



HAL
open science

Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique culturelle amateur - Introduction

Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru

► **To cite this version:**

Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru. Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique culturelle amateur - Introduction. Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique culturelle amateur, 2009. hal-03093153

HAL Id: hal-03093153

<https://hal.science/hal-03093153>

Submitted on 3 Jan 2021

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

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

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/337398264>

Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur

Book · January 2009

CITATIONS

2

READS

16

3 authors:



Vincent Dubois

University of Strasbourg

120 PUBLICATIONS 672 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Jean-Matthieu Méon

University of Lorraine

54 PUBLICATIONS 55 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Pierru Emmanuel

Université de Picardie Jules Verne

19 PUBLICATIONS 107 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Policy fields/Les champs de l'action publique [View project](#)



Ethnographie de l'action publique / Critical policy ethnography [View project](#)



Les mondes de l'harmonie

Enquête sur
une pratique musicale amateur

Vincent Dubois
Jean-Mathieu Méon
Emmanuel Pierru



LA DISPUTE

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 croît 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 100000 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, *Fanfarses 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 Tourne (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 Gumplowicz 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 rattachées. 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

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, tendancielle ment 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 citée 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 sociomusicales 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.

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 esthétique</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