

Dubois (Vincent), Meon (Jean-Matthieu), Pierru (Emmanuel),
Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur,
Paris, La Dispute, 2009, 305 p.

Compte-rendu par Bernard Lehmann, CENS – Université de Nantes
***Politix*, 2011/3 - n° 95, pages 233 à 238.**

A priori tout incite à considérer les formations orphéoniques comme des formations populaires : leur ancrage dans les régions traditionnellement ouvrières, leur mission historique de diffusion de la légitimité musicale qui permet souvent au peuple de « découvrir les grands airs du répertoire savant et de goûter aux distractions procurées par l'écoute de la musique », sans compter leur fonction moralisatrice et d'encadrement social. Qu'en est-il aujourd'hui de ces formations qu'un point de vue citadin croirait presque disparues ? Quel est leur recrutement ? Telles sont, pour faire simple, les questions que pose l'ouvrage de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru en centrant l'analyse sur le cas alsacien. Le livre se compose de trois parties. Alors que la première analyse « la situation de ces orchestres aux marges du champ musical », la seconde, intitulée « écologie et économie d'une pratique amateur » se situe au plus près des pratiques puisqu'elle les restitue dans « leur environnement immédiat et les relations concrètes qui les constituent ». La troisième partie, « l'autonomie culturelle en perspective », reformule le double questionnement du 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 ». En outre, l'ouvrage comprend une trentaine de pages d'annexes qui donne, entre autres, le détail de la méthodologie utilisée : deux questionnaires destinés aux sociétés musicales étudiées, à leurs dirigeants et aux musiciens ; une enquête qualitative enfin, fondée sur des entretiens exploratoires et d'autres plus approfondis auprès de musiciens de trois formations choisies pour leur situation polaire au sein de l'espace des orchestres d'harmonie alsaciens.

La musique de ces formations est doublement dominée. Dominée du point de vue de la légitimité musicale savante, en cela, notamment, qu'elle ne fait l'objet ni de critiques ni de discours, qu'elle est jouée essentiellement au moyen d'instruments à vent, instruments qui, par leur recrutement social, sont souvent les moins « nobles » de la musique dite « sérieuse ». Ces formations sont également dominées parce qu'elles produisent une musique plus utilitaire et éthique qu'esthétique. De plus, elles doivent leur situation à ce qu'elles ne sont généralement pas tant créatrices de musiques originales que propagatrices d'œuvres souvent datées et issues d'autres répertoires tels que celui du classique ou des variétés. Leur relative invisibilité renforce encore leur relégation : peu ou pas de commentaires dans la presse écrite nationale et dans les revues de musicologie, absence de production dans les grandes salles de spectacles, etc. C'est pour toutes ces raisons que les auteurs ont choisi de situer ces formations dans une position marginale du champ de la musique, comme le montre le tout premier chapitre. De quelle façon cette situation objective d'illégitimité est-elle vécue par les intéressés ? Les auteurs dégagent trois modes de rationalisation : la modestie, ces formations sont sans prétention, on y joue pour se faire plaisir entre soi ; l'humour, ensuite, de ceux qui refusent de se prendre au sérieux et qui peut se résumer à cette boutade rapportée : « il y a la musique de chambre, nous c'est plutôt la musique pot de chambre ! » ; enfin, l'inversion des valeurs culturelles.

Cette intériorisation de la part des musiciens est le reflet même de la représentation que se fait d'eux le sens commun. C'est cette évidence que les auteurs vont essayer de tordre et c'est ici que réside l'un des intérêts principaux de l'ouvrage. « Contrairement, nous disent-ils, 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. » Ils occupent des positions moyennes, mais sont « liés aux classes populaires par leur origine » même s'ils n'y appartiennent pas ou plus. L'image populaire qui colle à ces formations pourrait s'analyser comme un *effet de rémanence* prêtant aux enfants les attributs sociaux des parents. Plus finement, la génération des musiciens semble bien être la variable la plus agissante, la plus différenciatrice, puisque la part des enfants d'ouvriers diminue de manière presque continue à mesure que l'on descend dans les classes d'âge, de même que ces formations connaîtraient un taux de participation féminine allant dans le même sens, les femmes devenant même majoritaires à partir de la tranche 25-35 ans alors qu'elles ne représentent que 45,3 % de l'ensemble. Même constat en ce qui concerne le niveau de diplôme qui augmente à mesure que l'âge diminue, la précocité des débuts musicaux suit la même logique et va de pair avec une formation musicale plus sérieuse. En somme, alors même qu'on les croyait moribonds du seul fait de leur caractère populaire, les orphéons renaissent de leurs supputées cendres avec encore plus de vigueur sociale. Ainsi, selon les sources de la Confédération musicale de France, on ne comptait pas moins de 3510 formations d'instruments à vent en 2002, dont 2606 harmonies.

Les auteurs s'intéressent ensuite à la polarisation de l'espace des harmonies, polarités moins musicales que sociales. En effet, ces formations ne s'opposent pas tant du point de vue des esthétiques pratiquées (jazz, classique, etc.) – puisqu'elles jouent « un peu de tout » – que du rapport que chacune, selon sa position, entretient avec la musique. Ainsi, les formations les plus dépendantes (« encadrées ») dans l'espace local sont celles qui mettent le plus en valeur la sociabilité aux dépens de la musique tandis que les formations les plus urbaines (de communes périurbaines et de plus grandes agglomérations) auraient une posture esthétique plus assurée avec un recrutement plus sélectif des cadres et des musiciens. De même s'opposent les formations adossées ou non à des écoles de musique, sans que cette opposition recoupe celle qui précède.

De toutes ces oppositions se dégage une typologie des harmonies. D'abord celles ayant un très fort ancrage local, qui représentent 15 à 20 % des sociétés. Il s'agit de sociétés d'accompagnement musical local reposant davantage sur la sociabilité que sur l'esthétique. Ensuite le pôle « esthétique-ouvert » constituant 20 % de l'ensemble, se situant aux antipodes exacts du groupe précédent : les effectifs y sont importants, l'esthétique prévaut sur la sociabilité, on y connaît un fort degré d'institutionnalisation. Enfin, se situant à mi-chemin entre ces deux pôles, le troisième (55 à 60 %) fait figure de modèle à suivre. Urbain au profil « folklorique-commercial », il représente 5 % des formations, est constitué de musiciens aguerris, de bons musiciens, avec une orientation esthétique plus marquée : musique folklorique alsacienne. Par-delà toutes ces différences, les auteurs présentent ce monde enchâssé dans un paysage institutionnel assez complexe composé d'associations, de fédérations (Confédération musicale de France, Union des fanfares de France, Fédération sportive et culturelle de France, etc.), de sociétés. Autant d'organisations qui structurent la vie musicale amateur. De plus, toute cette vie musicale a en partage un certain nombre de références, qu'il s'agisse des formations militaires (les musiques principales de chaque arme notamment), des compositeurs spécifiques, des orchestrateurs, des arrangeurs, des éditeurs, des concours.

C'est armés de tous ces constats que les auteurs vont consacrer la seconde partie à s'interroger sur la relation que tous ces musiciens entretiennent avec leur art. Alors même que les arts « nobles » s'expriment par leur distance aux « choses de la vie », au monde économique et social, le monde des harmonies est, au contraire, en étroite relation avec le monde social, voire intriqué en lui. Les harmonies recrutent à proximité, dans une proximité sociale et spatiale. De manière certes caricaturale, on peut opposer les orphéons dont le recrutement est purement local aux formations symphoniques les plus prestigieuses qui recrutent de par le monde. Mais cette cooptation locale n'est en réalité que la partie visible d'un recrutement social fait d'interconnaissances locales et de parentèles. Ainsi, 80 % des musiciens ont un membre de leur famille qui joue ou jouait dans leur orchestre. Ce qui, selon la typologie de Max Weber, situe 70 à 80 % des formations davantage du côté de la communalisation que de la sociation. Autrement dit, ce type de formation recrute surtout ceux qui ont le sentiment « subjectif [...] d'appartenir à une même communauté ». Si l'on compare encore ces formations avec celles qui requièrent une esthétique plus affirmée, on voit que ces orchestres façonnent sur place les musiciens dont ils ont besoin alors que l'orchestre de type « sociatif » recherche, quelle que soit sa provenance, le musicien dont il a besoin. En outre, ils forment souvent les musiciens dont ils manquent en prenant en considération les instruments dont ils peuvent assurer le prêt. La formation y est courte, souvent réalisée sur le tas grâce aux aînés qui montrent, qui indiquent au moyen de leur corps, d'un mouvement vertical de la tête que l'apprenti va trop vite ou bien ralentit. Dans la même logique, la pratique solitaire et lente qui va de pair avec l'apprentissage de la musique savante est mise au second plan par rapport à la pratique collective.

Ainsi, plus qu'une finalité, la musique telle qu'elle est pratiquée au sein de ces orchestres locaux est tout autant, voire davantage, le support et le moyen de relations sociales, le prétexte qui permet de se retrouver ensemble. Mais ne peut-on pas en dire autant de toute pratique musicale collective ? La spécificité des harmonies tient en réalité à leur inscription dans la continuité de sociabilités qui lui préexistent : interconnaissances villageoises, professionnelles, familiales qui ne se posent pas dans les formations propres à d'autres styles où est recherché avant tout le musicien capable musicalement de se couler dans un ensemble. Ces sociabilités se donnent particulièrement à voir lors des répétitions qui concernent le plus gros des rencontres, notamment lors des arrivées et des départs de la salle de travail, lors des prestations musicales, des déplacements, des week-ends passés tous ensemble. « Les sociétés de musique sont [donc] 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. » La récurrence de ces formes de sociabilité varie cependant en fonction de la situation géographique de l'harmonie (rurale ou urbaine), en fonction du genre, en fonction de l'âge des musiciens qui, plus que toute autre variable, semble être le révélateur le plus visible de ces variations. Les fluctuations générationnelles ne se donnent jamais autant à voir que dans le rapport au répertoire, dans les formes de la sociabilité, qui traduisent à leur façon les différents modes de socialisation à la musique. Précisons que cette partie n'omet pas de prendre en considération le travail des présidents et des chefs d'orchestre, dont le rôle, à l'instar des chefs permanents des orchestres, ne s'arrête pas à la seule direction (visible) musicale, mais s'étend à la gestion des conflits, aux orientations musicales, aux tâches pédagogiques.

La troisième partie de l'ouvrage, et plus particulièrement le premier des deux chapitres qui la constituent, s'interroge sur la place et le devenir de ces formes populaires d'orchestres et ce qui pousse les musiciens à vouloir encore y jouer. Elle montre, en effet, que cette pratique musicale n'est compréhensible (et acceptable pour les intéressés) que si l'on déplace le regard de l'esthétique vers la sociabilité. En effet, à ne mesurer ces ensembles qu'à l'aune de la seule

musique, on passe à côté de l'essentiel. Ces formations se situent avant tout dans un entre-deux : entre le champ musical et l'espace social local. C'est ce dernier qui permet de faire oublier la position fort défavorable dans l'univers musical. Le recrutement de semblables, issus des mêmes horizons géographiques et sociaux, les prestations musicales effectuées dans des lieux aux recrutements sociaux proches et à destination d'un public lui aussi proche forment un entre-soi protégeant de toute intrusion de jugements esthétiques qui seraient forcément dévalorisants. Ce mur social (fait de dialecte alsacien, de relations familiales, de commune appartenance à un lieu, etc.) qui entoure les formations orphéoniques amortit les signes douloureux et les expériences de la domination culturelle. À ce propos, les auteurs, reprenant le Bourdieu de *Ce que parler veut dire*, parlent de « régions franches du champ culturel », un espace où l'on reste entre soi, relativement préservé des regards et des sanctions extérieures. La franchise sociale dont jouissent ces formations apparaît d'autant plus inévitable que seuls 15 % des musiciens ont connu une éducation instrumentale en conservatoire. *A contrario*, toute « sortie » hors de la zone franche représente autant de risques d'exposition au mépris culturel des classes moyennes.

Si les valeurs esthétiques ne figurent pas au premier plan des valeurs prônées par ces formations, quelles sont celles, alternatives, qui sont mises en avant ? Les auteurs parlent d'éthique syncrétique : célébration des vertus du mélange social et générationnel, fonction d'apprentissage des règles de la vie sociale, valorisation du civisme, du désintéressement et du dévouement, attachement à un lieu, refus même de faire de la qualité musicale un « principe ordonnateur ». Mais c'est également contre les principes du professionnalisme que se situent ces formations. De même que l'esprit de famille repousse en principe tout calcul égoïste et toute volonté de distinction, de même la base sociale et familiale des harmonies s'oppose à tout intérêt autre que celui de l'orchestre, que ce soit le profit économique individuel ou la manifestation prétentieuse de l'artiste en soliste. La musique change alors de signification. Il s'agit d'une musique plus ou moins attendue par le public, d'une musique qui se doit d'être gaie et légère pour les concerts, solennelle lors des commémorations, d'une musique qui ne doit pas lasser le public en étant trop longue. À cet effet, le marché de l'édition musicale ainsi que les institutions musicales disposent d'une offre de partitions dans laquelle les chefs viennent puiser non seulement en fonction de leur niveau musical, mais également en tenant compte du niveau du capital musical, de la génération, des dispositions des musiciens, en somme de la position de l'harmonie dans l'espace local. Malgré leur recrutement social « à la hausse », ces formations restent ainsi populaires par leur finalité pratique là même où les formes artistiques les plus « nobles » valorisent au contraire la pureté de toute utilisation ou de toute fonction sociale et se détournent de toute finalité utilitaire ou éthique. Ces formations, qui mettent en valeur la fête, la danse, les cérémonies, qui se produisent dans des salles polyvalentes, dont le répertoire tient compte des goûts du public, sont sans doute plus proches de la musique fonctionnelle des producteurs de *jingles* que de la musique « pure ».

Le tout dernier chapitre rappelle enfin que l'évolution de ces formations musicales s'inscrit également dans les modifications de la structure sociale et les transformations qui les affectent de l'intérieur. La « dépayssannisation » des communes rurales et le déclin des agriculteurs, par exemple, qui constituaient, en Alsace du moins, l'un des principaux milieux sociaux sur lesquels s'appuyaient ces formations, affectent la structure de ces ensembles musicaux. Ce phénomène est redoublé par l'arrivée des « néo-ruraux » (plus qualifiés scolairement et travaillant à la ville), qui importent avec eux de nouvelles dispositions à l'égard de la culture et ouvrent l'espace local à des horizons culturels plus vastes et plus légitimes, faisant par contraste apercevoir dans leur nudité culturelle les pratiques locales telles que les fêtes

populaires et les harmonies. Que les jeunes générations poursuivent des études qui les sensibilisent, *volens nolens*, à de nouvelles pratiques culturelles n'est pas pour rien, en outre, dans la « ringardisation » des aînés. Les formations elles-mêmes se trouvent alors polarisées de l'intérieur, entre ceux qui tentent coûte que coûte de conserver l'esprit local à l'ancienne et ceux qui cherchent au contraire une adaptation aux nouvelles données culturelles. Ces derniers relèvent de nouvelles générations de musiciens, souvent issues de milieux plus élevés et appartenant à des catégories sociales plus hautes, beaucoup plus féminines qu'autrefois, de formation musicale plus précoce et au caractère plus reconnu. Autant de propriétés qui induisent un rapport plus distancié aux orchestres. Mais un tel détachement ne va pas sans risques, puisqu'à faire sortir les formations de la situation sociale franche dans laquelle elles se situaient le risque est de les soumettre aux verdicts purement musicaux du champ musical et d'anéantir du même coup le modèle culturel auquel elles étaient jusqu'alors attachées.

À y regarder de près, ce travail passionnant ne porte finalement pas tant sur ces formations musicales que sur ce qu'elles révèlent des pratiques culturelles populaires tant discutées par les sociologues et parfois tant discutables par leurs résultats. Pratiques culturelles qui paraissent incommensurables avec les normes esthétiques habituellement utilisées. Mais il peut également se lire en creux comme une interrogation sur les questions de générations qui, trop souvent encore, ne sont pensées que d'un point de vue que l'on pourrait, pour faire bref, qualifier d'interactionniste. Les auteurs montrent, au contraire, que les générations ne sauraient être dissociées des évolutions qui affectent la structure sociale dans son ensemble, évolutions structurelles qui font que les générations montantes ne seront jamais plus comme celles qui descendent.

L'exercice oblige toutefois à formuler deux remarques. Bien qu'évoquée très rapidement, la question de la spécificité de la région étudiée ne manque pas d'interpeller. Rappelons qu'alors que la France comptait 6,8 formations de ce type pour 100 000 habitants, le Nord-Pas-de-Calais en comptait 14 pour 100 000 et que l'Alsace en comptait 16,4. On a bien affaire à un « bastion orphéonique » qui, outre son poids quantitatif, connaît une histoire musicale proche de celle du voisin allemand. Dès lors, il aurait été intéressant de mieux faire ressortir la particularité historique et « socio-musicale » de cette région et ses effets sur les pratiques musicales amateurs explorées. Une telle restitution faciliterait un éventuel travail – qui reste à faire – de comparaison avec d'autres régions telle que le Nord de la France qui constitue l'autre lieu de forte concentration des formations harmoniques. Enfin, un lecteur musicien aura pu être étonné de l'étonnement des auteurs qui transparait au fil du texte : les musiciens observés ne parlent pas exclusivement de musique, ils n'en parlent même quasiment pas. L'ouvrage montre, par bien des aspects, que les orphéons se situent assez loin des autres formes musicales, mais s'il en est un sans doute qui les rapproche des musiciens classiques et de jazz, c'est que chez eux aussi on ne parle pas forcément de musique à la manière des esthètes : on en parle davantage à la manière d'artistes, tout d'abord en la jouant, en la ressassant, en la réglant. Ceci nous rappelle alors que l'art, même populaire, n'est, comme le dit le *Littré*, que « manière de faire une chose selon certaines méthodes, selon certains procédés ».