



## Transposition

Musique et Sciences Sociales

3 | 2013

Musique et théorie queer

---

### Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*

Paris, La Dispute, 2009, 305 p.

Étienne Jardin

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/405>

DOI : 10.4000/transposition.405

ISSN : 2110-6134

#### Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

#### Référence électronique

Étienne Jardin, « Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur* », *Transposition* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/405> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.405>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*

Paris, La Dispute, 2009, 305 p.

Étienne Jardin

---

## RÉFÉRENCE

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

- 1 La musicologie et l'histoire de la musique sont-elles condamnées à courir derrière la sociologie sur le terrain de l'étude des structures d'encadrement musical ? Dix-huit ans séparent la parution des travaux d'Antoine Hennion, Françoise Martinat et Jean-Pierre Vignolle sur les conservatoires<sup>1</sup>, de la soutenance de la thèse d'Emmanuel Hondré sur les succursales du Conservatoire<sup>2</sup> ; le livre tiré de la thèse de Hyacinthe Ravet sur les musiciennes d'orchestre<sup>3</sup> n'a encore aucun pendant historique ; et *Les Mondes de l'harmonie*, publié en 2009, investit un champ de recherche qui – hormis les travaux de Philippe Gumpłowicz, Jean-Yves Rauline et, plus récemment, Jérôme Cambon<sup>4</sup> – reste un *no man's land* musicologique. L'initiative de cette recherche est néanmoins à mettre au crédit d'une institution située en dehors du champ de la recherche : la Fédération des sociétés de musique d'Alsace<sup>5</sup>, qui a chargé en 2003 l'Observatoire des politiques culturelles<sup>6</sup> de piloter une étude sur les orchestres d'harmonie de sa région.
- 2 La commande – que l'on imagine dictée par un besoin de mieux connaître une réalité locale difficilement abordable – a donné lieu à une enquête menée en 2004 et 2005. Les données statistiques recueillies sont issues de questionnaires adressés aux musiciens d'harmonie (578) et aux personnels encadrant les orchestres (219 directeurs ou

présidents) ; vingt-cinq entretiens réalisés et trois monographies d'orchestres permettent d'affiner et d'illustrer les résultats obtenus. Le résultat est un livre captivant proposant une grille de lecture pour aborder les orchestres d'harmonie, appelée certainement à être réutilisée par les chercheurs qui voudront se pencher sur ce type de structure.

- 3 La première partie, « Aux marges du champ musical », permet aux auteurs d'exposer les données statistiques : répartition des musiciens par tranche d'âge, sexe, catégorie socioprofessionnelle, taille de ville habitée, loisirs pratiqués, goût musical, niveau d'études (général et musical). Les résultats les plus frappants sont sans doute la féminisation des orchestres, observée essentiellement dans les jeunes générations (69,3% des moins de 15 ans, les musiciennes ne sont minoritaires que pour les tranches d'âges supérieures aux 25-35 ans) et le relativement haut niveau d'études des musiciens interrogés (« 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 » p. 49). Les premiers résultats sont ensuite synthétisés en croisant capital social et capital musical des musiciens. Leur « espace » se répartit alors selon quatre pôles : sociable ancien (capital social et capital musical faibles) ; sociable investi (capital social fort et capital musical faible) ; musical distancié (capital social fort, capital musical faible) ; musical investi (capital social et capital musical forts). L'univers des orchestres d'harmonie y apparaît tiraillé entre deux aspirations présentées comme antagonistes : la sociabilité et la musicalité. Consacré non plus aux musiciens mais aux orchestres, le deuxième chapitre de cette partie propose leur répartition spatiale selon leur taux d'institutionnalisation (axe des abscisses) et musicalité ou sociabilité (axe des ordonnées). Quatre nouveaux pôles apparaissent : sociable ouvert (forte institutionnalisation, forte sociabilité) ; sociable insulaire (faible institutionnalisation, forte sociabilité) ; musical ouvert (forte institutionnalisation, forte musicalité) et folklorique commercial (faible institutionnalisation, forte musicalité). Le rôle structurant des écoles de musique (les directeurs des unes étant souvent les chefs d'orchestre des autres) et la complexité des réseaux chargés d'encadrer ou de dynamiser les harmonies retiennent particulièrement l'attention.
- 4 La deuxième partie (« Écologie et économie d'une pratique amateur ») nous fait entrer plus avant encore dans la vie des orchestres : les modalités et zones géographiques de recrutement, l'orientation et la formation des musiciens, les différentes formes de sociabilité. La sous-partie « L'orchestre fait le musicien » (p. 133 et suivantes) montre notamment comment le choix de l'instrument est d'abord soumis aux besoins de l'orchestre accueillant un musicien novice : un pupitre à compléter ou un instrument mis à sa disposition gratuitement (« 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 ! », p. 134). On choisit l'orchestre avant son instrument et le sentiment d'appartenance à un groupe – amplifié par différents facteurs (sentiment d'avoir à s'acquitter d'une dette, liens amicaux, associatifs voire familiaux) – est une force mais peut créer des fragilités dans la pérennisation d'un orchestre. L'exemple donné de la crise traversée par l'harmonie Concordia à la suite de la retraite de son chef (en poste depuis une quinzaine d'années) est sur ce point très parlant (p. 186-188) : son départ entraîne une période de forte instabilité (une partie des musiciens quitte l'harmonie, des tensions naissent entre l'orchestre, la mairie et l'école de musique, quatre nouveaux directeurs se succèdent en deux ans...). Une remise à plat des objectifs artistiques et le soutien de nouveaux musiciens sont alors les

seules issues possibles pour qu'une nouvelle direction prenne sa place. L'implication émotionnelle des artistes amateurs dans leur orchestre brouille ainsi une lecture de l'évolution des orchestres uniquement observée par le prisme institutionnel ou politique.

- 5 Après s'être longuement intéressés aux sociabilités liées aux orchestres d'harmonie, les auteurs se penchent davantage, dans leur dernière partie (« L'autonomie culturelle en perspectives »), sur le champ musical. Sont ici abordées les questions du rapport des amateurs au monde musical professionnel ; est aussi présenté ce que les auteurs nomment « l'éthique de l'harmonie » (valeurs et modes de validations des parcours, passant notamment par l'attribution de médailles) ; les auteurs s'intéressent enfin aux lieux et répertoires des concerts. Le goût musical véhiculé par ces structures est analysé comme un « éclectisme conformiste » (p. 223 et suivantes) et le monde des harmonies apparaît comme partiellement préservé « de la déconsidération qu'occasionne l'imposition des critères de la culture légitime en lui permettant de fonctionner comme une zone culturelle franche » (p. 229). Dans leur dernier chapitre qui fait office de conclusion, les auteurs reviennent sur les lignes de force du livre et s'interrogent sur le devenir des orchestres d'harmonie. Ils constatent d'une part que les « bases sociales traditionnelles » de leur recrutement ont subi de profonds bouleversements au cours de la période contemporaine et s'intéressent, d'autre part, aux dynamiques propres aux intermédiaires culturels chargés de soutenir les harmonies : du personnel encadrant (davantage tournés vers le « modèle musical légitime » que les musiciens qu'ils dirigent) aux politiques menées par les structures fédératives ou locales. L'absence de politique artistique cohérente dans ce domaine semble être manifeste, la plupart des actions menées tendant avant tout à préserver (plutôt que rénover) l'existence d'orchestres devenus les symboles d'une forme de culture populaire.
- 6 L'étude proposée par Dubois, Méon et Pierru s'inscrit pleinement dans le débat sociologique. L'un des enjeux principaux de l'ouvrage est d'ailleurs de discuter et de nuancer les théories de la domination symbolique. Cet aspect ayant déjà fait l'objet de plusieurs comptes rendus de lecture disponibles en ligne<sup>7</sup>, on proposera ici une lecture orientée par l'histoire de la musique. De celle-ci découle un premier regret : que les auteurs n'aient pas (semble-t-il) eu l'occasion de consulter ou se faire relire par un spécialiste des aspects musicaux qu'ils étaient amenés à traiter. Ce manque se remarque ponctuellement dans le livre : la date de création du Conservatoire de Paris donnée page 29 est erronée (1796 au lieu de 1795) ; Désiré Dondeyne est désigné, page 113, comme « le premier instrumentiste à vent à intégrer une classe de composition [au Conservatoire de Paris] » ce qui semble particulièrement discutable<sup>8</sup> ; *Also Sprach Zarathustra* de Strauss est présenté comme une « ouverture » alors qu'il s'agit d'un poème symphonique (p. 217) ; enfin, ils analysent la présence physique des cuivres dans un orchestre symphonique (« systématiquement au fond ») comme une « convention » qui ne serait pas véritablement motivée par des raisons acoustiques (p. 29).
- 7 S'il s'agit là de détails ayant plus ou moins d'importance, ils apparaissent néanmoins comme le symptôme d'un manque de communication entre les disciplines. La musicologie a effectivement été peu encline à proposer de grandes synthèses sur l'histoire des orchestres d'harmonie depuis la publication des *Travaux d'Orphée* de Philippe Gumpowicz, mais elle ne s'en est pas non plus totalement désintéressée : la consultation du *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle* dirigé par Joël-Marie

Fauquet et publié chez Fayard en 2003 (six ans avant la publication des *Mondes de l'harmonie*) aurait pu donner de nombreuses pistes permettant de ne pas considérer le mouvement orphéonique comme origine presque exclusive de ces orchestres (p.30). Il est fait référence à l'origine militaire des orchestres à vent, mais la réflexion sur ce point occulte tout un pan de leur développement historique. Harmonies, fanfares, orchestres de la garde nationale et « Musiques municipales » n'ont pas toujours été composés de musiciens issus des classes sociales les plus modestes. Dans le nord de la France, les « sociétés philharmoniques », dont le recrutement social se joue essentiellement au sein de l'élite urbaine, proposent des premiers modèles d'orchestres à vent dès la Restauration. Les différentes politiques de démocratisation artistique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle auront permis d'ouvrir aux classes populaires l'accès à des pratiques musicales jusqu'alors réservées aux élites. Ces orchestres « populaires » héritent alors non seulement de la composition de l'orchestre de leurs prédécesseurs, mais aussi du type de répertoire interprété et des ambitions politiques de ce type de formation : représenter une ville ou toute autre structure économique, démontrer sa puissance financière et mettre en scène « l'harmonie » existant entre les individus qui la composent. Quand on tient compte de cette histoire, peut-on véritablement considérer l'orchestre d'harmonie comme le simple reflet d'une forme de culture populaire ? Les nombreux parallèles que l'on pourrait faire entre les orchestres contemporains étudiés dans *Les Mondes de l'harmonie* et les orchestres français de la Restauration et de la monarchie de Juillet<sup>9</sup> remettraient sans doute en cause un certain nombre de postures adoptées dans l'ouvrage. Ils permettraient en outre de penser une histoire des pratiques amateurs sur le temps long.

- 8 Enfin, si l'objectif du livre de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru est d'utiliser l'ensemble des données qu'ils ont collectées pour parler de phénomènes qui dépassent l'ancrage local de leur étude, on peut néanmoins s'étonner du fait qu'ils s'arrêtent bien peu sur la spécificité de leur terrain de recherche. L'absence du mot « Alsace » dans le titre ou sur la quatrième de couverture du livre pourrait passer pour un choix commercial : en 2002, le titre du livre de Sylvie Granger – *Musiciens dans la ville. 1600-1850* – ne signalait pas non plus au lecteur qu'il s'agissait d'une étude sur Le Mans. On chercherait néanmoins en vain, en dehors d'un encadré placé en fin d'introduction, des éléments d'analyse relevant les aspects particuliers du développement musical dans cette région afin de mettre en relief les conclusions plus générales de leur étude. On peut pourtant lire dans cet encadré :

De nombreux orchestres ont été créés lors de l'annexion allemande de 1870-1918, participant à la construction 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. (p. 21)

- 9 Les rapports que la vie musicale française entretient, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'Église d'une part et l'Allemagne d'autre part ne sont pourtant pas des questions de second ordre.
- 10 Sans doute propre au champ disciplinaire des auteurs, le relatif manque d'assise historique et musicologique que l'on a ainsi pu relever çà et là au cours du livre ne doivent pas néanmoins détourner historiens de la musique et musicologues de sa

lecture. *Les Mondes de l'harmonie* tendent, au contraire, à donner une légitimité aux études sur les orchestres amateurs et à ouvrir un débat interdisciplinaire : il revient désormais aux autres disciplines de prendre le relais.

---

## NOTES

1. HENNION, Antoine, MARTINAT, François et VIGNOLLE, Jean-Pierre, *Les Conservatoires et leurs élèves : rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'État*, Paris, La Documentation française, 1983.
2. HONDRÉ, Emmanuel, *L'établissement des succursales du Conservatoire de musique de Paris de la Restauration à la monarchie de Juillet, un exemple de décentralisation artistique*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de Michelle Biget-Mainfroy et Jean-Jacques Eigeldinger soutenue en 2001 à l'université François Rabelais de Tours.
3. RAVET, Hyacinthe, *Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.
4. GUMPLOWICZ, Philippe, *Les Travaux d'Orphée : deux siècles de pratique musicale amateur en France, 1820-1900. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 ; RAULINE, Jean-Yves, « Les sociétés musicales sous le Second Empire et la Troisième République : entre sociabilité et propagande politique », in Ludovic TOURNÈS, *De L'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales*, Paris, Champion, 1999 ; CAMBON, Jérôme, *Les Trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, PUR, 2011.
5. Structure fédérative regroupant 300 associations musicales (<http://www.fsma.com/>).
6. Voir <http://www.observatoire-culture.net/>.
7. Voir notamment les comptes rendus de Philippe Cibois (in *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie*, 4, 2009, mis en ligne le 2 décembre 2009, <http://socio-logos.revues.org/2337>) ; Marie-Carmen Garcia (in *Lectures*, 2009, mise en ligne le 21 décembre 2009, <http://lectures.revues.org/870>) consultés le 27 février 2013 ; Philippe Gumpłowicz (in *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 6, 2010, p. 1491-1493) ; Bernard Lehmann in *Politix*, 3, 2011, p. 233-238) ; Nicolas Azam et Nazli Nozarian (in *Revue française de sciences politiques*, 62/1, 2012) et Marie Buscatto (in *Sociologie de l'art*, 16, février 2011), ces derniers textes étant disponibles sur le site de Vincent Dubois (<http://www.vincentdubois-socialscience.eu>).
8. Voir notamment l'étude d'Anthony Bergerault, publiée dans le premier numéro de la revue *Transposition*, dans laquelle il compte trois flûtistes inscrits dans la classe de contrepoint et fugue entre 1858 et 1900 (<http://transposition-revue.org/article/l-enseignement-du-contrepoint-et-30>).
9. La pérennité du rapport amateurs-professionnels ; la place centrale de la sociabilité ; la programmation éclectique ; l'omniprésence des musiques de film chez les uns et des ouvertures ou transcriptions d'opéras chez les autres...

---

## AUTEURS

### ÉTIENNE JARDIN

Docteur en Histoire de l'EHESS, Etienne Jardin est le coordinateur scientifique des livres et colloques du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française (Venise). Il a soutenu une thèse sur les conservatoires de musique (*Le conservatoire et la ville. L'exemple des écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Etienne au XIXe siècle*, sld de Michael Werner, 2006) et effectue des recherches sur la vie musicale en France aux XVIIIe et XIXe siècles (enseignement, concerts et art lyrique). Membre du groupe de recherche « R.P.C.F. » (Répertoire des programmes de concert en France), il est également chargé de cours à l'université de Rouen.