurs est désormais davantage envisagée comme un moyen de l'évolution musicale, dans le sens notamment d'un renouvellement du répertoire. Elle prend alors notamment la forme de stages de perfectionnement généralement organisés dans une collaboration entre la fédération régionale, les associations départementales pour le développement de la musique, le conseil régional et la DRAC, auxquels sont conviés les chefs amateurs. Le lancement d'un projet annuel d'harmonie-école, qui concerne également les musiciens, en est un exemple. Évoquant les effets de ces formations, le directeur de l'association départementale pour la musique du Bas-Rhin indique bien comment elles rapprochent les harmonies du modèle musical savant. D'abord, elles ont permis d'en finir avec « une transmission avant tout orale ». Ensuite, elles ont contribué à dépasser le fait que l'attention se portait « sur la pratique même et pas du tout sur la qualité de ce qu'on pouvait produire ». Enfin, les formations ont permis de « faire évoluer le concert de l'harmonie en produit culturel, en concert et non plus seulement en retrouvailles » (entretien).

Le renouvellement du répertoire

Le renouvellement du répertoire constitue un autre volet essentiel des politiques de rénovation musicale des harmonies. Il s'agit cette fois d'agir directement sur le contenu de la musique, avec les enjeux esthétiques mais aussi sociaux que cela implique.

Cette rénovation esthétique reprend au moins pour partie à son compte le jugement légitimiste quant à la « médiocrité », le caractère désuet ou répétitif d'une partie importante de la musique jouée par les orchestres d'harmonie. Les acteurs parmi les plus influents du monde des harmonies eux-mêmes jugent souvent sévèrement la qualité des compositions qui forment le gros des morceaux diffusés par les éditeurs (souvent accusés de stratégies commerciales dépourvues de considérations esthétiques) et joués par les orchestres (souvent suspects de chercher la facilité pour flatter le goût du public).

Désajustement social et musicalisation...

« La multiplication d'arrangements de *mauvais goût, faciles*, et dont le seul but est de *plaire au public sans demander de travail* aux musiciens, me semble particulièrement douteu[ses]. Chercher la facilité dans notre domaine peut s'assimiler à une forme de "prostitution" et là, il y a danger! Il est par contre important pour les harmonies de ne pas être déconnectées de leur époque, de participer activement à l'évolution de la musique, même si celle-ci surprend parfois. »⁴³

« Les orchestres associatifs jouent souvent des œuvres étrangères, hélas standardisées, quoique plutôt bien faites au demeurant. Malheureusement, pendant ce temps, des éditeurs français donnent dans la facilité, à la recherche du plus vendeur, du plus vendable, du plus abordable pour l'amateur, qui croit plaire à son public! [...] Il est anormal que des éditeurs produisent du "fast-food musical" que les musiciens se sentent obligés d'avaler jusqu'au dégoût. C'est comme si l'on se désintéressait de cet aspect-là. Pour la musique amateur comme pour les autres, il faut une alimentation riche, goûteuse et équilibrée, mitonnée avec de l'esthétique et de la qualité. »⁴⁴

Les efforts de renouvellement du répertoire ne sont pas nouveaux: en 1967 déjà, l'auteur du *Que-sais-je?* sur les instruments à vent, professeur au CNR de Caen, fait état des initiatives en la matière de la CMF et de son « très actif et dévoué président » Albert Ehrmann⁴⁵. Il dresse le constat optimiste d'un tel renouvellement, qu'il appelle en même temps de ses vœux et auquel il entend contribuer, en donnant une liste d'œuvres originales pour orchestre d'harmonie et d'œuvres modernes et contemporaines pour fanfares. Aujourd'hui, cette politique est, au plan local, le fait de la fédération régionale, en lien avec les associations départementales pour la musique, la DRAC, et le conseil régional.⁴⁶

Telle qu'elle est souhaitée par les institutions culturelles et les intermédiaires du monde des harmonies, la rénovation du répertoire correspond à une mise en conformité avec les règles du champ culturel, où prévalent les logiques du renouvellement et la valorisation de l'innovation. Le renouvellement du répertoire est alors partie prenante d'une stratégie de légitimation culturelle de la musique

43. *Harmonies 2000, op. cit.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

44. Désiré Dondeyne, « Parcours croisés », in ARIAM Île-de-France *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, 2005, p. 22-25.

45. Georges Gourdet, *Les Instruments à vent*, PUF, Paris, 1967, p. 122-126.

46. « [La] connaissance et la diversification des répertoires » constituent un point important de la convention tripartite 2002-2004 DRAC-FSMA-région Alsace.

Les mondes de l'harmonie

d'harmonie dans laquelle la réhabilitation de cette forme musicale (montrer qu'un orchestre d'harmonie peut produire de la musique de qualité) s'opère paradoxalement en lui apportant un répertoire qui lui est pour une large part extérieur⁴⁷.

Cinq principaux moyens sont mis au service de cette stratégie de renouvellement. Le premier consiste en la présentation et la mise à disposition d'une importante littérature musicale qui, en elles-mêmes, doivent favoriser la diversification des œuvres jouées, et qui s'accompagne d'un conseil et d'une orientation des chefs. Ce travail est plus particulièrement assuré par le Centre d'informations musicales du CDMC à Guebwiller, dont les ressources sont mobilisables au plan régional mais aussi bien au-delà au travers d'un catalogue de 20 000 titres et de la participation depuis 2001 à un site internet en trois langues (français, anglais, allemand) permettant la consultation d'une base de données de 25 000 partitions.⁴⁸ La stratégie de rénovation se combine alors avec une orientation patrimoniale pour la sauvegarde d'un patrimoine spécifique. Un second moyen est fourni par les publications des institutions de l'harmonie, comme l'organe de la fédération régionale, *Musique pour tous*, qui publie une rubrique de présentation d'œuvres explicitement destinée à orienter les choix⁴⁹.

Un guide pour le choix des morceaux

Les recensions critiques des catalogues d'éditeurs publiées dans l'organe de la FSMA *Musique pour tous* consistent tout autant à désigner les morceaux « à éviter » (qui sont en fait majoritaires) qu'à présenter une sélection. Elles donnent ainsi à voir les critères d'appréciation des morceaux, parmi lesquels celui de l'originalité apparaît particulièrement important. Les chroniques orientent le choix des chefs en donnant des indications sur le niveau technique, les occasions pour lesquelles le morceau peut être approprié (célébration, cérémonie religieuse, bis, etc.) Elles fournissent enfin des indications sur l'exécution sur le plan musical parfois assorties de conseils liés à la prestation scénique⁵⁰.

47. Au niveau des orchestres ou à celui des élus locaux, le renouvellement du répertoire est davantage guidé par le souci d'attirer de jeunes recrues ou d'une adaptation à l'évolution des goûts du public.

48. www.windmusic.org. Sur ce centre de documentation, voir « Un lieu ouvert à tous les vents », *Harmonies 2000, op. cit.*, p. 151-154; « Se documenter pour s'alimenter », in ARIAM Île-de-France, *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, 2005, p. 18-19.

49. Voir aussi la sélection présentée dans *Harmonies 2000, op. cit.*

50. Extraits de *Musique pour tous*, n^{os} 292, avril 1994, et 294, octobre 1994. C'est nous qui soulignons.

Désajustement social et musicalisation...

African Symphony, arrgt. N. Iwai. Pièce bien écrite, mais harmonie *un peu simpliste*, de même que l'orchestration. Tout cela sent plus le *cliché que l'atmosphère africaine*. Néanmoins, facilement abordable.

Double Dutch, D. Stratford. Ça sonne bien. Mais cette pièce, dédiée à Miles Davis, respire bien peu le jazz. Le grand Miles aurait-il aimé? Tout ceci est *bien conventionnel*.

Disney Fantasy, arrgt. N. Iwai. Amusant, sans plus. À jouer avec un maximum de fantaisie, de rêve, et pourquoi pas en compagnie d'un support diapo ou vidéo. Difficulté moyenne.

Crescendo March, H. Evers. Encore une marche qui *ne brille pas par son originalité*. À réserver aux inconditionnels.

United, K. Schoonenbeek. Toujours ce mélange *typiquement néerlandais* d'écriture *très classique* et de rythmes *essayant de s'approcher* du rock. Il faudrait trouver autre chose!! Facile.

Batman, D. Elfman & Prince, arrgt. T. Sahasi. Bien arrangé. Pour une interprétation spectaculaire, pourquoi ne pas utiliser une petite mise en scène, avec décors, personnages, fumigène, éclairage, diapo, vidéo. Demande un bon travail de préparation. À jouer dans l'esprit "musique de film" et "super-héros".

Yellow submarine, P. Mc Cartney, J. Lennon, arrgt. R. Koruku. Assez bien, *joli à écouter*. Voici un *tube qui peut plaire à tous les publics, ainsi qu'aux musiciens*. Nostalgie quand tu nous tiens!

Pastorale symphonique, J. de Haan. *Très bien, mais très difficile*. Passages rapides, rythmes délicats, nuances, expression, etc., tout cela forme une pièce intéressante *comme on en aimerait plus*. Peut vraiment très bien rendre avec un bon travail et une interprétation soignée.

Spotlight on the bass clarinet, J. Hadermann. *Très original*. Voici une des rares pièces qui existent sur le marché de l'édition pour clarinette basse solo et orchestre d'harmonie. À retenir, si vous possédez un bon instrumentiste, le solo présentant de nombreuses difficultés, tout en étant long. Écriture originale, personnelle, bien conçue. Assez diff.

Coup de cœur, M. Trux. Bien écrit, "*ça déménage*". On sent nettement une *recherche* au niveau de l'harmonie et de la rythmique, toutes deux *plus modernes que ce qu'on entend d'habitude*. À conseiller pour un orchestre qui "a la pêche". Peut faire un bon *bis*. Moyennement facile.

2^e suite pour orchestre, G. Tailleferre, orch. D. Dondeyne. Musique *très fine, très personnelle*. L'œuvre de G. Tailleferre reste à découvrir ou redécouvrir, de même que beaucoup de

Les mondes de l'harmonie

pièces pour orchestre d'harmonie du groupe des six. Très bonne orchestration de D. Dondeyne, qui a su trouver une belle atmosphère, un peu irréelle. Moyen.

À la diffusion et l'orientation dans la littérature musicale s'ajoutent d'autres moyens de rénovation du répertoire. Des commandes de créations nouvelles émanent des associations départementales (le CDMC fait composer pour orchestre à vents chaque année, et accueille des compositeurs en résidence), du ministère de la Culture; parfois des sociétés elles-mêmes, à l'occasion par exemple de leur anniversaire.⁵¹ Les instances fédérales, au niveau régional ou national, organisent également des concours de composition destinés à susciter la création d'œuvres nouvelles. Au perfectionnement technique, les stages de formation des musiciens et des chefs combinent une vocation plus générale d'« ouverture musicale » et sont explicitement orientés vers la découverte et l'incitation à jouer de nouveaux morceaux.

Enfin, l'organisation des concours avec le rôle de référence qu'ils peuvent jouer forme, au travers de la sélection des morceaux mis au programme, un cinquième moyen de faire évoluer le répertoire des orchestres. En plus d'un critère de niveau technique, la sélection des programmes peut en effet s'opérer dans la perspective d'un renouvellement stylistique. La minorité des orchestres qui concourent est ainsi amenée à travailler des pièces peu connues, nouvelles ou au contraire oubliées, qu'ils n'auraient pas joué sans cela. Plus généralement les programmes produisent un effet d'affichage qui donne à voir aux harmonies ce qui est considéré comme le répertoire intéressant, et servent ainsi potentiellement au moins de référence. Cette logique a par exemple prévalu pour l'organisation du concours international Eolia à Strasbourg au printemps 2004, avec un programme « qui n'est volontairement pas du tout choisi dans le répertoire habituel des orchestres » avec des effets en retour sur les choix musicaux des harmonies: « Après, j'ai vu très nettement que des tas de ces pièces étaient jouées, y compris par des orchestres qui ne sont pas présentés au concours. » (Entretien, conseiller artistique à la FSMA.)

Cette politique de rénovation ne va pas sans limites. Dès lors qu'elle consiste en une « sensibilisation », une mise à disposition, qu'elle passe par le biais fortement sélectif des concours ou par celui des formations concernant prioritairement les orchestres les plus dynamiques, elle touche avant tout les sociétés et les musiciens déjà

51. Pour un bilan, voir *10 ans de création pour ensembles à vent*, ARIAM Ile-de-France, DMDTS-ministère de la Culture, 2007.

Désajustement social et musicalisation...

prédisposés à « l'ouverture » et au renouvellement musical. Comme souvent, le risque est donc que ce soient ceux qui en ont le moins « besoin » qui « profitent » le plus de ces aides à la modernisation. On peut ainsi comprendre une certaine *realpolitik* du renouveau musical qui consiste, implicitement mais parfois de manière nettement assumée, à concentrer les efforts sur les orchestres susceptibles d'être rénovés et promus, c'est-à-dire disposant des ressources et témoignant des dispositions qui le permettent (harmonies de taille importante, dotées d'un chef entreprenant et de musiciens bien formés ou au moins désireux de l'être), laissant de côté les sociétés aux effectifs limités, qui « vivent » et se trouvent « bien comme elles sont », dont chacun pressent qu'elles risquent de disparaître au rythme du vieillissement de leurs membres.

* * *

Ce dilemme entre maintien du *statu quo* et modernisation renvoie plus généralement aux hésitations des politiques à destination des cultures populaires. Comment en effet trouver l'équilibre entre le respect des spécificités d'une pratique — au risque de l'entretien d'une position de relégation voire de la disparition — et sa valorisation qualitative et esthétique — au risque de l'imposition à cette pratique des règles et logiques d'une culture institutionnelle légitime à laquelle elle est largement étrangère ?⁵² La question est d'autant plus sensible dans le cas des harmonies que cet univers musical perd peu à peu ses bases sociales traditionnelles et bénéficie de moins en moins des conditions qui lui conféraient une relative autonomie symbolique. En ce sens, le monde des harmonies illustre bien les difficultés de la reproduction d'une culture populaire, davantage encadrée dans les rapports sociaux ordinaires que les formes savantes de culture, et de ce fait plus directement affectée par les transformations des conditions et des modes de vie. Il faut cependant se garder de la vision par trop homogénéisante qui l'emporte souvent lorsqu'il s'agit de culture populaire. Le monde des harmonies est loin d'être uniforme, qu'on le considère du point de vue des musiciens qui y participent ou des orchestres qui le composent. Les différenciations internes que l'on a établies rappellent ainsi que le dilemme entre *statu quo* et modernisation ne se pose pas dans les mêmes termes en tout point de ce monde.

Au-delà d'une simple cartographie des différences, la mise en perspective des différentes polarités de l'espace des musiciens et de

52. Sur ces questions voir Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le Raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991, p. 291-334; Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, Belin, Paris, 1999.

Les mondes de l'harmonie

celui des orchestres nous a permis d'esquisser certaines tendances de son évolution probable. Contre le point de vue pessimiste de la chronique d'une mort annoncée, qui rejoint en l'occurrence le point de vue légitimiste réduisant le monde des harmonies à ses composantes les plus traditionnelles, on peut considérer que ce qui est en cours tient moins du déclin inexorable, même si les difficultés sont réelles, que d'une recomposition en faveur des composantes les plus proches du pôle légitime. Que l'équilibre longtemps préservé entre les dimensions sociables et musicales en soit bouleversé, que les pôles d'orchestres et de musiciens ancrés dans le modèle ancien de l'autarcie et des sociabilités populaires soient à terme menacés : tout cela est fort probable. Que le monde des harmonies s'engage sur la voie d'un processus de légitimation culturelle tel que l'ont connu plusieurs genres « mineurs », c'est en revanche beaucoup plus difficile à dire. Sans doute cela supposerait-il l'investissement d'agents de légitimation externes, intellectuels de la musique, médias ou institutions culturelles. Pour l'heure, ils ne se sont guère manifestés.

ANNEXES

1. MÉTHODOLOGIE ET ENQUÊTES

I. LES QUESTIONNAIRES

Le volet quantitatif de cette recherche repose sur deux questionnaires. Le premier comprenait deux volets, concernant respectivement les sociétés musicales et leurs dirigeants (présidents et directeurs-chefs d'orchestre). Le second était destiné aux musiciens. Les deux volets du premier questionnaire ont été traités séparément. Trois bases de données ont ainsi été construites et traitées statistiquement : sur les sociétés (n = 219), sur leurs dirigeants (n = 216) et sur les musiciens (n = 578).

Orientations thématiques

Le volet du premier questionnaire concernant les sociétés musicales comprenait 46 questions (ouvertes, fermées ou préformées) s'inscrivant dans trois principaux champs thématiques.

Les caractéristiques morphologiques, statutaires, organisationnelles et relationnelles : a) propriétés objectives et fonctionnement des sociétés musicales (origine, date de création, localisation géographique, budget et ressources, effectifs, modalités d'adhésion, etc.); b) type, intensité et forme des liens entretenus avec d'autres orchestres et avec les différentes institutions (rattachement ou non à une école

Les mondes de l'harmonie

de musique, type d'agrément, relations avec la commune, la DRAC, le conseil régional, etc.).

Les activités des orchestres: fréquence et durée des répétitions, nombre et type de représentations, participation à des concours, organisation et fréquence des activités extra-musicales, etc.

Les orientations culturelles et musicales: principaux objectifs poursuivis, qualités attendues des musiciens, répertoire et niveau des morceaux joués, etc.

Le volet du questionnaire destiné aux dirigeants comprenait 24 questions communes aux directeurs et aux présidents, 9 destinées spécifiquement aux présidents, 13 aux directeurs. Ces questions ont porté sur leurs propriétés sociales (âge, sexe, origine sociale, profession, niveau de diplôme, lieu de naissance et de résidence, etc.); sur leur formation et leur pratique musicales; sur leurs activités au sein de leur(s) société(s) musicale(s) (ancienneté, degré d'implication dans la direction, rémunération, etc.); et enfin sur la conception qu'ils se font de leur rôle.

Le spectre du questionnaire destiné aux musiciens était large, 76 questions (à choix simple ou multiple et ouvertes) destinées à appréhender aussi finement que possible huit principales thématiques.

Les propriétés sociales (profession, origine sociale, âge, sexe, niveau de diplôme, etc.) et l'autochtonie des musiciens (e.g. ancienneté de résidence dans la commune, origine géographique et résidence de la famille, etc.).

Leur formation musicale (e.g. mode d'apprentissage de la musique, suivi de cours réguliers, participation à des stages de perfectionnement musical, obtention de diplôme, prix et distinctions).

La place de la musique dans leur entourage (e.g. pratique musicale des parents, des amis, des collègues, type d'instruments joués par ces derniers, etc.).

Leur parcours musical (mode d'entrée et ancienneté dans la pratique collective de la musique, interruption éventuelle de celle-ci, type d'instrument joué).

Leur pratique musicale et leur rapport à cette pratique, notamment le degré d'investissement personnel dans la musique, dans la vie de leur(s) société(s) musicale(s), la représentation qu'ils se font de leur(s) appartenance(s) à (des) harmonie(s) (e.g. les qualités requises pour participer à une société de musique).

Le degré et la forme de leur engagement au sein de leur(s) orchestre(s): participation aux activités musicales et extra-musicales, sociabilités qui s'y nouent, caractérisation des liens noués au sein de la société musicale, type de discussions entre les musiciens lors des répétitions, etc.).

Leurs préférences en matière d'orientations musicales dans le cadre de leur pratique collective de la musique (le répertoire),

rapportées en particulier aux questions consacrées à leurs *goûts musicaux* en matière d'écoute.

Enfin ont été abordées *leurs activités de loisirs* (fréquence et type de pratiques de loisir et de sorties musicales et non musicales).

Ces éléments ont été rapportés autant que possible aux résultats des grandes enquêtes sur les « Pratiques Culturelles des Français » de 1974 à 1997 qui ont été réalisées par le département des études et de la prospective du ministère de la Culture puis par l'INSEE en 2003 ainsi que l'enquête du DEP sur les activités artistiques des Français en 1995-1996 et plus ponctuellement à d'autres enquêtes sur la musique ou les pratiques amateur.

Conditions de passation

L'envoi des questionnaires a été réalisé au printemps 2004 sur la base du fichier des adhérents à la Fédération des sociétés de musique d'Alsace (320 sociétés). La diffusion de l'information lors de réunions, dans le journal *Musique pour tous*, sur le site web de la fédération et les relances téléphoniques ont assuré un très bon retour du questionnaire (70% pour celui adressé aux sociétés).

Les deux questionnaires ont été envoyés par la FSMA aux responsables des sociétés (généralement le directeur), qui devait renseigner la partie le concernant et le transmettre au président qui devait faire de même. Le volet concernant la société était rempli par l'un et/ou l'autre des deux responsables. Ceux-ci devaient ensuite distribuer le questionnaire destiné aux sociétaires, ce qu'ils faisaient généralement lors des répétitions. Chaque envoi contenait une dizaine de questionnaires déjà photocopiés afin que cette charge n'incombe pas aux seules sociétés musicales. Le questionnaire était également téléchargeable sur le site de la fédération.

Ce mode de passation induit inévitablement certains biais qu'il est quasiment impossible de contrôler systématiquement. La propension à répondre et à « jouer le jeu » de l'enquête dépendait, outre de leur caractéristiques socio-culturelles (plus ou moins grande distance à l'égard de ce qu'elle peut représenter, l'université, les sciences sociales, l'institution fédérale), du degré d'implication des dirigeants dans le monde des harmonies : l'intensité de leur activité, la visibilité de la FSMA pour eux et ce qu'elle représente à leurs yeux déterminait l'intérêt qu'ils pouvaient porter à l'enquête. On aurait pu de ce fait craindre une sous-représentation des orchestres les plus petits et les plus enclavés, mais ce biais apparaît en fait assez limité.

Un deuxième biais, plus important, peut être repéré : étant donné que les questionnaires destinés aux musiciens étaient distribués lors des répétitions, seuls ceux qui étaient présents à cette occasion ont pu remplir le questionnaire. Comme dans toute

Les mondes de l'harmonie

enquête par questionnaires autoadministrés, il y a une population fantôme, par définition impossible à spécifier, soit parce qu'elle est absente lors de la réalisation de l'enquête soit parce qu'elle s'y dérobe volontairement. Les observations de terrain conduisent à penser que les jeunes musiciens, plus à l'aise avec ce « jeu » qu'est une enquête et-ou plus contraints par le directeur ont sans doute eu une plus grande propension à répondre. Certains, parmi les plus âgés et souvent avec un capital culturel moindre (et donc un rapport moins familier à l'écrit), ont pu ainsi se soustraire à l'enquête.

À ces mécanismes d'autosélection ou d'autocensure ont pu s'ajouter les pratiques de certains dirigeants consistant à choisir eux-mêmes les musiciens auxquels il était demandé de remplir le questionnaire, soit en anticipant sur leur bonne volonté à y répondre soit pour privilégier les « bons » répondants et donc les « bonnes » réponses. De manière générale, on rappellera que la passation d'un questionnaire, autoadministré, effectuée dans un *contexte collectif*, la répétition, avec ce qu'il implique en termes de « contrôle » et de surveillance croisés génère bien évidemment d'autres biais spécifiques qu'il est impossible de repérer systématiquement.

Traitement statistique :

l'analyse des correspondances multiples

Outre les analyses tabulaires, on a procédé à l'analyse des correspondances multiples pour cartographier l'espace des musiciens (chapitre I) et celui des sociétés musicales (chapitre II). De manière générale, l'ACM est une méthode statistique multivariée qui permet de « construire un *espace social*, c'est-à-dire de définir une *distance* entre les individus statistiques à partir des variables retenues dans ce but (qu'on appelle *les variables actives*). Les individus sont alors représentés sous la forme d'un *nuage de points* dans un espace multidimensionnel. Une fois l'espace défini par le choix des variables actives, l'analyse géométrique des données consiste à réduire le nombre de dimensions de cet espace en créant un nouveau système d'axes (appelés dimensions principales, axes factoriels, *etc.*), ce nouveau système d'axes étant tel que la dispersion (variance) du nuage projeté sur la première dimension soit maximale (c'est-à-dire que, sur cet axe, la variance du nuage soit la plus élevée possible) et ainsi de suite pour les dimension suivantes »¹. Les variables actives retenues sont celles dont les contributions relatives ayant participé à la construction d'une de ces dimensions sont supérieures à la contribution relative moyenne. On

1. Frédéric Lebaron, *L'enquête quantitative en sciences sociales. Recueil et analyse des données*, Paris, 2006, p. 80.

remarquera au passage que les pourcentages indiqués sur les axes indiquent l'information que l'axe résume (ou, si l'on veut, la variance du nuage expliquée par l'axe factoriel). Ces pourcentages sont logiquement *sensibles* au choix des variables actives et en particulier au nombre de modalités retenues qui sont autant de dimensions (ou d'axes factoriels) possibles. Plus ce nombre de modalités est élevé, plus la variance expliquée par un axe est faible (en valeur absolue) et inversement. Il convient donc de ne pas interpréter ces pourcentages en eux-mêmes dès lors que les ACM réalisées dans cette enquête comportent un nombre important de variables actives.

Les variables illustratives (dites *supplémentaires*) sont celles qui n'entrent pas dans la construction des axes factoriels parce qu'elles sont d'une autre « nature » que les variables actives. Il serait *sociologiquement* absurde par exemple de mettre à la fois l'âge des musiciens et leurs genres musicaux préférés en variables actives, puisque la première est par hypothèse explicative de la seconde.² Pour le dire simplement, la projection des variables supplémentaires sur l'espace des variables actives vise à mettre en lumière les correspondances entre l'espace des modalités actives et l'espace des modalités supplémentaires. Très concrètement, le but poursuivi est de mettre en rapport des variables de position (sociale, musicale, géographique, etc.) avec des prises de position (comme les goûts musicaux).

On retiendra le double intérêt de cette méthode. D'une part, elle fournit un résumé de l'information contenue dans les enquêtes comportant un nombre important de questions en dégagant les principales polarités autour desquelles se structurent les réponses. D'autre part, elle permet une lecture relationnelle des espaces construits. Les quatre pôles indiqués sur les plans factoriels — dont les intitulés procèdent de *l'interprétation sociologique* des chercheurs — ne doivent pas à cet égard être considérés comme des groupes « homogènes » ou des « classes » comme dans des analyses typologiques et-ou de classification ; ils suggèrent plutôt les polarités autour desquelles se structurent les répondants qui se distribuent sur un *continuum*.

Ces analyses ont été réalisées avec le logiciel SPAD-N. Dans les deux cas, les non-réponses ainsi que les réponses manquantes ont été systématiquement exclues de l'analyse.

L'espace des musiciens

21 variables ont été retenues soit, dans l'analyse finale, 18 variables actives (soulignées dans le graphe factoriel) et 117 modalités

2. Nous ne pouvons pas nous attarder ici sur les débats concernant le type de variables à inclure comme actives ou, à l'inverse, illustratives, ou sur la représentation simultanée des variables actives et supplémentaires.

Les mondes de l'harmonie

associées ayant une contribution relative supérieure à la contribution relative moyenne (65 après apurement) ainsi que 4 variables illustratives (en italique) soit 26 modalités associées.

Les variables actives sont :

- Le suivi de stage de perfectionnement.
- La possession d'un diplôme de musique.
- La raison principale de l'appartenance à une société de musique.
- Les liens amicaux noués à l'occasion de la participation à la société musicale.
- L'âge de ces (éventuels) nouveaux amis.
- La pratique de la musique en dehors du cadre de la société de musique.
- Le premier critère invoqué dans l'autodéfinition du bon sociétaire.
- Le premier sujet de conversation avec les autres adhérents.
- L'importance accordée de la participation aux activités extra-musicales de la société musicale.
- La régularité de l'activité suivante : lire.
- La régularité de l'activité suivante : regarder la télévision.
- La régularité de l'activité suivante : bricoler.
- La régularité de l'activité suivante : jardiner.
- Le suivi de cours réguliers de musique.
- Le mode de formation, d'apprentissage de la musique.
- Le degré de choix s'agissant de l'instrument pratiqué.
- La première raison invoquée pour l'appartenance à une société musicale.

Les quatre variables illustratives sont :

- L'âge.
- Le sexe.
- La situation professionnelle actuelle.
- La catégorie socio-professionnelle (recodée).

L'espace des orchestres

17 variables ont été retenues pour construire *l'espace des orchestres* soit, dans l'analyse finale, 10 variables actives (soulignées dans le graphe factoriel) et 56 modalités associées (22 après apurement) ainsi que 7 variables illustratives (en italique) soit 48 modalités associées.

Les variables actives sont :

- Le nombre d'habitants dans la commune.
- Le type de commune (rurale - urbaine- périurbaine).
- Le lien avec une école de musique.
- La proportion de musiciens habitant la commune.

- Le port d'une tenue ou d'un uniforme lors des représentations.
- La participation à des concours.
- Les récompenses obtenues au cours des 10 dernières années.
- Le recours à des musiciens professionnels lors des manifestations de l'orchestre.
- Le type d'adhésion (payante ou gratuite).
- Le type d'institution ayant formé le directeur de l'orchestre à la musique.

Les variables illustratives sont :

- L'importance accordée aux activités extra-musicales de la société.
- Les objectifs assignés à la société de musique par ses dirigeants.
- La fréquence des morceaux de variétés françaises dans le répertoire de l'orchestre.
- La fréquence des morceaux de musiques de film dans le répertoire de l'orchestre.
- Avoir joué ou pas des pièces en création au cours des 10 dernières années.
- Le premier critère invoqué pour la sélection des morceaux du répertoire.
- Le premier critère du « bon » sociétaire.

NB: Pour des raisons de lisibilité, seules les modalités les plus contributives figurent sur les graphiques.

II. L'ENQUÊTE SOCIO-ETHNOGRAPHIQUE

De manière articulée à cette approche quantitative, notre enquête a reposé sur un volet qualitatif portant également sur les sociétés et leurs musiciens mais aussi sur leurs institutions et leurs partenaires. Une série d'entretiens a ainsi été réalisée avec des représentants de ces différentes catégories, d'abord de manière exploratoire pour recueillir des informations et des éclairages sur l'univers à étudier, puis de manière plus approfondie afin d'obtenir éléments socio-biographiques et représentations (voir l'annexe II ci-après). Les entretiens auprès des musiciens, chefs et directeurs ont été pour l'essentiel réalisés à l'occasion de trois monographies d'orchestres également fondées sur l'observation directe. Nous nous centrerons ici sur les principales caractéristiques du déroulement de cette enquête socio-ethnographique.

Les mondes de l'harmonie

Les quatre objectifs de l'enquête

L'enquête visait à éclairer quatre questions principales à partir d'autant de types d'analyse. La première concernait les modes d'insertion des harmonies dans la société locale et le rôle qu'elles sont amenées à y jouer. Elle a été abordée à partir d'une analyse de type écologique, c'est-à-dire rapportant les harmonies à leur environnement social immédiat et les replaçant dans l'espace social local. À ce titre, le travail d'enquête a pris en compte plusieurs indicateurs. D'abord, les relations de la société de musique avec les différentes institutions locales — qu'il s'agisse de la mairie (particulièrement à travers les statuts de la société), de l'école de musique ou encore des autres associations (coopérations, appartenance à un comité d'associations, *etc.*). Ensuite, la place occupée par la société dans l'animation locale — notamment par ses prestations musicales lors des fêtes et des commémorations. On s'est également efforcé de révéler les modes d'inscription des musiciens dans le tissu social local au travers de leurs appartenances familiales, amicales, *etc.*

Deuxièmement, l'enquête visait à saisir les modes d'organisation de la vie des orchestres. L'analyse du fonctionnement interne des sociétés de musique — considérées comme des groupes sociaux et pas seulement comme des formations musicales — a rendu compte des relations internes au groupe, en termes de composition socio-démographique, de formes de sociabilité, de division du travail, de rapports de forces entre les éventuelles fractions (par âge, statut — plus ou moins professionnel —, niveau musical, type d'instrument, *etc.*), division du travail et rapports de forces également entre les responsables (directeurs, présidents...) et les membres. Ces relations ont pu être saisies à travers les conditions du déroulement des répétitions, des concerts ou des autres moments de la vie collective de la société (le déroulement des arrivées et des départs, du commencement et de la fin des événements, les discussions et échanges suivant une répétition ou un concert, *etc.*). Le recueil de témoignages sur ces événements a permis de compléter l'observation et d'accéder à des moments plus intimes de l'entre-soi des sociétés (fêtes familiales, pots d'après concert). Ces témoignages ont aussi permis de distinguer certains clivages internes à la société, manifestés par une perception et une appréciation distinctes des événements.

L'objectif d'une approche monographique était, troisièmement, de permettre une analyse au plus près des pratiques, et ainsi de saisir le plus concrètement possible la diversité des activités des harmonies. En effet, les sociétés musicales ne font pas que de la musique, et ont aussi des activités festives, organisationnelles, d'intendance, *etc.* qui peuvent être importantes. Leurs activités proprement musicales sont elles-mêmes variées, de l'apprentissage

musical aux répétitions et aux prestations, à leur tour diversifiées (concerts, concours, animations, cérémonies, *etc.*). L'observation de ces activités, complétée là aussi par des entretiens, a permis de refléter autant que possible leur diversité, et de saisir les différentes manières dont elles sont hiérarchisées et articulées entre elles.

Enfin, quatrième question : comment les musiciens vivent-ils leur pratique ? Les enquêtes monographiques ont permis de retracer les trajectoires sociales et musicales des musiciens, leurs représentations et leurs types d'investissement dans la pratique musicale et la vie de leur société. C'est là un complément important à l'analyse par questionnaire, qui permet d'identifier les caractéristiques sociales, certaines pratiques et préférences des musiciens, mais ne constitue pas une méthode optimale pour comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec leur pratique. Ici, une série d'entretiens approfondis ont mis en évidence la place que la pratique musicale occupe dans la vie des musiciens, le niveau auquel ils s'y engagent, la signification qu'ils lui accordent.

Le choix de trois sites d'enquête

Plusieurs principes ont guidé notre sélection des sites d'enquête. Tout d'abord, il ne s'agissait pas de viser à la représentativité ce qui, compte tenu de la grande diversité des situations, aurait nécessité la réalisation d'un nombre de monographies beaucoup trop important. Il ne s'agissait pas non plus de choisir des cas « moyens » qui auraient été considérés comme des exemples concentrant à eux seuls les traits caractéristiques de l'ensemble des sociétés. Il s'agissait plutôt d'obtenir des cas typiques, c'est-à-dire significatifs et contrastés, de manière non pas à épuiser la diversité des situations mais à repérer des écarts significatifs entre les sociétés, complétant ainsi l'objectivation statistique des polarités réalisées grâce à l'analyse des correspondances multiples.

Dans la détermination des modalités concrètes de choix des sociétés, les critères potentiellement pertinents se sont avérés très nombreux et souvent difficilement utilisables. Nous avons par conséquent préféré retenir trois critères principaux de type morphologique et simples à utiliser, en faisant l'hypothèse que ces trois critères déterminent très largement les caractéristiques socio-musicales des sociétés.

Le premier critère retenu était l'effectif de l'harmonie. Cette dimension est importante en raison de ses nombreuses implications aussi bien musicales, matérielles que sociales et relationnelles. Le nombre de musiciens distingue les harmonies dans les pièces musicales qui leur sont accessibles. L'importance numérique des effectifs est également en partie liée au niveau musical auquel se situent les harmonies : l'étendue du répertoire possible augmente

Les mondes de l'harmonie

avec le nombre de musiciens, qui conditionne *l'instrumentarium* et donc aussi la catégorie dans laquelle un orchestre peut concourir. Surtout, il suppose des différences en matière d'organisation, de gestion des déplacements, des instruments, *etc.* Enfin, l'interconnaissance entre les membres varie selon la taille de l'effectif, la proximité entre les membres étant *a priori* moins forte dans les harmonies les plus nombreuses. C'est à ce titre que nous avons retenu des orchestres dont les effectifs vont d'une trentaine de musiciens à plus d'une cinquantaine.

La taille de la commune représente le deuxième critère mobilisé pour déterminer notre choix. Ce critère permet de diversifier les types d'inscription des harmonies dans leur société locale. De la taille de la commune dépendent en effet l'offre associative et musicale locale et l'interconnaissance entre les musiciens et entre ceux-ci et le reste des habitants. Le nombre d'associations, l'importance des loisirs offerts et plus spécifiquement des possibilités musicales influent sur la place occupée par l'harmonie dans sa commune.

Le troisième critère, la localisation de la société, complète le deuxième en jouant sur les mêmes aspects de la pratique et de son inscription dans la société locale, l'offre de loisirs et le degré d'interconnaissance variant en effet également selon le caractère rural ou urbain des zones d'implantation des sociétés. Afin de conférer à l'enquête et à ses résultats un caractère réellement régional, la localisation départementale a aussi guidé le choix des cas retenus, de manière à représenter chacun des deux départements alsaciens.

À partir des sources disponibles pour une vue d'ensemble des sociétés de musique en Alsace — questionnaires de l'enquête en cours, fichiers FSMA, entretiens —, le croisement des critères de sélection nous a permis de retenir trois cas, correspondant à autant de configurations typiques : la Musique municipale de Beckenheim, une harmonie de petite taille, locale, très fortement implantée et intégrée dans l'espace social local et sa commune rurale ; l'harmonie Concordia, à Holzstein, de taille plus importante, dans un bourg moyen, et incarnant une position de transition entre modèle traditionnel et modernisation ; l'harmonie Cécilia à Blosswiller, orchestre de plus grande taille, située dans une commune urbaine de taille importante, plus directement engagé dans la rénovation de la pratique, voire sa professionnalisation partielle.

Méthodes et déroulement de l'enquête

La réalisation des monographies a reposé sur la combinaison de trois méthodes principales : observations, entretiens et approche documentaire. À travers les observations, il s'agissait de rendre compte de moments et d'événements diversifiés, aussi bien des concerts, des cérémonies que des répétitions et éventuellement des

événements collectifs non musicaux (pots d'après-répétition, soirée d'après-concert). Les entretiens ont été réalisés afin de compléter les observations (notamment pour les thèmes et éléments insaisissables par l'observation) ainsi que les questionnaires adressés aux musiciens. Ces entretiens ont été conduits avec différents types d'acteurs des sociétés musicales. Nous avons ainsi rencontré pour chaque société, ses principaux responsables (président, directeur, éventuellement l'interlocuteur principal au sein de la commune) et plusieurs musiciens. Enfin, ce travail de terrain a été l'occasion d'accéder à certains documents produits par les sociétés, tels que les rapports d'activités, les statuts, les historiques ou encore les programmes. Cette démarche documentaire a cependant été moins poussée que les deux précédentes, compte tenu notamment des objectifs fixés à cette enquête qui ne visaient pas à développer une perspective historique au-delà des grandes lignes permettant de présenter chaque société.

Nous nous sommes efforcés de systématiser le plus possible notre démarche d'enquête d'un cas à un autre. Cependant, les contraintes du calendrier et les contingences de tout travail empirique de ce type ont entraîné quelques différences entre les trois monographies, sans pour autant faire obstacle à leur analyse comparée. Une grille unique a servi de base pour les différents entretiens. Elle visait à faire parler les enquêtés non seulement de leur harmonie mais aussi de leur parcours et de leur pratique musicale personnelle. Les entretiens et leurs questions ont également été alimentés et modulés selon les observations réalisées (détails du déroulement des répétitions, concerts, programme interprété, etc.) et selon les spécificités locales et individuelles.

Toute enquête de ce type constitue une situation sociale dont le déroulement est déterminé notamment par les caractéristiques respectives des enquêteurs et des enquêtés, et par la perception que ces derniers ont de l'enquête (son utilité, la crainte de ses usages possibles à des fins de contrôle ou d'évaluation, etc.), et de leur propre position à cet égard (intérêts ou non à répondre, sentiment d'indignité — « je n'ai rien à dire », « mon cas n'est pas intéressant » — ou au contraire occasion de valorisation, etc.). Dans le cas présent, la distance *a priori* importante de la plupart des personnes rencontrées à l'égard d'une recherche sociologique a pu occasionner quelques réticences préalables, exprimées sur le double registre de « l'inutilité » et du sentiment de ne pas être autorisé à parler au nom de la musique d'harmonie ou même de sa société. Ces réticences ont pu être partiellement levées, et ont largement été compensées par le fait que nombre de nos interlocuteurs ont vu dans l'enquête une occasion — rare — de parler d'une pratique dans laquelle ils sont souvent fortement investis à des personnes extérieures au

Les mondes de l'harmonie

ORCHESTRE	OBSERVATIONS	ENTRETIENS
<i>Musique municipale de Beckenheim</i>	Répétition (novembre 2004) Concert annuel et vin d'honneur puis soirée d'après concert (novembre 2004)	7, dont le président et le directeur
<i>Harmonie Concordia, Holzstein</i>	Répétition (juin 2004) Animation du 14 Juillet (2004) Concert (juillet 2004)	8, dont le maire-président, la vice-présidente et le directeur
<i>Harmonie Cécilia, Blosswiller</i>	Répétition (novembre 2004) Cérémonie du 11 Novembre (2004) Concert de Noël (décembre 2004) Deux concerts (juin 2004, avril 2005)	9, dont le président délégué et le directeur

monde des harmonies, et susceptibles de diffuser leur témoignage en dehors de ce monde. C'était là un enjeu particulièrement important pour l'enquête dans la mesure où la réalisation des entretiens et des observations était fortement tributaire de la bonne volonté de nos interlocuteurs à nous aider dans nos démarches.

Les prises de contact se sont généralement déroulées en deux temps : d'abord une première approche téléphonique des responsables (dont les coordonnées ont été obtenues grâce à l'annuaire de la FSMA), parfois suivie directement d'un entretien, puis l'assistance à une répétition, celle-ci étant l'occasion de présenter l'enquête aux musiciens présents et de recueillir des adresses en vue d'entretiens ultérieurs. Ainsi, les entretiens réalisés l'ont en partie été avec des musiciens s'étant volontairement proposés pour répondre à l'enquêteur. Ce volontariat n'est pas sans entraîner certains biais : certaines catégories de musiciens se sont moins portées volontaires, telles que les plus anciens, les plus jeunes, les moins impliqués. Et les personnes ayant tout de suite accepté de réaliser un entretien ont dans un premier temps été les musiciens les plus actifs, les plus motivés ou les plus à l'aise avec ce qui a souvent été perçu comme un test — les réticences ont en effet généralement été justifiées par un manque de temps ou par un manque de connaissance.

Ces biais induits par le volontariat des répondants ont cependant été compensés de plusieurs manières. Au moins deux types d'incitations sont venus lever les réticences rencontrées. Les responsables ont dans leur ensemble été globalement réceptifs à l'enquête et à sa démarche et ont incité leurs musiciens à réserver un accueil favorable à l'enquêteur, notamment au moment de relances personnalisées (discussions post-répétitions, coups de fil). Dans une moindre mesure, le fait de souligner que l'enquête était réalisée à la demande

de la Fédération des sociétés de musique d'Alsace a pu dissiper l'éventuelle méfiance à notre égard.

Surtout, malgré les réticences constatées au moment de la prise de contact, l'enquête a été largement facilitée par la satisfaction des responsables et des musiciens rencontrés de faire l'objet d'une enquête et d'avoir l'occasion de s'exprimer sur une pratique qu'ils ont plaisir à présenter et qui leur semble souvent méconnue. Témoignent de cet accueil globalement favorable et des intérêts expressifs qui le fondent la longueur des entretiens (60 à 90 minutes pour la plupart, parfois plus de 120 minutes et ce même lorsque l'interviewé avait été réticent dans un premier temps) ou encore l'accueil de marque fait à l'enquêteur — invitations aux concerts, présentation de l'enquêteur parmi les invités d'honneur du concert annuel de la Musique municipale de Beckenheim et participation au vin d'honneur, *etc.*

Dans les trois harmonies retenues, les observations ont pu être réalisées sans autre contrainte que le calendrier (les sociétés n'organisaient pas nécessairement plusieurs événements au cours de la période d'enquête). Les caractéristiques spécifiques des événements observés ont cependant entraîné des postures diverses pour l'observation. Selon le caractère plus ou moins public des événements, l'observation est passée totalement inaperçue ou au contraire était évidente et perceptible par tous.³ Les concerts ont ainsi offert l'anonymat le plus complet, la présence de l'auditoire et l'obscurité de la salle permettant de se fondre dans le public et de prendre des notes sans perturber le déroulement du concert. Il en a été de même pour les cérémonies (14 Juillet, 11 Novembre), exception faite de la prise de notes, moins évidente dans ce contexte. En revanche, c'est pour les répétitions que la perturbation de la routine interne a été la plus forte : en effet, il s'agit là d'événements réguliers auxquels assistent très rarement des personnes extérieures à l'harmonie. La disposition de la salle a parfois pu renforcer cette rupture avec le cours ordinaire des activités. L'observation de la répétition de la Musique municipale de Beckenheim s'est ainsi déroulée dans une salle de concert où l'ensemble de l'orchestre était sur scène et l'observateur assis sur une chaise face à la scène, les regards de tous les musiciens étant tournés vers lui, certains se penchant même régulièrement pour mieux voir ses réactions à l'interprétation de telle ou telle pièce.

3. Pour une discussion du fameux « paradoxe de l'observateur » voir Olivier Schwartz, « L'empirisme irréductible. La fin de l'empirisme ? », postface à Nels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans-abri* (1923), Nathan, Paris, 1993, p. 271. Voir aussi « L'observateur, facteur de perturbation » in Anne-Marie Arborio et Pierre Fournier, *L'Enquête et ses Méthodes : l'observation directe*, Nathan, Paris, 1999, p. 85 et suivantes.

Les mondes de l'harmonie

Les réactions visibles à la présence de l'observateur sont allées d'une relative hostilité — restée rare et implicite : un regard exprimant le dérangement, l'absence de sourire ou de salutation — à une simple curiosité passagère — un coup d'œil de temps en temps ou en passant — et n'ont pas nécessairement été négatives, la venue d'un enquêteur ayant parfois été perçue comme une nouveauté amusante, notamment pour les plus jeunes. Il convient en tout cas de ne pas surestimer l'impact de la présence d'un observateur sur ce type d'événement : si cette présence est bien une perturbation, c'est une perturbation qu'on oublie rapidement, soit pour se concentrer sur la partition et les consignes du directeur, soit — ce qui est tout aussi fréquent — pour discuter avec son voisin. Si elle accroît marginalement la retenue ou, à l'inverse, la bonne humeur expressive des musiciens, elle ne modifie pas les caractéristiques essentielles des pratiques et des relations observées (discussions au sein des pupitres, mode d'interpellation entre le directeur et les musiciens, bruit de fond...). Enfin, observer, c'est aussi parfois susciter des occasions particulières — et inédites au regard du fonctionnement habituel des sociétés — de recueil d'informations. Dans chacune des sociétés étudiées, la première visite en répétition a été suivie d'une discussion autour d'un verre offert par les responsables et/ou par les musiciens, avant tout destinée à répondre à leurs questions sur l'enquête mais aussi occasion d'un échange informel et détendu sur les pratiques des uns et des autres. Sans correspondre à une pratique régulière de la société, ces pots d'accueil ont au minimum permis de prendre contact de façon plus précise avec plusieurs musiciens — tout en témoignant une nouvelle fois de l'intérêt suscité par l'enquête auprès des musiciens.

Deux principaux obstacles ont finalement été rencontrés lors de l'enquête. Le principal tenait à l'impossibilité d'accéder aux moments les plus intimes de l'entre-soi, qu'il s'agisse des coulisses avant et après un concert ou des fêtes familiales et de la Sainte Cécile organisées par les sociétés pour les musiciens et leurs proches. Ces événements permettent difficilement l'observation, l'intrusion ou la gêne suscitée par la présence de l'enquêteur étant maximale car s'inscrivant dans des moments de concentration et de préparation techniques (avant un concert) ou de détente amicale entre proches. À l'inverse de l'invitation directe aux concerts et aux répétitions, aucune proposition de participation n'a été faite à l'enquêteur pour ces événements, et il est apparu difficile d'insister pour le faire. La participation à la soirée d'après concert de la musique municipale de Beckenheim représente une heureuse et fructueuse exception, l'enquêteur ayant pu accompagner l'orchestre et discuter avec les musiciens tout au long de cette fête.

Un second obstacle était lié aux caractéristiques de l'enquê-

teur⁴, et notamment au fait qu'il n'était pas lui-même musicien. Régulièrement interrogé par les enquêtés à ce sujet, sa réponse a suscité surprise et parfois incompréhension : comment prétendre comprendre une pratique musicale sans être soi-même musicien ? Assez rapidement, ces réticences ont cependant pu être levées en démontrant une connaissance de la pratique et du milieu des harmonies, y compris dans leurs dimensions techniques (les différents répertoires, les instruments et leurs spécificités). Le fait de ne pas être musicien a même pu s'avérer avantageux, permettant d'éviter un tour trop technique donné aux entretiens ou la crainte que l'enquêteur ne soit dans une posture d'évaluation du niveau musical. Non musicien, le principal enquêteur était par ailleurs universitaire, urbain et non dialectophone, ce qui a accentué la distance sociale avec certains musiciens et dans ce cas limité la connivence souvent utile dans ce type d'enquête. La gêne exprimée par certains enquêtés au moment de la prise de contact s'est cependant dissipée après la participation de l'enquêteur à plusieurs événements de l'orchestre (répétition, concert, cérémonie) et sa rencontre avec d'autres de ses musiciens.

2. ENTRETIENS RÉALISÉS

1. Institutions et fédérations musicales (n = 20)

- Conseiller pour la musique, direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace
- Président de la commission culture, conseil général du Bas-Rhin
- Président de la commission culture, conseil général du Haut-Rhin
- Responsable du service culturel, conseil général du Bas-Rhin
- Responsable du service culturel, conseil général du Haut-Rhin
- Directeur de l'association départementale pour le développement de la musique du Bas-Rhin
- Directeur du conseil départemental pour la Musique et la Culture de Haute-Alsace (Haut-Rhin)
- Directrice du conservatoire national de région de Strasbourg
- Directrice de la Confédération musicale de France
- Représentant régional de l'Union des fanfares de France
- Responsable régionale de l'Union des fanfares de France et

4. L'essentiel des entretiens et observations a été réalisé par Jean-Matthieu Méon.

Les mondes de l'harmonie

- membre du CDMC
- Représentant de la Fédération des sociétés catholiques de chant et de musique d'Alsace
- Président de la fédération des sociétés musicales d'Alsace
- Premier vice-président de la fédération des sociétés musicales d'Alsace (1)
- Vice-président de la fédération des sociétés musicales d'Alsace (2)
- Vice-président de la fédération des sociétés musicales d'Alsace (3)
- Directeur artistique de la fédération des sociétés musicales d'Alsace
- Directeur administratif de la fédération des sociétés musicales d'Alsace
- Chargée de communication de la fédération des sociétés musicales d'Alsace
- Maire de Holzstein, président (formellement) de l'harmonie Concordia

2. MUSICIENS D'HARMONIE (N = 25)				
Prénom/ Âge/ Profession	Orchestre	Instrument/ fonction		
Alain 47 ans Mécanicien d'entretien en usine	Beckenheim	Clarinete, percussion, directeur bénévole de l'école de musique, ancien prési- dent		Alain est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Il y réside avec sa femme et ses enfants. Son grand-père (grosse caisse) et son père (alto) étaient musiciens dans une harmonie d'un village proche. Son épouse apprend à jouer du saxophone ténor pour intégrer l'harmonie. Alain a appris la musique à partir de 14 ans, sur le tas: le solfège pendant un an avec le directeur de l'harmonie puis la clarinette avec le président et deux autres musiciens, au sein de l'orchestre intégré vers 15 ans. Depuis une vingtaine d'années, il dirige bénévolement l'école de musique de la société et y donne des cours. Son instrument d'origine est la clarinette mais il a appris le saxophone pour pouvoir l'enseigner. Depuis un an, il apprend aussi les percussions pour pallier les manques de l'harmonie.
Alice 20 ans Étudiante	Concordia	Cor d'harmonie, flûte		Alice est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle elle joue. Elle réside dans la commune où elle poursuit ses études (diplôme bac +4 en cours). De nombreux membres de sa famille pratiquent la musique, mais aucun en harmonie: père (piano), mère (violon), frère (violon) et sœur (piano). Comme elle, son frère et sa sœur ont été formés au conservatoire. Sa tante enseigne au CNSM de Paris. Alice a appris la musique dans l'école de musique de la commune voisine (éveil musical à partir de 3 ans) et est inscrite au conservatoire national de région depuis trois ans (cor d'harmonie). Elle a joué en orchestre de jeunes avant d'être en harmonie comme flûtiste. Elle est entrée dans l'harmonie

Les mondes de l'harmonie

<p>Bruno 51 ans Mécanicien en usine</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Trompette</p>	<p>de la commune voisine, à 10 ans. Elle a rejoint l'harmonie Concordia suite à son inscription dans l'école de cette commune pour suivre des cours de cor. Elle joue actuellement dans Concordia, dans l'harmonie voisine et dans l'une des harmonies du CNR. Elle joue parfois au cachet dans différents types d'ensemble.</p> <p>Bruno est originaire d'une commune du département de Blosswiller. Marié avec enfants, il réside dans une commune voisine. Bruno est titulaire d'un brevet professionnel de dessinateur. Son père (mécanicien, sans diplôme) est trompettiste dans une société musicale. Bruno a appris la musique en école de musique privée et municipale, à partir de 6 ans (solfège puis accordéon) et a suivi des cours pendant sept ans. Il a appris le saxophone sur le tas au sein de la fanfare de son village à partir de 14 ans. Il a fait son service national dans une musique militaire où il a progressé musicalement et découvert la trompette – instrument également appris « sur le tas » dans sa fanfare. Bruno a quitté sa fanfare d'origine en raison de son éloignement. Il joue actuellement dans cinq harmonies (dans sa commune et trois communes limitrophes ou proches), dans un orchestre folklorique et un orchestre de bal.</p>
<p>Christine 30 ans Institutrice spécialisée</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Saxophone, membre du comité</p>	<p>Christine réside dans le centre urbain voisin de Blosswiller. Titulaire d'une licence, elle a réussi le concours de professeur des écoles. Ni ses parents (père, représentant de commerce, CAP, mère employée à la sécurité sociale, CAP) ni son conjoint (architecte) ne sont musiciens. En revanche, ses frères le sont, l'un d'eux ayant joué du trombone en harmonie. Christine a appris la musique à partir de 7 ans en école de musique. Elle a suivi des cours pendant une dizaine d'années. Elle a obtenu plusieurs diplômes de musique et médailles ou récompenses musicales. Depuis un an, elle reprend des cours, afin d'apprendre le hautbois. Elle est entrée dans une harmonie à 11 ans. Elle a interrompu sa pratique musicale pendant quatre ans, durant ses études. Christine a changé à</p>

<p>Claude 41 ans Employé France Télécom</p>	<p>Musique de D.</p>	<p>Président</p>	<p>plusieurs reprises de société : pour suivre son directeur, en raison de déménagements, en raison du répertoire et du niveau.</p>
<p>Dominique 60 ans Retraité (cadre commercial, puis employé municipal)</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Hautbois et euphonium, vice- président et secrétaire général</p>	<p>Claude est originaire d'une commune du département de son harmonie actuelle. Marié avec enfants, il réside dans une commune voisine de celle de son harmonie. Claude est titulaire d'un BEP et a obtenu l'équivalent d'un bac +2 en formation en entreprise. Son père (employé SNCF) était président d'une harmonie. Sa mère (sans profession) était chanteuse en chorale. Son oncle maternel était musicien en harmonie. Son épouse (employée de la poste, bac) n'est pas musicienne mais donne des coups de mains à l'harmonie. Sa fille (15 ans) est inscrite dans une école de musique et dans l'harmonie, et son fils doit prochainement commencer la musique. Son frère est également musicien et directeur d'une harmonie. Claude a appris la musique dans l'école associative d'une harmonie (trois ans de solfège et d'instrument). Puis Claude a poursuivi sa formation musicale sur le tas. Il a suivi un stage de formation à la direction d'orchestre. Pendant un temps, Claude a dirigé l'harmonie de son village d'origine. Il a ensuite intégré l'harmonie du directeur qui lui avait appris à diriger et qu'il préside aujourd'hui. Par ailleurs, il préside un orchestre de Blossmusik (musique instrumentale traditionnelle et folklorique), assurant des concerts d'animation avec spectacle.</p>
<p>Dominique est originaire du département de Blosswiller. Chef de vente régional à la fin de sa carrière, il a exercé plusieurs métiers : conciergerie pendant 5 ans, vente durant 25 ans, comptabilité pendant 10 ans. Depuis sa retraite, il réside avec son épouse dans une commune relativement distante de Blosswiller. Il est titulaire de ce qu'il présente comme l'équivalent d'un bac +4 (en fait une formation commerciale dans son entreprise qui lui a permis sa promotion en fin de carrière). Dominique est issu d'un milieu ouvrier (père chef d'équipe de verrerie, CAP ; mère sans profession, sans diplôme ; épouse fonctionnaire, CAP), largement investi</p>			

Les mondes de l'harmonie

<p>Émilie 24 ans Infirmière</p>	<p>Concordia</p>	<p>Flûte, hautbois</p>	<p>dans les harmonies et les batteries-fanfâres (notamment grand-père et père). Son fils est trompettiste professionnel dans un orchestre symphonique. Dominique a appris la musique en école de musique municipale (pendant 5 ans), en prenant des cours particuliers et en jouant en harmonie (hautbois). Son service national au sein d'une musique militaire lui a permis d'approfondir son niveau musical. Dominique a exercé des responsabilités associatives importantes pour les batteries-fanfâres et les harmonies.</p>
<p>Émilie 24 ans Infirmière</p>	<p>Concordia</p>	<p>Flûte, hautbois</p>	<p>Émilie est originaire d'une commune du département de l'harmonie Concordia. Célibataire, elle réside dans une commune proche de ses deux harmonies principales (15 km de chacune). Elle est titulaire d'un diplôme d'État (bac +2). Ses parents (père informaticien sans diplôme, mère standardiste sans diplôme) ne sont pas musiciens mais sa sœur (épouse de Fabien) a joué du violon pendant sept ans et son frère joue en harmonie. Émilie a appris la musique dans une école de musique associative, à partir de 12 ans (flûte puis hautbois). Elle suit des cours depuis plus de dix ans et a obtenu des diplômes de musique ainsi que des médailles et récompenses musicales. Émilie est entrée en harmonie vers 14 ans. Elle appartient actuellement à quatre harmonies.</p>
<p>Éric 37 ans Employé de bureau</p>	<p>Beckenheim</p>	<p>Directeur, saxophone, clarinette</p>	<p>Éric est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue, où il réside avec sa femme et ses enfants. Son père a joué dans cet orchestre, que son oncle a refondé et dirigé au lendemain de la guerre. Ses deux frères jouent en harmonie, dont un dans le même orchestre qu'Éric. Il a appris la musique à partir de 12 ans, avec le directeur de l'harmonie (solfège et instrument), puis, par la suite a pris des cours, passé des concours et suivi des stages de direction d'orchestre. Il a effectué son service militaire dans une musique militaire. Il a joué dans plusieurs autres harmonies et dans un orchestre de bal.</p>

<p>Fabien 28 ans Dessinateur-technicien</p>	<p>Concordia</p>	<p>Trompette, secrétaire du comité</p>	<p>Fabien est originaire d'une commune proche de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue (7 km). Marié sans enfant, il réside dans cette commune, dans l'ancienne maison de ses grands-parents. Il est titulaire d'un BTS obtenu en apprentissage. Ses parents (père ouvrier verrier, niveau CAP et mère assistante maternelle sans diplôme) ne sont pas musiciens. Son grand-père jouait du bandonéon et sa tante est pianiste et donne des cours de piano. Son épouse (infirmière, diplômée d'État) a joué du violon pendant sept ans. Sa belle-sœur, Émilie, joue dans une des harmonies de Fabien. Il a appris la musique à partir de 11 ans, dans la société Concordia, avec le professeur-directeur. Il n'a pas suivi de stage de formation musicale et n'est titulaire d'aucun diplôme ni médaille en musique. Fabien a effectué son service national dans une musique militaire de taille importante (150 musiciens), son temps étant alors entièrement consacré à la musique. Il est entré dans l'harmonie vers 14 ans. Il joue régulièrement dans deux harmonies et dans un groupe folklorique. Il appartient également à un quintette de cuivres et un orchestre de bal, un duo au sein duquel il joue de la trompette et chante.</p>
<p>Jean-Claude 40 ans Électricien en usine</p>	<p>Beckenheim</p>	<p>Président, saxophone</p>	<p>Jean-Claude est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Célibataire, il habite chez ses parents, au cœur de cette commune. Son père a joué du tuba dans la Musique municipale de Beckenheim, avant d'arrêter il y a deux ans. Son frère (37 ans) est clarinetiste au sein de la même harmonie. Jean-Claude a appris la musique à partir de 12 ans au sein de l'école de la société (son professeur étant le directeur) : il a fait deux ans de solfège (« un peu barbant »), a commencé à apprendre un instrument (trombone à pistons, baryton puis saxophone ténor) au bout d'un an et demi et a suivi des cours pendant deux ans avant de continuer « sur le tas » en entrant à l'harmonie vers 13-14 ans. Pendant plusieurs années, Jean-Claude a animé deux associations locales (pêche et animation).</p>

Les mondes de l'harmonie

<p>Jessica 18 ans Étudiante</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Clarinette</p>	<p>Jessica vit chez ses parents (mère psychologue ; père profession inconnue, jouant du piano et de l'orgue) dans une commune urbaine de la même agglomération que Blosswiller. Elle est étudiante en première année de psychologie. Jessica a appris la musique à l'école municipale de musique de sa commune, en commençant à jouer du piano à l'âge de 5 ans, avant d'abandonner cet instrument pour la clarinette, à partir de 13 ans. Cet apprentissage s'est accompagné d'une pratique en harmonie, Jessica jouant même pendant un temps dans deux sociétés différentes (celle de sa commune d'origine et celle d'une commune voisine, où jouait un ami à elle). Au moment de l'enquête, Jessica avait en partie réorienté sa pratique musicale : inscrite au conservatoire, elle n'a pas souhaité participer à l'harmonie de cette institution, lui préférant des cours d'improvisation. Par ailleurs, elle a commencé à jouer au sein d'un orchestre symphonique de jeunes amateurs. Ces nouvelles activités ont été pour elle une occasion d'élargir le répertoire non seulement qu'elle interprète mais aussi qu'elle écoute, notamment pour diversifier sa culture musicale. Elle pratique cependant toujours la musique en harmonie, avec l'orchestre Cécilia de Blosswiller, qu'elle a rejoint en raison de son niveau musical élevé mais surtout car elle souhaitait continuer à jouer avec son professeur de clarinette – figure marquante du parcours de Jessica – qui est membre de cette société.</p>
<p>Josiane 36 ans Professeur de musique</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Percussion</p>	<p>Professeur de percussions à temps partiel à l'école de musique de Blosswiller (le reste de son service est assuré au sein d'autres écoles), Josiane est originaire du Sud de la France. Ses parents ne sont pas musiciens. Elle a appris la musique en école de musique à partir de 9 ans (batterie puis percussions) et a eu une pratique collective à partir de 12 ans : orchestre de jeunes, orchestre symphonique et quelques participations à l'harmonie locale. Elle a suivi des enseignements dans trois CNR différents, se perfectionnant dans les percussions et participant aux ensembles de ces institutions (deux orchestres d'harmonie et deux orchestres symphoniques). Au conservatoire, elle a aussi suivi une initiation à la direction</p>

<p>Lætitia 23 ans Assistante comptable</p>	<p>Beckenheim</p>	<p>Flûte, trésorière, professeur bénévole à l'école de musique</p>	<p>d'harmonie. Elle joue actuellement au sein de l'harmonie Cécilia par obligation professionnelle en tant qu'enseignante à l'école qui y est liée et joue parfois au cachet dans d'autres harmonies. Elle a envisagé un temps de diriger une harmonie, en Allemagne. Elle appartient également à trois ensembles musicaux (quatuor de percussions, musique contemporaine) et participe occasionnellement à des projets de concerts.</p>
<p>Marc 39 ans Électrotechnicien en usine</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Clarinette</p>	<p>Lætitia, célibataire, est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle elle joue et y réside. Ses parents ne sont pas musiciens. Sa sœur (27 ans) joue du saxophone alto dans le même orchestre qu'elle. Elle a appris la musique à partir de 10 ans, avec sa sœur, à l'école de musique de l'harmonie (son professeur était Alain) : un an de solfège puis un an d'instrument avant d'intégrer l'orchestre. Pendant son apprentissage, elle a joué avec l'orchestre des jeunes de l'harmonie. Pendant un temps, Lætitia a participé à un orchestre de jeunes issus des communes de la vallée (un concert). Depuis environ un an, elle est trésorière de la société.</p> <p>Marc réside dans la commune voisine de Blosswiller. Il est né dans une famille ouvrière. Son père jouait de la trompette dans l'harmonie ouvrière locale. Son oncle jouait aussi dans l'harmonie. Son frère et sa sœur ont appris la musique mais ont arrêté d'en jouer. Son fils et ses neveux apprennent la musique (piano, batterie, initiation musicale, éveil musical). Marc a appris la musique à partir de 5 ans, dans le cadre d'une école d'harmonie (solfège puis clarinette). Son professeur de musique (médaillé de conservatoire, flûtiste) était également son voisin de palier. Il a suivi des cours au conservatoire pendant deux ans (de 10 à 12 ans). Il est entré dans l'harmonie-fanfare à laquelle appartenait son père vers 8 ans. À 18 ans, Marc a arrêté la musique, découragé par les problèmes rencontrés par son harmonie et par ses difficultés à combiner la musique avec ses études et le sport. Il a arrêté ses études à peu près à la même période. Il a repris la musique</p>

Les mondes de l'harmonie

			à 34 ans, en entrant dans l'harmonie Cécilia et en reprenant des cours avec un professeur membre de l'orchestre.
Marcel 72 ans Retraité (ouvrier)	Beckenheim	Tuba	Marcel est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Il y réside avec sa femme et ses enfants. Un membre de sa famille joue dans une harmonie voisine. Marcel a commencé à travailler très jeune, en usine puis comme bûcheron. Il a appris la musique sur le tas, au sein de la Musique de Beckenheim, au sein de laquelle il joue depuis. Il fait partie de la génération des musiciens qui ont construit le local actuel de la société. Il est aujourd'hui le doyen de sa société, et en ressent un certain isolement (en raison de son âge mais aussi de la pratique du dialecte).
Michel 54 ans Employé d'imprimerie	Beckenheim	Saxophone	Michel est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Il y réside avec sa femme et ses enfants. Michel a arrêté ses études à 16 ans pour travailler : surveillant de bassin, puis électricien, puis imprimeur sur machine. Il a appris la musique de 16 à 18 ans en cours privé. Peu de temps après, il a été recruté par le directeur de l'harmonie. Parallèlement, il a formé un orchestre de bal avec des amis de la commune et y a joué pendant vingt ans.
Pascal 35 ans Directeur d'école de musique	Concordia	Directeur, hautbois	Pascal est originaire d'une commune du département de l'harmonie dans laquelle il joue. Célibataire, il réside dans le centre urbain de ce département. Il est titulaire du bac et a suivi une formation professionnelle complémentaire (CNFPT). Aucune personne de son entourage ne pratique la musique (père pasteur, titulaire d'un DESS, mère sans profession et sans diplôme). Pascal a commencé à apprendre la musique dans l'école de musique de sa commune d'origine avant de poursuivre sa formation au conservatoire national de région. Pendant ses études, il a commencé à donner quelques cours. Il a suivi dix ans de formation musicale,

			<p>puis des stages de direction et de pédagogie, et est titulaire de plusieurs diplômes musicaux. Il a joué en harmonie mais ne joue plus (en dehors de la direction de l'harmonie). Ponctuellement, il joue dans un quintette de vents avec d'autres professeurs de musique. Il organise une saison musicale avec la commune de son harmonie et la commune voisine.</p>
<p>Patrick 73 ans Retraité (ébéniste)</p>	<p>Musique de S.</p>	<p>Président- directeur, bugle</p>	<p>Patrick est né dans la commune de l'une de ses deux sociétés et réside dans la commune de la seconde. Patrick est marié, et a deux enfants. Il est titulaire d'un CAP. Ses parents (père serrurier, mère sans profession) n'étaient pas musiciens. Son épouse (secrétaire de direction à la retraite) chante. Ses enfants et ses quatre petits-enfants jouent tous dans son harmonie. Patrick a appris la musique dans une société de musique amateur et en jouant pendant 18 mois dans une musique militaire. Patrick a appartenu à un orchestre folklorique semi-professionnel, lié à une entreprise locale importante, avec lequel il a fait des tournées et enregistré plusieurs disques. Il est président-directeur d'une harmonie et d'un orchestre folklorique –orchestre qu'il a créé lui-même afin de jouer, avec des musiciens de son âge, un répertoire exclusivement alsacien.</p>
<p>Philippe 65 ans Retraité (commercial médical)</p>	<p>Cécilia</p>	<p>Basson, président délégué.</p>	<p>Philippe est originaire de la région de Blosswiller. Aujourd'hui à la retraite, il a exercé un métier de contacts, en étant représentant commercial en matériel médical. Son père et son grand-père étaient des musiciens amateurs très investis dans les <i>bangels</i> (orchestres liés au patronage) et les batteries-fanfarses. C'est dans ce cadre qu'il a appris et pratiqué la musique tout au long de sa vie. Sa pratique musicale s'est intensifiée à l'occasion de son service militaire, au sein de la Musique de l'Air. Au cours de sa carrière de musicien amateur, il a exercé des responsabilités fédérales pour les batteries-fanfarses. Il est entré à l'harmonie Cécilia en 1993, dont il est devenu président délégué en 2001.</p>

Les mondes de l'harmonie

<p>Raymond 49 ans Fondeur en usine</p>	<p>Beckenheim</p>	<p>Trombone</p>	<p>Raymond est originaire de la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Marié avec deux enfants, il réside dans une commune proche (9 km, lieu de résidence choisi en fonction de la localisation des deux sociétés du couple). Ses parents ne sont pas musiciens. Son épouse (env. 40 ans) est flûtiste, devenue saxophoniste, et joue au sein d'une harmonie voisine. Elle a appris la musique au sein de cette harmonie et a donné des cours de flûte à des jeunes musiciens de son harmonie et de la musique de Beckenheim. Le beau-père de Raymond joue de la grosse caisse dans l'harmonie de sa fille, elle-même co-responsable bénévole de l'école de musique associative de cette harmonie. Raymond a appris la musique, à partir de 12 ans, à l'école associative de son harmonie ainsi qu'avec des membres de sa famille. Il n'a jamais suivi de cours réguliers de musique, ni de stages de formation. Raymond est un membre actif d'une association locale de ski.</p>
<p>Rémi 27 ans Électromécanicien</p>	<p>Concordia</p>	<p>Clarinette, membre du comité</p>	<p>Rémi est originaire d'une commune du département de l'harmonie Concordia. Célibataire, il réside chez ses parents dans une commune proche (env. 10 km), où se trouve l'orchestre folklorique qu'il considère comme sa société principale. Il est titulaire du bac et suit une formation professionnelle complémentaire (brevet de maîtrise). Ses parents (père maître d'œuvre, CAP; mère vendeuse, CAP) ne sont pas musiciens. Sa sœur (baryton dans l'harmonie), son beau-frère (clarinette basse dans l'harmonie) et son amie pratiquent la musique. Rémi a appris la musique à partir de 10 ans (synthétiseur, puis clarinette) et a suivi des cours pendant huit ans, dans une école de musique municipale. Il a passé des concours d'arrondissement (avec une école associative). Rémi a joué dans plusieurs harmonies (dont certaines de haut niveau qu'il a quittées en raison de leur ambiance) et est actuellement membre de l'harmonie Concordia, de deux orchestres folkloriques (dont un orchestre qui compte de nombreux musiciens de Concordia) et joue dans un ensemble de clarinettes.</p>

René 70 ans Retraité SNCF	Concordia	Saxophone, ancien vice- président	René est originaire de Holzstein, la commune de l'harmonie dans laquelle il joue. Marié, avec un enfant, il réside dans une commune proche (10 km). Titulaire du CEP, ayant eu une formation de tonnelier, René a fait l'essentiel de sa carrière en tant qu'employé de la SNCF (divers emplois: guichetier, chef de service, sécurité, départ des trains, vente de billets, manœuvre, taxe des wagons, taxe des colis). Ni ses parents (père maçon, sans diplôme; mère sans profession et sans diplôme), ni son épouse (serveuse à la retraite, CEP) ne sont musiciens. René a appris la musique à partir de 14 ans, choisissant cette activité par défaut, plutôt que les pompiers ou la gymnastique. Il a été formé au sein de la société de musique, suivant des cours donnés par le directeur et un musicien de l'orchestre. Il n'a par ailleurs jamais suivi de cours ni de stage de formation musicale, mais au début de sa pratique (1950-1954) a passé des concours individuels. Il est titulaire de nombreuses médailles et récompenses d'ancienneté. René est entré dans l'harmonie Concordia à 14 ans. Il a totalement cessé de jouer vers 20-22 ans pour reprendre vers 40 ans, grâce au temps libre dégagé par le passage aux 39 heures et en perspective de sa retraite. Depuis deux ans, René a formé un groupe avec d'autres anciens pour jouer leur musique de prédilection (répertoire traditionnel et de variétés allemandes).
Sophie 31 ans Agent de production	Concordia	Baryton, vice-présidente	Mariée sans enfant, Sophie est originaire de Holzstein où elle réside. Sophie est sans diplôme. Son père (employé communal, tuba) joue dans les deux sociétés de Sophie. Sa mère (agent de service) n'est pas musicienne. Son mari (manager de rayon) n'est pas musicien mais joue ponctuellement de la grosse caisse pour les défilés et s'occupe de la sono de l'harmonie. Son frère joue du baryton, dans une harmonie et un orchestre folklorique. Sa sœur a joué de la clarinette au sein de l'harmonie Concordia mais a arrêté la musique. D'autres membres de sa famille (cousins) sont musiciens en harmonie. Sophie a appris la musique à partir de 6 ans (accordéon), d'abord avec un professeur particulier puis dans sa société de

Les mondes de l'harmonie

			<p>musique. Elle suit des cours de baryton depuis cinq ans. Elle a suivi un stage de formation musicale mais n'a pas de diplôme de musique ni de médaille. Elle est entrée à l'harmonie vers 14 ans après avoir joué dans la « petite harmonie » de cette société. Elle appartient aussi à l'orchestre folklorique où joue son père.</p>
<p>Stéphane 45 ans Directeur de l'école de musique</p>	Cécilia	Directeur	<p>Directeur de l'école de musique et de l'orchestre, Stéphane est originaire d'une commune voisine de Blosswiller. Marié, il vit dans une commune proche. Ses parents ne sont pas musiciens mais son père, méfomane, avait une écoute très régulière de musique classique (concerts, disques, radio). Son épouse joue de la clarinette dans les deux harmonies que dirige Stéphane. Il a appris la musique en école de musique et au conservatoire, en France et en Allemagne (piano puis orgue, et cours de direction), se spécialisant pendant un temps dans la musique ancienne sacrée, mais en faisant également de l'accompagnement de chanteurs classiques ou, brièvement, de variétés. Ses rapports avec la pratique collective amateur sont liés à sa pratique professionnelle.</p>
<p>Thomas 42 ans Professeur de musique</p>	Cécilia	<p>Trompette, directeur adjoint de l'harmonie, directeur d'un big band</p>	<p>Thomas est originaire d'une région voisine à l'Alsace. C'est dans sa commune d'origine – où ses parents, non-musiciens, tenaient un café – qu'il a débuté la musique, au sein de l'harmonie locale, y apprenant la trompette (car « c'était le seul biniou qui traînait dans l'armoie » de l'orchestre) auprès des musiciens de l'orchestre. Sur les conseils de son professeur d'allemand, il s'est inscrit au conservatoire régional. Dans ce conservatoire, puis dans celui d'Alsace, mais aussi lors de son service militaire, il a poursuivi sa formation musicale, pour enseigner de manière professionnelle la musique. C'est ainsi qu'il est actuellement musicien intervenant à Blosswiller. Une partie de son temps de travail est réservé à ses participations à l'harmonie Cécilia (dont il est directeur adjoint) et surtout au Big Band de la même commune (qu'il dirige). Son activité de chef inclut aussi la direction d'un orchestre de chambre amateur, dans une autre commune.</p>

Annexes

			<p>En lien avec ces activités, mais pas uniquement, Thomas compose, arrange et transcrit de manière très régulière des pièces de musique. Essentiellement sur la base de commandes (d'harmonies, d'institutions locales), il est ainsi l'auteur d'un important catalogue pour harmonies, pour ensembles de cuivres et pour orchestres à cordes, dont une petite partie a été éditée. Son activité reste cependant principalement circonscrite à l'espace régional.</p>
--	--	--	--

—

—

—

—

INDEX DES THÈMES

- Abandon de la pratique (voir aussi Interruption) 148, 184-185, 237.
- Âge (voir Générations).
- Amateurs, amateurisme (voir aussi Professionnels) 17, 36-37, 49, 51, 85, 89, 97, 206-211.
- Amis, amitié (voir aussi Sociabilité) 107, 131-132, 140, 211, 215-220.
- Apprentissage de la musique (voir aussi Écoles de musique, conservatoire): 66, 67, 112, 135-139, 142-144, 241.
- Arrangements, transcriptions (voir aussi Formes musicales) 31-32, 228-229, 244.
- Armée (service, orchestres militaires) 29, 30, 109-10, 112, 137.
- Art populaire 153, 211-212.
- Associations (Sociétés, voir aussi Fédérations) 97, 125-126, 169, 173, 178, 179, 195-196, 256.
- Autochtonie (Capital d') 131, 201-205, 240, 250.
- Autonomie 108-120, 192-210.
- Budgets voir Financement.
- Capital culturel 56-61, 64-75, 130, 225, 246.
- Capital social (voir aussi Capital d'autochtonie) 61-75, 79-83, 88-96, 124-128, 130-132, 179, 181n.
- Catégories socioprofessionnelles — des musiciens 49-55; des chefs et des présidents 51, 177-178.
- Célébrations officielles 214, 221-223.
- Champ culturel 97, 193, 211.
- Champ musical (voir aussi Sous-champ des harmonies) 17, 53, 60, 78, 191, 192, 195, 201, 245, 246-250.
- Chefs d'orchestre voir Directeurs.
- Communalisation 83, 128-132, 193.
- Compositeurs, composition 31-33, 111-116.
- Concerts 37, 106, 163-164, 180, 194-195, 212-223.
- Concours 83, 88, 109, 112, 116-120, 165, 250, 266.
- Conflits internes (crises) 85-86, 169-176, 183, 184-188, 201.

Les mondes de l'harmonie

- Consécration (modes spécifiques de-) voir Concours, Médailles.
- Convivialité, ambiance 18, 43-44, 74, 83, 157, 173-176, 183, 194, 208.
- Couples constitution de — 132, rapports de — 146-148.
- Critique musicale 14, 37-38.
- Culture populaire 14, 16-17, 19, 22, 41, 43-44, 233-240, 267.
- Défilés 30, 35, 39, 40, 44, 70, 134, 135, 137, 141, 148, 164, 222.
- Départ (d'un orchestre) 171, 184-188.
- Désajustement 231-242.
- Dialecte (alsacien) 168-169, 193.
- Directeurs (chefs d'orchestre) 56, 106, 113-114, 137, 176-178, 182-188, 226, 244, 249-250, 259, 260, 261-262.
- Disques 37, 109, 114-116.
- Domination symbolique, oubli de la- 16-19, 42-48, 192-198, 250.
- Éclectisme – des goûts 59-61; – du répertoire 78, 96, 114-115, 223-229, 246.
- Écoles de musique, Conservatoire 19, 22n, 36-37, 40, 83-88, 88-94, 109, 126, 136, 138-139, 183-184, 186-187, 208, 244, 254-255, 260.
- Édition musicale (partitions) 37, 108, 109, 114-116.
- Encastrement 92, 124, 223, 232-233, 249.
- Entraide (voir aussi Éthique de l'harmonie) 74, 105-108, 126, 137, 142, 195-196, 209-211.
- Entrée – dans la pratique 16, 70-75, 124-128, – dans l'orchestre 129-130, 136, 241.
- Espace des musiciens (polarités) 68-75; Pôle musical distancié 68-71, 248, 259; Pôle musical investi 71-72, 259; Pôle sociable-ancien 73-75, 258-259; Pôle sociable-investi 72-73, 258-259.
- Espace des orchestres (polarités) 78-96, 232-233; Pôle esthétique-ouvert 90-92, 201, 230, 233; Pôle folklorique commercial 93-96; Pôle sociable insulaire 89-90, 128, 215, 233; Pôle sociable ouvert 92-93, 128, 249..
- Esthétique du pot-pourri voir Éclectisme du répertoire.
- Esthétisation voir Musicalisation.
- Éthique de l'harmonie 108, 118, 181, 199-206, 210, 212, 242, 259.
- Famille, transmission familiale 67, 90, 119, 126-128, 130, 132, 138, 141, 150, 194, 210-211, 216, 233.
- Fédérations (dont FSMA) 15-16, 83, 89, 94n, 97-104, 109, 116-117, 202-204, 226, 245, 247-248, 249, 257-258, 260-261, 263-264.
- Féminisation 62-63, 241.
- Fêtes – de la musique, de la paroisse, etc.: 13, 22, 105, 215, 220, 229, 257; – familiales, pour les musiciens: 158, 163-164, 166-167, 173-176.
- Fidélité à l'orchestre 107-108, 148-152, 184, 201.
- Financement 105, 196-197, 247, 253-255..
- Fonctionnelle (musique) 212-223.
- Formation musicale voir Apprentissage de la musique.
- Formes musicales (format, tempo, modes, etc.) 31-32, 41-42, 60, 96, 115-116, 212, 224-225.
- Génération (voir aussi Age) 31, 61-68, 75, 94, 125, 168, 170-172, 232, 238-242.

Index des thèmes

- Genres musicaux 36, 46, 59-61, 79-80, 170, 225, 226, 228, 264-266; Classique 45, 46, 82, 170, 225, 226; Jazz 33, 40, 79, 80, 82, 171, 185, 219, 225, 226, 228; Musique Contemporaine 36, 39, 46, 79, 80, 111, 112, 223n; de Films 79, 80, 170-171, 228-230; Folklorique 79, 80, 93-96; Militaire 29, 79, 80, 112; Rock 33, 41, 79, 80, 170, 225-226; Variétés 83, 170, 185, 225, 226, 228.
- Goûts musicaux (voir aussi Éclectisme) 59-61, 78-79, 170, 172, 225-226.
- In-distinction 141, 249.
- Instruments choix des- : 126, 133-135; hiérarchie des- : 29-30; propriétaire de l'instrument 150-151, 254; relations entre- 167-168; instrumentarium 30, 33-35.
- Interconnaissance 18, 74, 82, 83, 100, 105, 106, 108, 111, 126-128, 138, 178, 185, 219.
- Intermédiaires culturels 19, 232, 242-250.
- Interruption de la pratique (voir aussi Abandon) 70, 74, 149-152, 186, 237-238.
- Légitimité/illégitimité culturelle 16-18, 28-48, 192-197; intériorisation de l'illégitimité 42-48; principes alternatifs de- 17-18, 198-206 (voir aussi Éthique de l'harmonie).
- Local, localisme (voir aussi Autochtonie) 105-108, 111-112, 124-128, 128-132, 181-182, 235.
- Loisirs (voir aussi Pratiques culturelles, Sport, Styles de vie) 56-61, 144-148.
- Médailles 38, 72, 98, 141, 201-206, 256.
- Médias (traitement médiatique des harmonies) 38-39.
- Mobilité sociale 49, 53-56.
- Musicalisation 75, 231, 246-250, 251-252, 256-258.
- Notables, notabilité 30, 106, 178-182.
- Orchestres (types d') 34-35; batterie-fanfare 35, 97-98, 261; big-band 36, 261; fanfare 34, 44, 97-98, 261; – folklorique 79, 93-96; – symphonique 28, 29, 33-35, 43-44, 155.
- Origines sociales des musiciens 48-56, 64.
- Orphéons, mouvement orphéonique 14-15, 29-33, 84, 98, 116, 255.
- Politiques des harmonies 84, 89, 251-268.
- Pouvoirs publics (Direction régionale des affaires culturelles, Départements, Municipalités, Région) 39-40, 41, 97, 100, 196-198, 247-248, 251-268.
- Pratiques culturelles, Lecture, Sorties, Télévision 56-61.
- Présidents 51, 56, 176-178, 178-182.
- Prestations musicales lieux des- 195, 212-213; occasions des- 194, 213-215 (voir aussi Concert, Célébrations officielles, Sorties musicales).
- Professeurs de musique 84-85.
- Professionnalisation 84, 96, 139, 258-261.
- Professionnel(s) 54, 194, 206-211, 243-246, 258-261; modèle- 206-211, 258-261, orchestres –s 47, 109-110, 206 (voir aussi Amateurs).
- Public 196, 194-195, 216, 224-225.
- Qualité musicale 14, 182, 199-201, 257-262.

Les mondes de l'harmonie

- Rapport à la pratique 61-75, 139-141, 220-223, 240-242; activisme -de musicien 106-107, 139, 145-146, -de société 107; distanciation 45-47, 221-223, 243-244, 248.
- Répertoire 31-32, 78, 82-83, 170-172, 187-188, 223-229, 248, logiques de constitution du- 182, 225-229; rénovation du- 47-48, 100, 262-267.
- Répétitions 73, 74, 84, 127, 131, 138, 140, 143, 144, 146-148, 156-163, 167, 175, 219, 238.
- Réseaux 105-108, 169.
- Rural, ruralité 53-56, 82, 92, 234-235.
- Savante, sérieuse (musique-) 14, 28-33, 43-44, 111, 155, 223.
- Sociabilité 79-83, 89-96, 157-169; – de pupitre 163, 167-168; – de musiciens 169, 176; – associative 169, 176; occasions de – 158-167 (voir aussi Fêtes, Répétitions, Sorties).
- Socialisation 141-152.
- Sociation 83, 128, 130.
- Sorties musicales 105, 106, 144, 146, 148, 158, 163, 180, 187, 195.
- Sorties (sociabilité d'orchestre) 72, 73, 74, 144, 164-165, 170, 173-174.
- Sous-champ des harmonies (voir aussi Champ musical) 20, 78-96, 108-120.
- Structuration institutionnelle voir Fédérations.
- Styles de vie 14, 56-61.
- Styles musicaux voir Genres musicaux.
- Subventions voir Financement, Politiques des harmonies.
- Trajectoire musicale voir Abandon de la pratique, Apprentissage de la musique, Armée, Départ (d'un orchestre), Entrée dans l'orchestre, Entrée dans la pratique.
- Zone franche 17-18, 192-198, 211, 240.

TABLE DES MATIÈRES

Préface

Introduction

Entre domination et autonomie	16
Comment une forme culturelle se maintient	18

PREMIÈRE PARTIE AUX MARGES DU CHAMP MUSICAL

Chapitre premier. Vous avez dit musique populaire? 25

§ 1. La relégation culturelle	28
1. Une illégitimité originelle?	28
2. La dévalorisation d'une musique hors circuits	35
3. Une illégitimité intériorisée	42
§ 2. Les musiciens d'harmonie, ancrage populaire et métissage social	48
1. Des orchestres de « métis sociaux »	49
2. Des styles de vie et des goûts populaires	56
3. Diversité des musiciens et de leurs rapports à la pratique	61

Chapitre II. Le monde des harmonies 77

§ 1. L'espace des orchestres	78
1. Des principes d'opposition non spécifiquement musicaux	78
<i>La faiblesse des déterminations musicales</i>	78

Les mondes de l'harmonie

<i>Sociabilité vs esthétisme</i>	79
<i>Le rôle structurant des écoles de musique</i>	83
2. Les quatre pôles du monde des harmonies	88
§ 2. La double structuration d'un espace musical	96
1. Une structuration institutionnelle pyramidale	97
2. Une structuration réticulaire à base locale	105
§ 3. Un monde unifié: références communes, expériences partagées et modes de consécration	108
1. Constitution et circulation de références musicales communes	109
2. Les concours: mode de consécration spécifique et expérience partagée	116

DEUXIÈME PARTIE ÉCOLOGIE ET ÉCONOMIE D'UNE PRATIQUE AMATEUR

Chapitre III. L'intégration musicale	123
§ 1. Une pratique inscrite dans la continuité des relations sociales	124
1. Un recrutement de proximité	124
2. Une communalisation musicale	128
§ 2. L'orchestre fait le musicien	133
1. Le « choix » de l'instrument comme réponse à un besoin collectif	133
2. Apprendre ensemble pour jouer ensemble	135
3. Un rapport collectif à la pratique	139
§ 3. La socialisation par la musique	141
1. L'apprentissage de la vie collective	142
2. La concentration du temps libre	144
3. La fidélité au groupe	148
Chapitre IV. La vie sociale des orchestres	155
§ 1. Les sociabilités musicales	157
1. Occasions et pratiques sociables	158
2. Des sociabilités plurielles	167
§ 2. Tensions internes	169
1. La question du répertoire	170
2. Contenu musical vs convivialité	173
§ 3. Le rôle d'équilibre des dirigeants	176
1. Les présidents, petits notables et musiciens	178
2. Les directeurs, musiciens et animateurs	182
3. Des points d'intersection aux points de rupture	184

TROISIÈME PARTIE
L'AUTONOMIE CULTURELLE EN PERSPECTIVES

Chapitre V. Le déplacement de la contrainte	191
§ 1. Oubli de la domination culturelle et autonomie symbolique	192
1. Une zone franche	192
2. Des principes de légitimité alternatifs.	198
<i>L'éthique de l'harmonie</i>	199
<i>Quand le modèle professionnel devient repoussoir</i>	206
§ 2. Les contraintes de la proximité	211
1. Une musique en partie fonctionnelle	212
2. Les raisons sociales d'un éclectisme conformiste	223
<i>L'ajustement des formes musicales.</i>	224
<i>Les compromis du répertoire</i>	225
Chapitre VI. Désajustement social et musicalisation de la pratique: les contraintes du déplacement	231
§ 1. De l'encastrement au décalage social	232
1. Le délitement des bases sociales d'une musique populaire	233
2. Du sociétaire au musicien	240
§ 2. Les intermédiaires culturels au service de la musicalisation de la pratique	242
1. Une niche professionnelle	243
2. Les intermédiaires culturels, des aspirations musicales au relais légitimiste	246
§ 3. Les politiques des harmonies, entre préservation et rénovation	251
1. Stratégies de préservation	253
2. Stratégies de rénovation	256
<i>Un rééquilibrage musical</i>	256
<i>La promotion du professionnalisme</i>	258
<i>La formation des chefs</i>	261
<i>Le renouvellement du répertoire</i>	262
<i>Un guide pour le choix des morceaux</i>	264
Annexes	269
1. Méthodologie et enquêtes	269
I. Les questionnaires	269
II. L'enquête socio-ethnographique	278
2. Entretiens réalisés	283
Index des thèmes	299

—

—

—

—

Achévé d'imprimer en septembre 2009
pour le compte de La Dispute
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery
58500 Clamecy
Imprimé en France

—

—

—

—

Dépot légal : septembre 2009
Numéro d'imprimeur :

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—