



HAL
open science

Sous le signe de la lyre : les ensembles à vent en Europe

Laurent Martino

► **To cite this version:**

Laurent Martino. Sous le signe de la lyre : les ensembles à vent en Europe. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0156 . tel-01752373

HAL Id: tel-01752373

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752373v1>

Submitted on 3 Dec 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

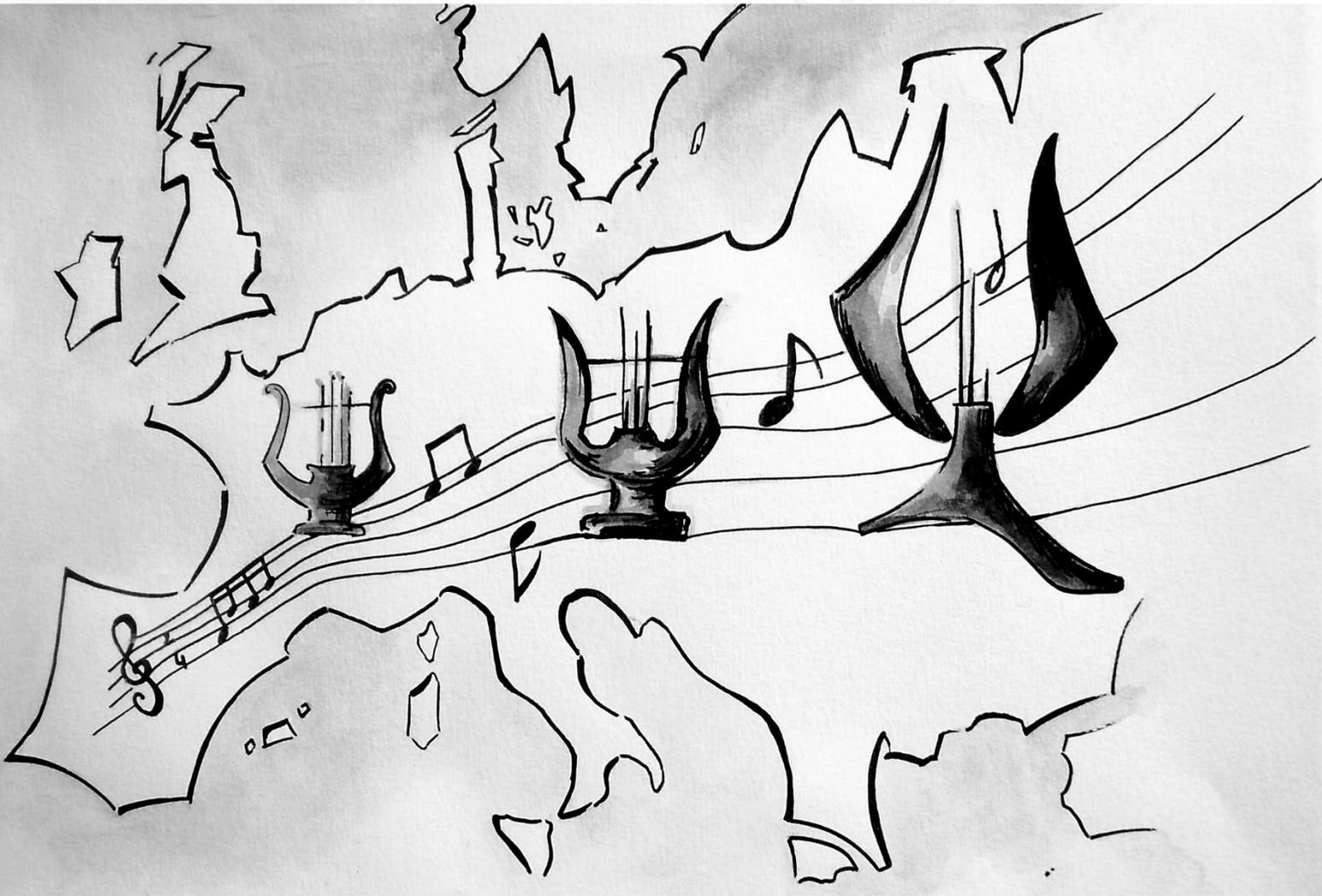
<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine
École Doctorale Stanislas

Thèse de doctorat en Histoire contemporaine

Présentée par Laurent Martino

Sous la direction du professeur Didier Francfort



Sous le signe de la lyre

Les ensembles à vent en Europe, des années 1940 aux années 1980,
une culture transnationale

Volume 1

Soutenue le 14 octobre 2016 devant le jury composé de :

Didier Francfort, professeur, Université de Lorraine
Jean El Gammal, professeur, Université de Lorraine
Philippe Gumplowicz, professeur, Université d'Evry-Val-d'Essonne
Sophie-Anne Leterrier, professeure, Université d'Artois
Ludovic Tournès, professeur, Université de Genève

Université de Lorraine
École Doctorale Stanislas

Thèse de doctorat en Histoire contemporaine

Présentée par Laurent Martino
Sous la direction du professeur Didier Francfort

Sous le signe de la lyre
Les ensembles à vent en Europe, des années 1940 aux années 1980,
une culture transnationale

Volume 1

Soutenue le 14 octobre 2016 devant le jury composé de :

Didier Francfort, professeur, Université de Lorraine
Jean El Gammal, professeur, Université de Lorraine
Philippe Gumpowicz, professeur, Université d'Evry-Val-d'Essonne
Sophie-Anne Leterrier, professeure, Université d'Artois
Ludovic Tournès, professeur, Université de Genève

Couverture

Dessin original : Emilie Stoll

Infographie : Fanny Stoll

« Je te confie l'invention d'Hermès! Je te remets l'arme prodigieuse, La Lyre ! »

Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, NRF-Gallimard, 1936, p. 101

« La musique est ce qui rapproche »

Proverbe chinois

Sommaire

Remerciements	11
Avertissements	13
Introduction	15
Les ensembles à vent, un objet difficile à définir.....	17
Enjeux, objectifs de la thèse	23
Présentation des sources.....	29
Partie 1- Une autonomie des ensembles à vent, comme groupe socioculturel.....	39
Chapitre 1. Un réseau de reconnaissance	41
A. Des caractéristiques partagées à l'échelle européenne.....	42
A. 1. Brève histoire européenne des ensembles à vent, des jalons pour comprendre le XX ^e siècle	42
A. 2. Des signes d'appartenance au groupe	47
B. La fanfare plus visible que quantifiable : critères de définition qualitatifs ?	62
C. Approche sociologique des ensembles à vent	75
C. 1. Un recrutement large mais local	75
C. 2. La place des femmes dans les ensembles à vent : question de genre	81
D. Des musiciens amateurs	93
Chapitre 2. Les ensembles à vent répondent à une demande sociale multiple	99
A. La fanfare, un lieu de rencontre.....	99
B. Un mouvement d'éducation populaire qui assure une ascension sociale	109
C. Fanfare et pouvoir	116
D. Les prestations, des rituels sacrés, profanes, orphéoniques	130
Chapitre 3. Le fonctionnement de l'institution	151
A. Organisation interne des ensembles à vent.....	151
B. Les fédérations d'orchestre à vent : accompagner et représenter.....	166
C. La formation musicale des musiciens	170
D. Un large répertoire, des transcriptions aux pièces originales	182
E. Crise, déclin ou mutation des ensembles à vent ?.....	209
Partie 2- L'ensemble à vent : un genre musical repérable et autonome	219
Chapitre 4. Des spécificités qui n'effacent pas les éléments comparables	221
A. Des structures différentes : vers une typologie	222

A. 1. Fanfares paramilitaires	222
A. 2. Fanfares des pompiers	224
A. 3. Fanfares ouvrières.....	226
A. 4. Fanfares liées aux Eglises	234
A. 5. Fanfares de mouvements de jeunesse	237
A. 6. Fanfares politiques.....	244
A. 7. Fanfares municipales.....	250
B. Des pratiques tiraillées entre le savant et le populaire	252
Chapitre 5. L'ensemble à vent et les genres musicaux voisins: influences mutuelles et démarcations	259
A. Les modèles parallèles et/ou concurrents.....	260
B. Les modèles opposés : déconstruire la fanfare	274
Chapitre 6. L'ensemble à vent dans le champ musical	287
A. Liens et influences réciproques avec les autres pratiques musicales	287
B. Les ensembles à vent, un tremplin pour les musiciens.....	301
C. Diffusion, reconnaissance, non reconnaissance de cette musique, de cette pratique ...	303
Partie 3- Les ensembles à vent au cœur des échanges et des circulations ..	325
Chapitre 7. Migration, diaspora, phénomène migratoire exprimé par l'ensemble à vent	327
A. Parcours individuel de migrants	328
B. L'organisation de la communauté, des fanfares d'immigrés	335
Chapitre 8. Changement d'ancrage territorial réel ou symbolique	343
A. Effets de frontières et situations de contacts.....	343
A.1. A l'aune des ensembles à vent, la remise en cause des frontières politiques.....	344
A.2. La Hämmeismarsch, une tradition transfrontalière.....	347
A.3. Questions d'instrumentation et de répertoire	353
B. Les relations internationales autour des ensembles à vent	359
B.1 Un réseau européen institutionnalisé ?	359
B. 2. Des échanges informels au cœur de la fanfare.....	367
C. Des marqueurs pour une autre carte de l'Europe	371
Chapitre 9. Circulations culturelles autour des ensembles à vent.....	379
A. Influence des modèles étrangers.....	380
B. Circulation du répertoire.....	388
C. Phénomène d'américanisation, à travers les ensembles à vent	395
Conclusion	405
Etat des Sources.....	417

Bibliographie	465
Table des Illustrations	487
Index des noms de lieux et de personnes	491

Remerciements

J'exprime toute ma reconnaissance au professeur Didier Francfort, mon directeur de thèse qui a bien voulu diriger et accompagner mon travail de recherche au cours de ces années.

J'exprime ma gratitude aux personnels des dépôts d'archives, bibliothèques, centres de documentations qui m'ont accueilli avec gentillesse et professionnalisme. Merci particulièrement à Isabelle Poncel, responsable de la médiathèque de la CMF (Confédération musicale de France) pour son accueil sympathique et sa disponibilité, au personnel du CDMC (Conseil Départemental pour la Culture et la Musique de Haute Alsace) à Guebwiller, au personnel de Conservatoire militaire de musique de l'armée de terre de Versailles et particulièrement au Caporal-Chef Eric Kerceuson.

Je remercie particulièrement Jean-Sébastien Noël, maître de conférences à l'Université de la Rochelle, pour ses conseils et ses relectures stimulantes.

J'ai une pensée particulière pour mes camarades de thèses qui m'ont nourri grâce à nos échanges, nos discussions et leur amitié : Julie Demange, Agnieszka Szmidt, Estelle Bunout, Stéphane Leroy.

Je remercie mes collègues professeurs de langues qui ont bien voulu, par amitié, me traduire des textes : Emilie Château, Prisca Houot, Ann-Cécile Noroy, Christine Perret, Stéphane Menet. Merci aussi à Alain Hornel, Stéphane Leroy, Thomas Martino pour leurs traductions.

Merci au Major Jean-Marie Fleck, sous-chef de musique, dirigeant la Fanfare Nouba du 1^{er} régiment de Tirailleurs d'Epinal, pour le partage de ses connaissances et de ses documents. Merci à mes camarades musiciens de la Nouba pour nos nombreuses discussions entre passionnés.

Un merci particulier à toutes les personnes qui ont bien voulu répondre à mes questions, témoigner et m'ouvrir leurs archives. Sans eux, cette thèse n'aurait pas pu aboutir, ils sont la matière première de ce travail.

Merci à Martine et Céline Martino pour leur aide technique.

Merci à Fanny Stoll pour ses travaux d'infographie et de retouches des documents. Merci à Gregory Stephan pour ses travaux cartographiques.

Merci à ma famille pour son soutien, sa patience et son aide très précieuse, à mes parents, ma sœur et à ma compagne Emilie.

Avertissements

Nous avons choisi d'inscrire le nom des ensembles à vent en italique pour les identifier facilement et uniformiser la présentation quelques soient les langues. De même, pour les différencier, nous écrivons le titre des œuvres en italique et entre guillemets.

Nous inscrivons une Batterie-Fanfare et des Batteries-Fanfares, comme ont le trouve le plus souvent dans la littérature spécialisée. De même, nous orthographions un *Brass Band* et des *Brass Bands* sous cette forme, car celle est la plus fréquente.

Principales abréviations et sigles utilisés :

AFM : Association Fédérale de Musique

ANBIMA : Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali Autonome

BF : Batterie-Fanfare

CFBF : Confédération française des Batteries-Fanfares

CIM : Conseil international de la musique

CMF : confédération musicale de France

CISMP : Confédération internationale des sociétés de musique populaire

CISM : Confédération internationale des sociétés musicales

ERIC : ensemble romand d'instruments de cuivres

FGSP : Fédération Gymnastique et Sportive des Patronages de France

FSCF : Fédération sportive et culturelle de France

HBL : Houillères du bassin de Lorraine

IGEB : Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung des Blasmusik

ISCM : International Society for Contemporary Music

ISME : International Society for Music Education

KNFM : De Koninklijke Nederlandse Federatie van Muziekverenigingen

LAV : Lëtzbuerger Aarbechterverband

Mib : mi bémol

ÖBV : Österreichische Blasmusikverband

RFA : République fédérale d'Allemagne

RI : Régiment d'infanterie

Sib : si bémol

UFF : Union des fanfares de France

UGDA : Union Grand-Duc Adolphe

UNESCO : United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

WMC : Wereld Muziek concours

Introduction

D'après la mythologie, Apollon, fils de Zeus et de Létô naît sur l'île d'Ortygie devenue Délos, la « Resplendissante ». Nourri au nectar et à l'ambrosie, il grandit en quatre jours. Très vite, il réclame ses attributs : sa lyre, son arc¹. Incarnation de la beauté, de la lumière et des arts, Apollon inspire les poètes et les musiciens. Armé de sa lyre, il charme les dieux comme les mortels. Il dirige le chœur des muses et donne à Orphée, rhapsode de Thrace, une lyre qui sous ses doigts charme jusqu'aux animaux les plus sauvages. Inventeur de la musique, sa lyre compte sept cordes en souvenir du chant des cygnes répété sept fois lors de sa naissance². La lyre devient le symbole de la musique occidentale, de la belle musique, puisque jouée par un dieu ; dieu qui a en plus la réputation de « sagesse, modération, contrôle harmonieux et équilibre mental »³. Ainsi ces valeurs et vertus, véhiculées par la musique correspondent aux attentes des fondateurs des orphéons. Inventé au XIX^e siècle⁴, l'orphéon est une transposition civile et populaire de la musique militaire. Le symbole, reproduit sur les bannières ou les écussons des ensembles à vent, rappelle la volonté des musiciens de dépasser le simple fait de jouer de la musique. Le programme des fondateurs consiste à réunir sagement la jeunesse, élever les âmes, diffuser des valeurs morales. La lyre est devenue le signe de ralliement et de reconnaissance pour toute la communauté orphéonique.

L'étude de ces groupes ne se limite pas à l'analyse des formes musicales. La fanfare est aussi un rassemblement de musiciens qui partagent une passion commune pour la musique et l'assouissent ensemble. Souvent, autour de cette pratique, se forme un groupe avec ses sociabilités. Maurice Agulhon théoricien de ce concept l'a défini comme : « l'aptitude générale d'une population à vivre intensément les relations publiques ⁵» et plus spécifiquement « l'aptitude spéciale à vivre en groupe et à consolider les groupes par la constitution d'associations volontaires ⁶». Autour des ensembles à vent, les gens se rencontrent,

¹ Article « Apollon » in : Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse/VUEF, 2003.

² *Idem*.

³ *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*. Catalogue d'exposition au Musée national des arts et traditions populaires 28 novembre 1980 – 19 avril 1981, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 198

⁴ Gumpowicz (Philippe), *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001, p.69-71

⁵ Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, tome I, Paris, Gallimard, 1988, p. 61

⁶ Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise*, Paris, Armand Colin, 1977, p. 7

s'organisent, échangent, font la fête ensemble, chantent, boivent et mangent. De la camaraderie, de l'amitié naissent. L'aspect social paraît ainsi indissociable de l'aspect culturel et musical. Cela est particulièrement vrai pour les amateurs, ceux pour qui la musique n'est pas un métier mais un loisir. A priori, le musicien amateur s'oppose au professionnel, ce qui reste à examiner plus précisément. Cette distinction peut engendrer un aspect péjoratif, celui d'un instrumentiste pas tout à fait accompli, jouant une musique de piètre qualité. Les *dilettanti* possèdent dans la culture italienne une acception presque négative. Au contraire, ce terme d'amateur utilisé en français ou en anglais tire son étymologie du verbe latin *amo*, aimer. Il est donc celui qui aime la musique et joue pour la beauté de l'art et non pour en faire commerce. On peut le rapprocher de l'Allemand *Liebhaber* qui renvoie au concept d'amour ou de l'*aficionado* espagnol⁷. Les sociabilités musicales s'expriment aussi en direction du public et du rôle de la musique dans l'organisation de la cité. Les fêtes et les cérémonies jouent un rôle important comme l'ont montré Mona Ozouf⁸ pour les fêtes de la Révolution et Olivier Ihl⁹ pour celles de la République. L'étude des sociabilités constituées autour de la fanfare doit permettre de les repenser dans le cadre d'une musique utilitaire avec un fort rôle social pratiquée presque uniquement par des amateurs. Leur participation à l'animation de la cité, au rituel démocratique, patriotique, contribue à la connaissance des phénomènes d'acculturation du politique. Mais il ne faut pas négliger l'autonomie de ces orphéons, capables d'indépendance vis-à-vis du pouvoir politique. Les spécificités du XX^e siècle, massification de la culture, concurrence des loisirs et des musiques doivent être aussi prises en compte pour relativiser le rôle politico-culturel des ensembles à vent. Si les historiens ont peu développé de travaux sur les sociabilités musicales, les musicologues en ont fait leur objet d'étude depuis plusieurs années¹⁰. L'ouvrage pluridisciplinaire dirigé par Ludovic Tournès, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme*¹¹, marque une étape. Depuis, bon nombre de travaux ont poursuivi cette réflexion dans divers domaines, la musique populaire et notamment le Rock ou la culture savante¹².

⁷ Alberto Basso, « Genèse des institutions musicales modernes (XVII^e-XIX^e) », in : Jean-Jacques Nathiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5t, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003-2007, t4, p.715

⁸ Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976, 340 p.

⁹ Olivier Ihl, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, 402 p.

¹⁰ On peut notamment citer les travaux de l'Observatoire musical français (OMF) à L'université Paris-Sorbonne, dirigé par Danièle Pistone.

¹¹ Ludovic Tournès (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaine*, Paris, Editions Champion, 1999, 269 p.

¹² Nous pouvons citer quelques ouvrages parmi la vaste bibliographie du sujet : Gêrôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structuration, industries, alternatives*, Nantes, Mélanie Sèteun et Irma édition, 1998. Hans Erich Bôdeker, Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe*.

Les ensembles à vent, un objet difficile à définir

Les ensembles à vent et la fanfare, terme couramment utilisé pour tout groupe de musique à vent, posent des difficultés de définition à l'historien. La fanfare répond à plusieurs significations. Elle est d'abord une pièce musicale cuivrée, souvent courte et brillante servant de signal d'ouverture à l'occasion de cérémonies civiles ou militaires, de chasses ou de batailles¹³. On pense aux entrées de la reine d'Angleterre dans une église lors d'un mariage princier ou au festival de Bayreuth, dont chaque reprise de l'opéra après un entracte est annoncée par les cuivres de l'orchestre constitués en fanfare. Elle est aussi un orchestre de cuivres. A l'origine, il s'agit d'un ensemble à sonorité naturelle dit d'ordonnance, inventé pour transmettre les ordres. L'ensemble est constitué par des trompettes de cavalerie, des clairons, des fifres pour l'essentiel, auxquels on ajoute des tambours et des percussions¹⁴. Puis avec l'invention des pistons généralisée autour de 1820¹⁵, elle peut aussi être composée d'instruments à systèmes¹⁶ : cornets, bugles, trompettes, trombones, cors d'harmonie, saxhorns.¹⁷ Une fanfare désigne aussi un passage cuivré dans les œuvres symphoniques ou les opéras. Dans ce cas, il n'est pas rare de voir de véritables « fanfares de scène » indépendantes de l'orchestre. Les musiciens se produisent alors directement sur les planches. Dans l'opéra de Giuseppe Verdi *Aïda*, une fanfare se fait entendre à l'occasion de l'air célèbre de la marche des trompettes ou marche triomphale. A la fin de l'acte II, le retour de l'armée d'Egypte et de Radamès à sa tête, est célébré en musique par la mélodie des cuivres. Immédiatement, cet air dépasse le succès de l'opéra et est repris par de nombreux orchestres à vent civils et militaires à travers l'Europe. De même, la *Sinfonietta* de Leos Janacek (1854-1928) datée de 1926 possède un premier mouvement intitulé « fanfare ». Il sert de musique de circonstance dans les cérémonies de la Tchécoslovaquie nouvelle¹⁸.

1700-1920. *Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, BWV, 2007. Michèle Alten, *Les musiciens français dans la guerre froide : l'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹³ Article « fanfare » in : Marc Honegger, (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

¹⁴ Article « fanfare » in : Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005.

¹⁵ Philippe Gumpowicz, *op. cit.*, p 72-73

¹⁶ Instruments à systèmes : Instruments disposant de clés, pistons ou coulisse, qui appartiennent à la catégorie de ceux qui peuvent jouer toutes les notes contrairement aux instruments à sons naturels qui ne peuvent pas jouer toutes les notes. Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008, p.167

¹⁷ Article « fanfare » in : Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Université d'Oxford, Paris, Robert Laffont, 1988.

¹⁸ Didier Francfort, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in : Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Paris, Symétrie, 2009, pp. 17-27, p. 26

Il existe plusieurs types d'ensembles à vent qui se différencient par leur instrumentation¹⁹. Les fanfares de cavaleries se composent essentiellement de trompettes naturelles, et de percussions. On peut les rapprocher des Batteries-Fanfares, appelées aussi cliques, qui regroupent divers cuivres sans pistons et des percussions. Les ensembles de fifres peuvent être inclus dans cette famille car ce sont des instruments d'ordonnance, au même titre que les clairons, ou les trompettes de cavalerie. Cependant les fifres contemporains disposant de clés²⁰, ne sont plus des instruments « naturels », mais restent bien des instruments d'ordonnance. La fanfare ou ensemble de cuivres regroupe uniquement des instruments de cuivres mais cette fois avec des pistons et des percussions. Les *Brass Bands*, proches de la fanfare par sa composition exclusivement d'instruments de cuivres et de percussions, se différencient par un effectif standardisé. L'harmonie est l'orchestre le plus complet puisqu'il regroupe tous les instruments à vents, les cuivres et les bois ainsi que les percussions.

Ces différentes entités ont un grand nombre de points communs qui permettent de les confondre dans le terme générique d'ensemble à vent. Il répond à trois critères pouvant le différencier des autres pratiques musicales. D'abord, il est un ensemble d'instruments à vent²¹ et de percussions joué par des amateurs. Puis, il est un orchestre de plein air dont le but premier est de jouer à l'extérieur²². Enfin, il est une musique qui « marche », un groupe en uniforme qui défile pour animer la cité. Les ensembles à vent sont donc à la fois un type de musique et une formation musicale.

La fanfare constitue indéniablement un modèle socioculturel. Le culturel n'étant pas séparé du social. Ce fait est acquis pour les historiens du culturel comme du social. Christian Chevandier qui travaille sur « une histoire des hommes et des femmes qui travaillent en France à l'ère industrielle » en a fait la démonstration dans un article²³. Pour Pascal Ory, le culturel est une expression du social et l'histoire culturelle n'est que de l'histoire sociale d'une certaine façon décentrée ou recentrée. Il définit l'histoire culturelle comme « l'histoire sociale des représentations²⁴. » L'histoire culturelle s'appuie sur une définition large et malléable de la culture. Elle s'étend des connaissances assurant une culture et distinguant le « cultivé » du

¹⁹ Voir l'annexe 1 pour la composition détaillée de ces ensembles.

²⁰ Clé : Mécanisme qui permet le contrôle à distance de la fermeture ou de l'ouverture des trous pratiqués dans un tuyau sonore modifiant pour chaque doigté la longueur de la colonne d'air entrant en vibration pour émettre un son. Armand Raucoules, *op.cit.*, p.165

²¹ Essentiellement composés de cuivres et dans certains cas, les harmonies notamment, des instruments de la famille des bois.

²² Philippe Blay (dir.), *Guide du musée de la musique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p 193.

²³ Christian Chevandier, « Du culturel dans le social », in : Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, pp. 41-49

²⁴ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011, p. 13

« non cultivé » aux pratiques culturelles et aux représentations d'un groupe. Dans ce cas le sens est qualifié d'anthropologique. Jean-François Sirinelli précise que « la dimension anthropologique, ne représente [...] qu'un versant d'un domaine beaucoup plus large. » Il y associe l'étude « des supports de diffusions et de transmissions », et celle des pratiques culturelles²⁵.

Dominique Kalifa a, dans un article récent, distingué deux aires de l'histoire culturelle : l'étude de la culture comme domaine et l'étude de la culture comme regard. Pour la deuxième, il propose la définition suivante :

« Le second massif procède d'une approche différente ; il regroupe des travaux qui ne considèrent pas le « culturel » comme un domaine ou comme un répertoire d'objets et de pratiques, mais comme un regard, une voie d'accès à l'ensemble des réalités sociales, dont la culture serait, en quelque sorte, l'expression structurante. Ils relèvent d'une approche ethno-anthropologique des sociétés, soucieuse de restituer les appréciations, les sensibilités, les valeurs, les croyances, les imaginaires, de questionner la part subjective ou symbolique de l'expérience, en bref d'analyser les différentes voies par lesquels les individus perçoivent, nomment et donnent sens au monde qui les entoure.²⁶ »

La fanfare tout en étant un objet culturel est aussi et surtout un groupe social. Il ne s'agit pas d'opposer la culture et le social mais de mettre en évidence les sociabilités qui passent avant la musique, le fait de se réunir avant l'artistique. Nous ne voulons pas faire une histoire de la musique à vent mais une histoire des orchestres à vent. Il s'agit d'étudier une pratique culturelle qui a une forte résonance sociale, de par sa structuration et son impact dans la société. Nous nous inscrivons donc dans une approche culturelle de l'histoire sociale des fanfares.

La musique populaire et notamment l'ensemble à vent ont souvent été vus comme la musique du pauvre. Il s'agit d'un malentendu de départ dû à la contradiction interne née de l'objectif des créateurs de l'orphéon : « civiliser par la musique ». A partir de ce malentendu fondateur s'est constitué le paradigme d'un recrutement des fanfares dans les milieux modestes. Elles sont vues comme l'expression d'une culture de classe ouvriériste qui consiste à interpréter une musique de piètre qualité. Georges Escoffier confirme l'idéologie qui pèse sur la lecture des fanfares²⁷. Contrairement à l'orphéon vocal, « tentative de faire vivre, à travers une pratique musicale, une utopie politique, porteuse de réconciliation sociale, justifiée par une foi dans la possibilité

²⁵ Pour Jean-François Sirinelli, « Quelle identité pour l'histoire culturelle ? », in : Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.), *op.cit.*, pp.16-23, p. 20-21

²⁶ Kalifa, Dominique, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », « Histoire, économie & société », 2012/2 31^e année, pp. 61-70, p. 67

²⁷ Georges Escoffier, « L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », pp. 69-81, p. 69, in : Bernard Sève et Gilles Dulong, *Musique et société*, Paris, Les éditions de la cité de la musique, 2004.

d'émancipation du peuple par le travail et l'éducation », l'orphéon instrumental est davantage un instrument de « canalisation des loisirs des classes populaires dans un moule paramilitaire et divertissant fondé sur des transcriptions simplificatrices du répertoire élitiste, en réponse à la peur qu'inspire désormais la classe ouvrière. »

La fanfare apparaît d'emblée dénigrée par les institutions légitimes même si elle permet aussi la diffusion de la culture musicale, notamment par le répertoire. L'histoire culturelle a permis d'étudier des objets et des pratiques jugés « indignes » par le légitimisme culturel et de leur redonner toute leur importance²⁸. En histoire culturelle, on ne se préoccupe pas de la qualité de l'objet, tout sujet est digne. Le but n'est pas de s'intéresser à sa valeur intrinsèque, mais de montrer à travers lui sa teneur explicative.

Les ensembles à vent s'inscrivent dans la culture populaire. Cette notion demeure compliquée à saisir et l'historiographie sur ce sujet est éclatée, voire empreinte de controverses et d'idéologies²⁹. Nous assistons au débat perpétuel entre la culture populaire et la culture savante dont l'une se voudrait supérieure à l'autre. Les premiers travaux, à la suite de Robert Mandrou sur la bibliothèque bleue³⁰, opposent la culture populaire à la culture savante. La culture populaire est considérée comme une culture inférieure qui tente par acculturation³¹ à s'embourgeoiser et par le fait tend à disparaître. Depuis le texte de Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel « La beauté du mort »³², il est admis que la culture populaire et la culture savante ne doivent pas être envisagées comme deux entités autonomes dont l'une se voudrait supérieure à l'autre. Didier Francfort va jusqu'à repousser la qualification de populaire ou de savant qu'il juge inopérante³³. La culture populaire ne s'adresse pas uniquement à la frange de la population la moins cultivée, la plus défavorisée, la plus pauvre. Elle ne s'adresse pas exclusivement à un quelconque milieu populaire³⁴. La culture populaire peut aussi

²⁸ Kalifa, Dominique, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », « Histoire, économie & société », 2012/2 31^e année, pp. 61-70, p. 66

²⁹ Dominique Kalifa, « culture populaire », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *dictionnaire d'histoire culturel de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

³⁰ Robert Mandrou, *De la culture populaire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. La bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

³¹ Pascal Ory, « Acculturation » in, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *dictionnaire d'histoire culturel de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

³² Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « La beauté du mort » 1970, repris dans : Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, C. Bourgeois, 1974, pp. 49-80

³³ Didier Francfort, conférence, *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?*, 2008, publiée dans une version traduite en portugais au Brésil, accessible en ligne : http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

³⁴ Georges Escoffier, « La question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 1999, réseau intelligence de la complexité programme européen MCX, Modélisation de la complexité : www.mcapc.org, vu le 13 janvier 2013.

être envisagée comme la culture du nombre, accessible aux masses. La notion de culture de masse³⁵ donne la priorité à l'industrialisation de la production et à la massification des pratiques amenant à une uniformisation qui gomme les différences et s'adresse à tous. La culture devient un bien de consommation. La diffusion restreinte des fanfares, tant la pratique que la musique, et surtout son éloignement des circuits commerciaux démontrent qu'elle n'est nullement une activité de masse.

Les sociologues se sont emparés de la notion de culture populaire et parlent de culture légitimée, dominée ou au contraire d'autonomie culturelle³⁶. Cette floraison de termes rend compte de la complexité de ces concepts que qualifient Claude Grignon et Jean-Claude Passeron d'*embarras* dès les premières lignes de l'avant-propos de leur ouvrage³⁷. Pierre Bourdieu, dans son livre *La distinction*³⁸, met en relation hiérarchie culturelle et hiérarchie sociale et accorde un rôle central aux mécanismes de domination symbolique. Il montre que la musique et le goût musical sont socialement classant. Il accorde un rôle important à l'éducation pour l'accès à la culture et à sa compréhension. Ainsi, nous devons interroger le rôle éducatif des ensembles à vent. Les ensembles à vent appartenant à la sphère des cultures populaires occupent de fait une position de culture dominée. Cette observation générale ne doit pas s'appliquer sans nuances. Ses travaux concernant la légitimité culturelle ont été discutés. Bernard Lahire remet en cause ou plutôt nuance le phénomène de domination par les cultures légitimes mises en exergue par Bourdieu dans *La distinction*. « Les faits de légitimité culturelles ne peuvent être présumés, mais doivent être régulièrement vérifiés par des enquêtes sociologiques spécifiques »³⁹. L'étude des ensembles à vent entre dans cette démarche, celle d'interroger la domination culturelle de cette pratique socioculturelle. Claude Grignon et Jean Claude Passeron, par leur débat sur les cultures populaires, mettent en garde contre le risque de considérer ces cultures trop exclusivement sous l'angle de leur infériorité par rapport au modèle dominant, prenant la forme d'un misérabilisme systématique. Elles ne sont pas forcément cloisonnées ni séparées hermétiquement de la culture des « élites. » Il existe des ponts. Les auteurs s'interrogent aussi sur le fait de considérer les dominés uniquement sous l'angle de la domination, sans leur

³⁵ Voir à ce propos : Dominique Kalifa, *La culture de masse en France*, t.1, 1860-1930, Paris, La Découverte, 2001 et Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

³⁶ A ce propos voir le débat retranscrit dans l'ouvrage : Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.

³⁷ Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *op.cit.*, p. 9

³⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

³⁹ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

accorder la possibilité d'une existence autonome. Ils mettent également en garde sur le danger du populisme qui insiste trop sur l'autonomie des pratiques culturelles et versent dans « le pathos de la réhabilitation ⁴⁰ ». On voit ainsi la difficulté de traiter la culture populaire et le risque de dérive idéologique. Les travaux de Richard Hoggart sur *La culture du pauvre* publiés en 1957⁴¹ et à sa suite le mouvement des *cultural studies*, ont mis en lumière l'existence de *sub-culture*. Ils remettent en cause la notion de culture populaire, préférant celle de classe populaire, notion éminemment politique marquée par le marxisme. L'utilisation de certains concepts issus du marxisme ne conduit pas nécessairement à une « dérive idéologique. » La lecture « démomifiée » du marxisme peut être éclairante pour comprendre les problèmes de domination sociale. Les fondateurs des *cultural studies* sont partis du présupposé que l'existence des personnes est modelée dans un contexte social et culturel. Les *cultural studies* ont tendance à privilégier l'étude des cultures minoritaires dans une perspective militante et se justifient par des jugements de valeur, implicites et explicites, ce qui les distinguent fondamentalement de l'histoire culturelle « à la française ». Ils sont aussi marqués par des dérives et notamment une théorisation excessive déconnectée de tout travail empirique. Les *cultural studies* ne relèvent pas de l'histoire mais se veulent une nouvelle discipline à la croisée de la littérature, de la sociologie, de l'anthropologie, différent par les méthodes et les approches de l'histoire culturelle. Cependant, de nombreux champs d'étude ont été ainsi ouverts et même si l'historiographie française s'en est longtemps méfiée⁴², les *cultural studies* ont permis un renouvellement des objets et des questionnements en matière de pratiques culturelles notamment dans le cadre du débat sur les cultures populaires.

Grâce à ces apports, nous pouvons aborder la fanfare comme une *sub-culture* autonome. Elle ne se confond pas nécessairement avec une catégorie sociale dite populaire, par contre ses participants partagent des pratiques, des attitudes qui forment une culture de la fanfare et qui permettent de participer à une « lecture corporative ⁴³ » des ensembles à vent.

⁴⁰ Dominique Kalifa, « culture populaire », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

⁴¹ Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les éditions de minuit, 1970.

⁴² Voir à ce propos : André Kaenel, Catherine Lejeune, Marie-Jeanne Rossignol, *Cultural Studies. Etudes culturelles*, Nancy, PUN, 2003 et Armand Mattelart, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

⁴³ Pascal Ory, *op.cit.*, 2011, p. 119

Enjeux, objectifs de la thèse

L'objet « orphéon », « fanfare » ou « ensemble à vent » peine à trouver sa place dans le champ d'étude de la musicologie et dans celui de l'histoire généraliste⁴⁴. L'étude de la musique à vent n'est pas nouvelle. Paul Gerbod en son temps rédige deux articles sur ce thème mais les publie dans une revue d'ethnologie⁴⁵. En effet, il est tentant de considérer les fanfares à l'aune d'un relativisme culturel, comme un mouvement populaire autonome de significations, un système symbolique distinct. Ainsi le mouvement orphéonique est analysé comme une société lointaine, différente de la nôtre. Cette vision ethnologique de la fanfare est dangereuse car déconnectée de la société et ne rend pas compte de l'hypothèse de *sub-culture*. L'historiographie française des ensembles à vent est marquée par Philippe Gumpłowicz qui, dans son magistral ouvrage *Les travaux d'Orphée*⁴⁶, réalise l'histoire des orchestres à vent amateurs de France aux XIX^e et XX^e siècles. A l'étranger également il existe quelques études ponctuelles. Pour le Royaume-Uni, nous pouvons penser au travail effectué sous la direction de Trevor Herbert, *The British Brass Band : A Musical and Social History*⁴⁷ ou pour l'Allemagne, l'ouvrage de Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*⁴⁸. On peut également citer la journée d'étude franco-espagnole de l'ERESCEC (Equipe de Recherche sur les sociétés et cultures de l'Espagne contemporaine) qui s'est tenue à Paris le 8 mai 1993, ayant pour thème « Sociétés musicales et chantantes en Espagne. XIX^e-XX^e siècle. »⁴⁹ Plusieurs thèses universitaires en France comme à l'étranger ont traité des ensembles à vent mais toujours sous l'angle monographique. Olga Sánchez Albacete Huedo a consacré sa thèse de doctorat « La Banda Municipal de Música de Albacete : desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX⁵⁰ » à l'étude de la fanfare municipale de Albacete (Espagne). Jérôme Cambon a étudié les orphéons

⁴⁴ Thème très faiblement représenté au sein des travaux universitaires recensés par Danièle Pistone : Danièle Pistone, *Musique et société : deux siècles de travaux*, Paris, l'Harmattan, 2004.

⁴⁵ Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX^e siècle au XX^e siècle. », *Ethnologie française*, I, 1980, pp. 27-44. Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », *Ethnologie française*, XVIII-1, 1988, pp. 15-26.

⁴⁶ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*

⁴⁷ Trevor Herbert (dir.), *The British Brass Band : A Musical and Social History*, New York, Oxford University Press, 2000.

⁴⁸ Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983.

⁴⁹ « Sociétés musicales et chantantes en Espagne. XIX^e-XX^e siècle », « Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne », n°20, décembre 1994.

⁵⁰ Olga Sánchez Huedo, « La Banda Municipal de Música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX », thèse de doctorat sous la direction de Sara Mañllo Salgado, Universidad de Salamanca Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, 2008.

du Maine-et-Loire dans le cadre d'un doctorat de musicologie⁵¹. En revanche, aucun travail d'historien n'a été entrepris afin d'effectuer une synthèse sur les ensembles à vent européens. Loïc Vadelorge appelle, dans son compte rendu sur l'ouvrage de Jérôme Cambon tiré de sa thèse, « à dépasser l'approche monographique » et à « élargir l'échelle de référence »⁵².

A l'heure de la construction européenne et de la mondialisation, on ne peut pas se contenter d'une histoire nationale. Il y aurait un risque à cantonner le fait social et culturel des fanfares à quelques cadres « nationaux » nécessairement inadaptés même s'il faut partir de ce cadre de façon empirique pour le dépasser. Il est intéressant d'avoir une vue d'ensemble à l'échelle de l'Europe. D'autant plus que les débats sur la *world history* ou la *global history*⁵³ agitent le paysage scientifique de l'histoire culturelle contemporaine. L'histoire globale se partage en deux aspects. Un premier qui la définit comme « un processus d'intégration mondiale, économique et/ou culturelle » et insiste sur la notion de mondialisation, et un second qui la considère « comme un mode d'approche historique.⁵⁴ » Il s'agit dans ce cas d'élargir le regard, l'échelle de l'objet d'étude. Il incite à ne pas s'en tenir à une zone géographique circonscrite mais de chercher à connecter les pays, les sociétés, les histoires nationales.

Notre volonté est de comparer les ensembles à vent et de mettre en relation leur fonctionnement, leur image, leur répertoire, leur activité, leur organisation... Si la comparaison est une pratique intellectuelle naturelle, quasi instinctive, dès que l'on cherche à comprendre un phénomène⁵⁵, il ne s'agit pas de comparatisme. Le comparatisme est une « méthode particulière qui place la comparaison au cœur de l'analyse et tout en s'interrogeant sur les conditions, les moyens, les échelles et les buts des rapprochements opérés entre deux ou plusieurs systèmes sociaux⁵⁶. »

⁵¹ Jérôme Cambon, « Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires de Maine-et-Loire sous la Troisième République (1870-1914) : Angers, Cholet, Saumur. », thèse de doctorat de musicologie sous la direction de Guy Gosselin, université François-Rabelais de Tours, 2009, Publié sous la forme : Jérôme Cambon, *Les Trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième république*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁵² Loïc Vadelorge, « Jérôme Cambon, Les trompettes de la République », « Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest », 118-4, 2011, pp. 154-156, p.156

⁵³ A ce propos voir : Chloé Maurel, « La World/Global History », « Vingtième Siècle. Revue d'histoire » 4/2009 (n° 104), p. 153-166. et, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? », dossier dirigé par Caroline Douki et Philippe Minard, « Revue d'histoire moderne et contemporaine » 54 (4), 2007

⁵⁴ Caroline Douki et Philippe Minard, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? », « Introduction », dans « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 2007/5 n° 54-4bis, pp. 7-21, p. 8

⁵⁵ Dans l'introduction de l'ouvrage qu'ils dirigent, François Boespflug et Françoise Dunand évoquent les premiers stades du développement de l'enfant qui compare et rapproche les objets pour mieux les comprendre, faisant de la comparaison une pratique archaïque et universelle. François Boespflug et Françoise Dunand (dir.) *Le Comparatisme en histoire des religions*, Actes du colloque international de Strasbourg (18-20 septembre 1996), coll. "Patrimoines", Paris, Cerf, 1997, p.7-20

⁵⁶ J-C. Schmitt, « Pour une histoire comparée des images religieuses », dans François Boespflug et Françoise Dunand (dir.), *Le Comparatisme en histoire des religions*, Actes du colloque international de Strasbourg (18-20 septembre 1996), coll. "Patrimoines", Paris, Cerf, 1997, p. 361

A la lumière de l'ouvrage de Philippe Gumpłowicz qui, pour la France démontre la présence de nombreux points communs entre ces groupes, tant au point de vue de leur organisation, que de leur répertoire ou de leur image, nous pouvons affirmer que les ensembles à vent répondent à un modèle. De la même manière et par extension, nous posons l'hypothèse qu'il existe un modèle européen des ensembles à vent. Bien sûr, il ne s'agit pas de copies parfaites et il convient de prendre en compte la palette de nuances possibles. Tout de même, de nombreux traits concordants peuvent faire entrer cette pratique socioculturelle dans un même moule. Ancrés dans un territoire, les ensembles à vent, sans être identiques, sont pourtant semblables, reconnaissables dans toute l'Europe.

L'approche ne se veut pas et ne peut pas être exhaustive. Le but n'est pas d'ajouter des monographies, d'étudier tous les pays et tous les orchestres mais d'obtenir une approche globale, une vue d'ensemble en choisissant soigneusement des exemples, en les confrontant, en les comparant. Depuis les années quatre-vingt, différents travaux et courants historiographiques, comme la micro-histoire, ont montré que l'échantillonnage soigneusement choisi peut donner des résultats sans avoir besoin d'études quantitatives systématiques. Cette synthèse ne peut pas être universelle, elle n'est que le commencement d'un travail d'histoire comparée. Ce champ n'est pas nouveau puisque Marc Bloch se fait le partisan en 1928 d'une « histoire comparée des sociétés européennes⁵⁷. » Plus tard, Christophe Charle développe cette idée dans ses travaux pionniers sur l'Europe des intellectuels⁵⁸. Cependant depuis plusieurs années, le principe de comparatisme est remis en cause et dépassé pour aller dans une logique de transferts et surtout de maillage.⁵⁹ Ces notions veulent aller vers plus d'imbrication et ne pas se contenter de juxtaposition de pays ou d'opposition nationale. L'histoire connectée propose de « dépasser le compartimentage national des recherches historiques, pour saisir tous les phénomènes qui excèdent les frontières étatiques.⁶⁰ » Il s'agit de réaliser une histoire vraiment transfrontalière, réfléchissant en terme de contacts, de circulations, de connections. Elle se fonde, à l'origine, sur l'étude des systèmes impérialistes européens. Ainsi ce champ veut se

⁵⁷ Marc Bloch, « Pour une histoire comparée des sociétés européennes », « Revue de synthèse historique », décembre 1928. Réédité dans *Mélanges historiques*, Paris, 1963, vol. 1, p. 16-40 et dans *Histoire et historiens*, Paris, 1995, p. 94-123

⁵⁸ Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.

⁵⁹ Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle » dans, « Genèses », 17, 1994, pp. 112-121

⁶⁰ Caroline Douki et Philippe Minard, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle Historiographique ? », « Introduction », dans « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 2007/5 n° 54-4bis, pp. 7-21, p. 10

départir d'un point de vue strictement (et étroitement) européen-centré pour aller vers une vision plus globale, non dictée par les découpages et les frontières.

Dans notre cas, nous ne procédons pas à une comparaison par pays. Nous ne voulons pas non plus dresser le tableau des divergences et des similitudes, mais rechercher les interactions. En quelque sorte il s'agit d'un comparatisme « global » et non « linéaire » qui ne ferait qu'opposer les pays. Nous voulons mener une étude plus subtile et nuancée avec la mise à jour de phénomènes d'interpénétrations, de circulations, concepts proches des transferts, contre-transferts, le tout dans une logique à la fois diachronique et synchronique. Nous souhaitons donc repérer les influences, les déplacements, les appropriations ; toutes ces circulations culturelles⁶¹ qui ne sont pas déterminées par le politique ou l'économique.

Ce nécessaire dépassement s'accompagne d'un jeu sur les échelles d'observation entre le niveau local, régional, national, international⁶². Elle vise aussi à repérer les modes d'interactions entre le local ou le régional, la micro-histoire et le supra-régional quelquefois global, la macro-histoire. Dans l'hypothèse où les ensembles à vent répondent à un modèle socioculturel à l'échelle européenne, elle peut nous permettre d'effectuer un passage de la micro histoire à la macro histoire. Ainsi à partir de l'étude des fanfares, il est possible d'envisager les transformations plus profondes des sociétés.

Notre approche réside aussi dans la volonté de faire l'histoire de la fanfare « d'en bas », depuis la base. Nous avons ainsi privilégié les musiciens, la vie des sociétés musicales plutôt que « l'élite » musicale. En effet, sans négliger les compositeurs, les professionnels, les penseurs, les théoriciens de la musique à vent, il nous a semblé qu'un mouvement socioculturel, d'autant plus quand il s'inscrit dans la culture populaire, doit se regarder d'abord depuis ses acteurs. Nous devons comprendre le fonctionnement de l'intérieur, à la hauteur des pratiquants pour ensuite le replacer dans le contexte global des ensembles à vent et celui de l'évolution de la société comme de la musique. Le travail prosopographique, le recueil des témoignages et la consultation des archives des ensembles à vent sont centraux dans notre démarche.

Le comparatisme nous permet de procéder par emboîtement d'échelle spatiale et thématique. Mais il faut rester conscient des limites. Malgré toutes les bonnes volontés et les efforts de neutralité, tout travail comparatif se réalise à partir d'un horizon de départ. On part de ce qu'on

⁶¹ Un récent colloque organisé les 31 mai et 1^{er} juin 2013 à Paris, « Musique et relations internationales », repris dans les numéros 155 et 156 de la revue « Relations internationales », a interrogé la musique dans l'histoire des relations internationales et notamment du point de vue des circulations.

⁶² Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro analyse à l'expérience*. Paris, Seuil, 1996.

connaît, de nos bagages culturels, on regarde avec notre prisme culturel. La recherche sur la France demeure le point de départ de la comparaison.

Nous sommes partis d'études de cas pour, à partir de ces terrains, poser les questions de généralisation des phénomènes. Trois catégories de pays apparaissent, visualisables sur une carte européenne synthétique mise en annexe⁶³. Pour le premier groupe, il a été effectué des recherches approfondies avec un ou plusieurs déplacements dans le pays. Cela nous a permis le recueil direct de témoignages, la consultation d'archives... Ce sont les pays apparaissant en jaune sur la carte. Ils ont été choisis pour des questions d'accessibilité et pour leurs aspects représentatifs ou peu traités par la littérature sur les ensembles à vent. Pour les autres Etats, nous avons collecté les sources depuis la France, ils correspondent à deux groupes. Le premier, représenté en orange, s'appuie sur une documentation conséquente qui permet une vue d'ensemble du phénomène des ensembles à vent dans les pays. Le deuxième groupe rassemble quelques exemples ponctuels sur une fanfare, une région, un aspect des orphéons dans les pays. Ils sont représentés en bleu.

L'espace de notre étude, l'Europe prise dans le sens géographique stricte ne répond pas à la définition classique de continent : « vaste étendue terrestre continue entourée de mer⁶⁴ . » Plus que l'aspect géographique, c'est l'Homme qui fait l'Europe. En effet, cet espace présente une certaine unité forgée par son histoire partagée. Si les pays pris un par un apparaissent divers, encadrés par une frontière délimitée, ils ont en commun une culture, des modes de pensée, une certaine conception du système politique (au moins dans le discours.) Ce territoire est difficile à délimiter. L'histoire de l'Europe est en plein renouvellement, le LabEx EHNE s'est donné pour mission depuis 2012 d'écrire une histoire nouvelle de l'Europe⁶⁵.

La question rituelle sur les limites de l'Europe empoisonne les politiques, ils la transmettent le plus souvent aux géographes et aux historiens⁶⁶. Pour traiter un sujet d'histoire culturelle en Europe il est nécessaire de dépasser la délimitation précise d'un cadre avec des frontières exclusives au profit d'une Europe prise au sens large⁶⁷. L'Europe est définie comme « un espace culturel commun » en tenant compte des incessants va et vient. Les circulations culturelles, les métissages et les traits communs dans la pratique de la fanfare ou la transnationalité,

⁶³ Voir la carte, annexe 2.

⁶⁴ Jacques Levy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

⁶⁵ Pour plus d'informations, voir son site internet : <http://www.labex-ehne.fr>

⁶⁶ Gilles Pécout, « Introduction. Europe, que doit-on faire de ton histoire et de ta géographie ? », in : Gilles Pécout (dir.), *Penser les frontières de l'Europe du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Paris, PUF/Editions ENS rue d'ULM, 2004, pp. 23-37, p. 26

⁶⁷ Christophe Charle, « Peut-on écrire une histoire de la culture européenne à l'époque contemporaine ? » in : Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.), *op.cit.*, pp. 181-198, p. 182-183

circonscrivent le territoire. Il n'est pas question pour autant de nier les spécificités propres à chaque pays, voir à chaque région, mais de se servir des flux de production et de personnes, des acteurs transnationaux : les ensembles à vent, les musiciens, les œuvres, pour appréhender l'Europe comme un espace de circulation qui dépasse ces identités locales.

Les ensembles à vent existent sous une forme moderne depuis le XIX^e siècle. Cependant, peu de travaux concernent la deuxième partie du XX^e siècle, période que nous avons choisie. En effet, pour beaucoup à cette époque, le mouvement orphéonique relève déjà du passé⁶⁸. En réalité il est encore très présent et vit ses derniers moments de grandeur. La période choisie couvre une quarantaine d'années. Elle a pour point de départ les années quarante, pour s'achever dans les années quatre-vingt. Ces dates sont volontairement floues car il est difficile de déterminer très précisément le début et la fin d'un phénomène en histoire culturelle et sociale. La pluralité des fanfares, même unies dans un modèle européen, implique différents niveaux d'évolutions et de temporalités. Le contexte local, national, la structure des orchestres, les musiciens qui le constituent... expliquent une évolution à différentes strates et quelquefois décalée dans le temps des ensembles à vent. Les fanfares accompagnent et participent aux évolutions sociales, politiques et culturelles. Elles sont un changement et vivent des changements. La Seconde Guerre mondiale marque le début de l'étude. La Libération se veut une période de redémarrage dans tous les domaines et notamment la culture ou la vie associative. Les années quatre-vingt attestent clairement un tournant dans l'histoire des ensembles à vent. Cette pratique subit la concurrence des loisirs de masse, elle séduit beaucoup moins et perd de nombreux adeptes notamment chez les jeunes. Pour essayer de survivre, le monde orphéonique procède à des changements, des mutations.

⁶⁸ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 15

Présentation des sources

L'une des difficultés importantes concerne les sources. A priori, le corpus peut paraître composé de sources éparses. En effet, il n'existe pas de fond d'archives constitué sur notre sujet. Nous avons donc dû trouver des chemins détournés pour collecter des informations, rechercher les traces pour écrire l'histoire de la fanfare en Europe. En quelque sorte, il nous a fallu « inventer » nos propres sources. L'historien invente ses sources car il les dénature⁶⁹, il les détourne pour en faire des éléments d'information, des indices pour mener sa recherche. Arlette Farge rappelle que l'archive est une « trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter.⁷⁰ » C'est l'historien qui s'empare du document, l'exploite et en fait sa source⁷¹. Le traitement de l'historien, son questionnement permet le dépassement de la trace brute. L'examen approfondi des uniformes, leur couleur, leur coupe, la couleur des boutons, la présence ou non de galons, d'un écusson... apprend beaucoup plus que la simple pièce de tissu qu'ils sont à première vue. La moindre source, du témoignage au plus petit indice indirect, tout est important pour comprendre le phénomène socioculturel des fanfares. Carlo Ginzburg a théorisé dans son célèbre article : « Signes, Traces, Pistes » cette étude de la micro échelle et de la recherche d'indices, qu'il érige en source. L'attention portée au détail n'a d'autre intérêt que « d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible à saisir par d'autres moyens⁷² » dit-il. Ainsi, les « indices minimes ont été considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux.⁷³ »

Les fonds d'archives institutionnelles consultés concernent essentiellement la France. Les archives départementales de Meurthe-et-Moselle, basées à Nancy, nous ont permis d'examiner la série W émanant de la préfecture concernant les associations. Ils représentent une source purement administrative et n'apportent que peu d'informations sur les ensembles à vent. Ces fonds rassemblent les statuts, les effectifs des associations, leurs déclarations au journal officiel, leurs correspondances avec les services de la préfecture... Ne souhaitant pas réaliser une histoire trop administrative des ensembles à vent mais plus socioculturelle, nous n'avons pas voulu, sans toutefois l'écarter totalement, en faire notre source principale. De même les archives municipales, celles de Audun-le-Tiche et de Neuves-Maisons auxquelles nous avons eu accès,

⁶⁹ Pascal Ory, *op.cit.*, 2011, p. 45

⁷⁰ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p.12

⁷¹ *Ibidem.*, p. 15

⁷² Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », « Le Débat », 1980/6 n°6, pp. 3-44, p. 9

⁷³ Carlo Ginzburg, *Ibid.*, pp. 3-44, p. 30

procurent une documentation administrative. Elles donnent une image de la fanfare dans la municipalité grâce à l'étude des registres des délibérations du conseil municipal.

Quelquefois les archives de sociétés musicales ont été déposées dans des centres institutionnels, mais cela reste très rare et ces dépôts ne sont pas référencés par une quelconque organisation orphéonique. Les archives départementales de Moselle (France) dans leur annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold conservent le fond concernant *l'Harmonie des Houillères du Bassin de Lorraine*. De même, la *Batterie-Fanfare du Saut le Cerf* d'Epinal (France) a déposé ses archives aux archives Départementales des Vosges ; ou encore la société de musique suisse *Les Armes réunis* a confié une partie de ses documents à la bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds.

Les Bibliothèques permettent de consulter des revues spécialisées, des monographies ou plaquettes souvenirs établies par les orchestres, et la presse qui se fait l'écho des activités des ensembles à vent. Parmi elles, la Médiathèque de la cité de la musique à Paris est une ressource documentaire très importante pour notre sujet. Ainsi, le dépouillement systématique de revues spécialisées comme « Brass Bulletin » Magazine international pour les cuivres, édité en Suisse depuis 1971, donne des informations historiques sur les fanfares, des éclairages sur le répertoire des orchestres à vent, des témoignages de musiciens, de compositeurs à l'échelle européenne.

Il existe des centres de documentation de tailles et de structures disparates, associations, émanation de Conseil Général, organisations militaires, qui nous ont ouvert leur porte et permis de trouver un certain nombre de documents. Il s'agit du Centre d'Informations Musicales (CIM) du CDMC (Conseil Départemental pour la Culture et la Musique de Haute Alsace) de Guebwiller ; du Conservatoire militaire de musique de l'armée de terre (espace patrimoine et documentation) de Versailles-Satory ; de l'Espace musical les Myrtilles à Saint-Dié-des-Vosges, des archives de l'association Suisse des musiques à Aarau et de la Médiathèque de la CMF (Confédération musicale de France) à Paris. Au centre d'Informations Musicales du CDMC de Guebwiller, nous avons pu consulter divers livres concernant la fanfare, ouvrages de réflexion ou de description plus générale sur les orchestres à vent. Le Conservatoire militaire de musique de l'armée de terre, organisme qui forme les musiciens et chefs de musique militaire, regorge d'ouvrages divers, de mémoires d'étude réalisés par différents stagiaires, de photographies, de disques et d'objets ayant trait à la musique pour instruments à vent. L'association d'arts et de traditions populaires « les Myrtilles » a constitué un fond documentaire important composé de divers ouvrages et de disques vinyles ayant trait aux traditions et au folklore européen. La Confédération musicale de France (CMF), principale fédération de musiciens amateurs du pays possède sa médiathèque. Elle regroupe les journaux qu'elle édite régulièrement, des partitions, des ouvrages de synthèse sur le monde orphéonique,

des monographies d'associations musicales, des enregistrements. Les Archives de l'association Suisse des musiques à Aarau regroupent notamment des documents concernant la CISM (Confédération internationale des sociétés de musique) et l'Union suisse des musiques ouvrières.

Pour asseoir l'objectif de notre démarche, faire une histoire des ensembles à vent « par le bas », proche des acteurs et pour pallier le manque de sources, nous nous sommes tournés vers les fonds privés, ceux des associations musicales et ceux de musiciens ou chefs de musique d'ensemble à vent que nous avons collecté au grès de nos voyages en Europe. La base documentaire est riche. On y trouve des documents administratifs (statuts, procès verbaux de réunion, comptes, divers courriers échangés, liste de membres...) des partitions, des revues de presse, des programmes de concerts, de la matière sonore (enregistrements de concerts, disques vendus dans le commerce...) mais aussi beaucoup de photographies et d'objets (uniformes, instruments, bannières, trophées...) permettant également de faire une histoire des représentations des ensembles à vent.

Tout comme les témoignages, ces sources sont conditionnées par la bonne volonté de ceux qui peuvent les apporter. Ce travail s'est heurté à plusieurs problèmes et limites. L'accès a d'abord souvent été difficile. Il y a la difficulté de trouver puis de contacter les personnes, sans compter les nombreux refus. Enfin une fois auprès d'elles, ces archives sont dispersées, partielles voire partiales et rarement classées. C'est une deuxième limite. La troisième nous incite à ne pas oublier que les archives des sociétés musicales qui existent sont souvent celles de sociétés qui fonctionnent encore. Que dire de celles qui n'existent plus ? C'est ainsi, l'historien fait avec les sources qui sont à sa disposition, mais il convient d'en être conscient.

A chaque rencontre avec ces sociétés musicales nous avons également cherché à recueillir des témoignages. D'autres interviews ont été réalisées auprès de musiciens, de chefs de musique, de responsables associatifs, de professeurs de musique. L'histoire orale, intéressante pour pallier le manque d'écrits ou les compléter, doit tout de même être traitée avec prudence car elle fait appel à la mémoire qui peut quelquefois jouer des tours et réinventer le réel.⁷⁴ La plupart du temps les témoignages ont été recueillis en tête à tête, à l'aide d'un questionnaire et d'un questionnement semi-directif pour connaître le vécu et le ressenti des individus interrogés⁷⁵. Les rares réponses aux questions établies par courriels sont à chaque fois précisées en notes de bas de page.

⁷⁴ Voir à ce propos : Philippe Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983. Particulièrement le chapitre IX, « Le traitement du document oral ».

⁷⁵ Voir un questionnaire type en annexe 3.

Pour compléter ces archives privées, nous avons pris le parti d'utiliser et de considérer les monographies retraçant l'histoire des ensembles à vents comme des sources primaires. En effet, ces livres ou plaquettes souvenirs rédigés par les membres de tel ou tel groupe restent une matière relativement brute. Ils sont dépourvus d'analyse critique ; ainsi les questions que l'on se pose en tant que chercheur ne sont pas résolues dans ces ouvrages. Dans certains cas, des bibliothèques comme la bibliothèque municipale d'Esch sur Alzette au Luxembourg en ont conservé un grand nombre dans son fond luxembourgeois. Les manuels, méthodes instrumentales, traités d'orchestration et d'instrumentation ainsi que les autobiographies, biographies de musiciens, de chefs d'ensemble à vent complètent ces sources imprimées. Elles permettent de rendre compte du questionnement, du fonctionnement et du vécu interne de ses sociétés musicales.

La « révolution numérique » à laquelle nous assistons depuis quelque temps et la « généralisation de l'ordinateur personnel relié à Internet » modifie le travail de l'historien⁷⁶. L'accès aux sources en abondance et sans limite géographique permet à l'historien de disposer d'une masse importante de documents facilement accessible quelque soit la langue, grâce aux systèmes de traduction instantanés en ligne. Dématérialisée et indépendante de son support matériel, la donnée brute circule sur la toile. De plus, Internet permet de faciliter grandement la communication d'un bout à l'autre de l'Europe. Par les messageries et les courriels échangés, il est possible de prendre contact ou même de recueillir des témoignages sans avoir besoin de se déplacer, permettant un gain de temps et une baisse du coût de la recherche. Les inventaires des bibliothèques, les catalogues des fonds d'archives fréquemment mis en ligne permettent une préparation aisée et optimale des recherches de terrain. Sans cet apport technologique un sujet de comparatisme large – à l'échelle d'un continent – n'aurait sans doute pas été possible, du moins dans un délai raisonnable de faisabilité d'une thèse.

Néanmoins, les principes généraux de la méthode historique ne doivent pas être remis en cause. L'historien garde une démarche scientifique et une lecture critique dans le traitement de ces sources numériques venues d'Internet, comme il le ferait avec des matériaux plus classiques. Ne nous leurrions pas, comme le rappelle Nicolas Delalande et Julien Vincent « les fonds d'archives et la bibliothèque demeurent sans doute les principaux outils de travail » même si le geste de l'historien a été modifié par l'arrivée de l'ordinateur⁷⁷.

⁷⁶ La « Revue d'histoire moderne et contemporaine » 2011/5 n° 58-4 bis a consacré tout un dossier à ces humanités digitales et leurs enjeux.

⁷⁷ Nicolas Delalande et Julien Vincent, « Portrait de l'historien-ne en cyborg », dans « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 2011/5 n° 58-4 bis, pp.5-29, p. 6

Un autre danger qui guette l'historien connecté est l'abondance de données qu'il faut traiter et sélectionner. Ce problème n'est pas nouveau et n'est pas l'apanage de cette « révolution numérique », tous les contemporanéistes y sont confrontés. Problème que l'on peut résoudre uniquement si l'on garde à l'esprit que faire de l'histoire c'est faire des choix. Il serait également illusoire de penser que grâce à Internet toute l'information est accessible et cela sans bouger de chez soi. Il est nécessaire comme pour toute recherche de croiser les sources, de varier les supports, les points de vue et de ne pas se contenter de cette seule ressource numérique aussi formidable soit-elle.

Nos sources venues d'Internet rentrent dans différentes catégories. Quelques documents proviennent d'archives en ligne. Par exemple le festival de Kerkrade au Pays-Bas publié sur son site Internet : <http://www.rode-net.nl> tous les résultats du concours par années et catégories. Des bases de données existent comme le catalogue du centre d'Informations Musicales (CIM) du CDMC (Conseil Départemental pour la Culture et la Musique de Haute Alsace). Le site www.windmusic.org permet de consulter les notices de nombreuses partitions et de recueillir différentes informations sur les compositeurs ou les interprètes. Les éditeurs de musique à vent indiquent également des informations concernant le répertoire. Ainsi les conducteurs des partitions et notamment la partie explicative des objectifs du compositeur sont partiellement accessibles en ligne.

La majeure ressource venue d'Internet est fournie par les sites des ensembles à vent et dans une moindre mesure ceux des fédérations qui chapeautent cette communauté. Beaucoup, pour ne pas dire tous les groupes disposent de leur site Internet. De nombreux sites Internet de fanfares comportent une partie historique avec quelquefois des photographies d'époque, mais là encore il convient de rester critique, car les groupes se mettent souvent en scène de façon consciente ou non. C'est le cas aussi pour les sites de fédérations musicales.

Cette thèse s'inscrivant dans le champ de l'histoire culturelle, nous utilisons également les sources sonores et filmiques. En aucun cas la valeur intrinsèque de ces œuvres a guidé nos choix, car toutes sont dignes d'intérêt et apportent au chercheur. De plus, la démarche culturaliste n'est pas celle d'une histoire de la culture, elle écarte donc les choix esthétiques. Ces films, sketches, chansons, enregistrements d'époque permettent d'étudier les représentations et les appropriations réciproques, de réfléchir sur l'image des ensembles à vent dans la société. Elles permettent aussi en complément, voire en remplacement des sources plus classiques, de réfléchir sur cette pratique musicale. Ce travail s'inscrit dans une démarche d'histoire culturelle et non pas dans un travail de musicologie où la musique s'étudie pour elle-même. Cependant au même niveau que le texte ou le document iconographique elle accède au statut de source. La

musique n'est pas seulement un enregistrement elle est dorénavant considérée comme source. Nous nous appuyons ainsi sur les apports historiographiques et méthodologiques de Didier Francfort qui a confronté la musique et les identités nationales⁷⁸, les réflexions de Sophie-Anne Leterrier qui a réalisé un « essai d'histoire de la conscience historique de la musique »⁷⁹ ou encore la synthèse de Ludovic Tournès sur les sources enregistrées.⁸⁰

Les sources sonores, de types variés, sont constituées à partir d'enregistrements d'orchestres à vent et de musiques plus générales (chansons, génériques d'émissions de télévision, musique classique...) que nous avons parfois confrontés entre eux. Au grès de nos recherches et de nos rencontres nous avons collecté différents enregistrements réalisés par les ensembles à vent. Les centres de documentation détiennent des disques mais de façon aléatoire et parcellaire. Les fonds d'archives privés, ceux des ensembles à vents et ceux personnels de musiciens ou de chefs de musique conservent les enregistrements, prioritairement ceux de leur formation. Il s'agit de prise de son réalisés par des amateurs lors d'un concert et d'enregistrements destinés à la vente gravés sur support essentiellement vinyle. Ce sont des microsillons *Long Play* (LP/33 tours) ou *Extended Play* (EP/45 tours). Certaines firmes se sont spécialisées dans ce type de musique, par exemple CORELIA en France, et d'autres éditeurs généralistes comme les disques DECCA (multinationale britannique) possèdent dans leur catalogue quelques titres de musique à vent. Il est difficile de trouver des enregistrements car les disques réalisés se sont rarement retrouvés dans le circuit commercial classique. Ils sont plutôt vendus dans une sorte de marché parallèle directement par les membres de l'orchestre lors de leurs concerts ou de leurs prestations diverses. Leur diffusion est donc restreinte et reste dans un cercle local. De plus, les disques enregistrés par les formations le sont à des petits tirages. *Les Fifres rouennais* (France) sortent un 33 tours en 1974 puis en 1981 et 1986, pressé à 1500 exemplaires chacun⁸¹. Ils font tout de même appel à une firme professionnelle et spécialisée dans la musique à vent, les éditions Corélia, basé à Châlo Saint Mars en France. *L'harmonie d'Esch sur Alzette* (Luxembourg) enregistre en 1976 *hits for band 2*⁸², un 33 tours tiré à 2500 exemplaires. Elle reçoit un disque d'or pour récompenser la forte vente de ce vinyle dans le pays⁸³.

Ces enregistrements d'époque apparaissent comme des sources vivantes, car l'interprétation, les nuances, les orchestrations nous sont livrées figées dans le temps. Indépendamment des

⁷⁸ Didier Francfort, *Le chant des nations*, Paris, Hachette littérature, 2004.

⁷⁹ Sophie-Anne Leterrier, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 15

⁸⁰ Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée (XIX^e – XXI^e siècles)*, Paris, Autrement, 2008.

⁸¹ Roger Basaglia, *Les fifres rouennais, 110 ans d'histoire*, Roanne, chez l'auteur, 2007, p. 291

⁸² Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *Hits for Band 2*, 33 tours, DELTA- LUXEMBOURG, 1976.

⁸³ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 239

qualités de l'enregistrement et de sa conservation, nous pouvons avoir une idée du jeu et du « son » des fanfares. Nous ne disposons pas d'un catalogue qui référencerait tous les disques de cette musique enregistrés en Europe à notre époque mais que d'un échantillon. Ainsi se pose la question de la représentativité des enregistrements retrouvés. D'autant plus que pour beaucoup d'ensembles à vent, il n'y a pas d'enregistrement. Soit les disques sont perdus, soit ils n'ont jamais existé. De plus, très souvent la matière sonore retrouvée n'est pas datée de manière précise.

Les sources vidéo sont composées de films de fiction, de documentaires et de documents audiovisuels (reportages, films amateurs...) de différents supports et formats. Marc Ferro dans son ouvrage pionnier, *Cinéma et Histoire*, a montré que le septième art peut être une source pour l'historien. Là encore, le film s'étudie pour lui et ce qu'il représente, en dehors de toute considération esthétique. Le film, image ou non de la réalité, nous donne toujours des informations sur la société à l'époque de son tournage en plus de ce que l'œuvre a voulu montrer, notamment s'il s'agit d'une fiction qui porte sur le passé⁸⁴. Cependant, il n'a pas qu'un rôle de miroir de la société. Même s'il y a des spécificités, en terme de narration notamment, l'étude d'une fiction ou d'un documentaire doit être la même. Dans les deux cas une réflexion sur ce que le réalisateur veut montrer et comment le montrer, précède la fabrication de son film. Il a un point de vue, il établit une composition, cela induit une mise en scène et un montage des plans⁸⁵. A défaut d'être exhaustif, les œuvres cinématographiques qui ont retenue notre attention forment un corpus représentatif. Certains films de fiction ont pour objet principal la fanfare, comme l'œuvre du cinéaste néerlandais Bert Haanstra *Fanfare* (1958)⁸⁶. Dans ce cas, l'histoire est centrée sur l'ensemble à vent et son fonctionnement. Pour d'autres, on assiste simplement à une apparition, plus ou moins longue, plus ou moins importante pour la narration. On peut citer le film franco-italien *Le petit monde de Dom Camillo*⁸⁷ ou le film tchécoslovaque : *Les amours d'une blonde*.⁸⁸ L'orchestre est alors fondu dans le paysage de la vie et des villes. Il illustre les fonctions sociales d'un tel groupe, participation aux fêtes, rôle patriotique, querelles politiques...

⁸⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1993, p. 41-42

⁸⁵ Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Gallimard, Folio Histoire, 2004, p. 362

⁸⁶ *Fanfare*, Bert Haanstra, comédie, Pays-Bas, 1958, 96 min.

⁸⁷ *Le Petit Monde de don Camillo*, Julien Duvivier, avec Fernandel et Gino Cervi, comédie, Italie-France, 1952, 105 min.

⁸⁸ *Lásky jedné plavovlásky*, [Trad. Française : *Les amours d'une blonde*], Miloš Forman, drame, Tchécoslovaquie, 1965, 84 min.

L'étude des ensembles à vent en Europe s'explique par un nécessaire dépassement du cadre local et national. La période contenue entre les années 1940 et 1980 est une période charnière dans l'histoire de ce mouvement socioculturel. Le projet a pour objectif d'analyser les connections, les circulations, les points communs entre les différents groupes et établir ou non l'existence d'un ou plusieurs modèles transversaux à l'échelle du continent.

La première tâche consiste à interroger l'autonomie des ensembles à vent comme groupe socioculturel. Existe-t-il une communauté *fanfaristique* ?

Le deuxième volet questionne le genre musical des ensembles à vent. Est-il distinct, original, repérable à l'intérieur du champ musical ?

La dernière partie met les ensembles à vent au cœur des circulations et des échanges à différentes échelles et différents niveaux : les parcours de vie, comme les échanges formels et informels entre les groupes ou la circulation transnationale du répertoire.

Partie 1- Une autonomie des ensembles à vent, comme groupe socioculturel

Pierre Michel Menger souligne que la musique fonctionnelle appliquée à des spectacles, des rites, des cérémonies brouille son classement dans le genre de la musique sérieuse⁸⁹. En principe, la musique, l'art en général ne servent à rien. Dit ainsi, cela paraît être une provocation. Il est évident que la musique est utile mais elle a une valeur en soi. L'œuvre d'art possède sa propre autonomie, elle n'est pas dictée par une nécessité utilitariste. Kant résume ainsi : « le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée et libre⁹⁰. » Il y a donc l'établissement d'une hiérarchie entre la musique sérieuse car autonome et pouvant être jouée en concert, et une musique qui serait moins importante et moins légitime parce qu'elle est écrite dans un but, pour remplir une fonction. La fanfare est une musique utilitaire qui possède des fonctions sociales. Elle anime la cité, participe au patriotisme... Elle est aussi un héritage de la musique militaire avec ses accents guerriers. Au cours du deuxième XX^e siècle, le domaine militaire est de plus en plus décrié. Pour certains, le rythme caractéristique des marches à deux temps rappelle les mauvais souvenirs du service militaire, pour d'autres il évoque l'embrigadement et la guerre⁹¹. La fanfare, associée à l'armée et à son rejet, est de fait fortement dépréciée.

Les ensembles à vent tiennent aussi une place à part dans le monde de la musique. Essentiellement jouée par des amateurs, leur part d'autonomie culturelle, esthétique existe. Même s'ils appartiennent à la sphère des cultures populaires, on se doit d'interroger les ensembles à vent, le genre musical comme la pratique, sur leur place de culture dominée⁹². L'harmonie, le *Brass Band*, la *banda*... est un groupe, un rassemblement de musiciens qui pratiquent collectivement leur instrument pour créer des mélodies. Les ensembles à vent sont

⁸⁹ Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Harmonique / Flammarion, 1983, p. 28

⁹⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Section I, Livre I, §5.

⁹¹ Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000, p.51 à 64, voir principalement : p. 51, 52, 55, 63

⁹² Voir à ce propos : Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », « Revue d'histoire du XIX^e siècle », 1999-19.

nombreux et en apparence tous différents. En effet, comme tout groupe, ils se cherchent une identité leur permettant d'être facilement reconnaissable et de se différencier les uns des autres. Chacun porte un costume qui le singularise, une appellation qui lui est propre. L'orchestre est implanté dans une ville, un quartier, un territoire. Il se caractérise par un fort ancrage local, tant géographique que social. La « culture des ensembles à vent » ne se réduit pas à des questions de répertoire, même s'il est important. Elle comprend des sociabilités, des aspects visuels. Ce n'est pas seulement une pratique artistique, elle est d'abord une pratique sociale.

En tant que collectif, elle possède des modes de fonctionnement qui lui sont propres mais qui peuvent aussi répondre à des normes, des habitudes ou des modes. Il existe des logiques de reconnaissance, le goût pour les uniformes, le répertoire... qui permettent de créer une identité orphéonique. Le tout met en lumière l'existence d'une *sub-culture fanfaristique*. Un certain nombre de points communs rapprochent les sociétés musicales. Peut-on ainsi mettre en évidence l'existence d'un modèle européen des ensembles à vent ? Peut-on affirmer, avec des nuances, qu'à l'échelle du continent, ils ont des fonctions, des activités, une organisation, une apparence semblable ?

Chapitre 1. Un réseau de reconnaissance

Quiconque rencontre un ensemble à vent dans la rue est marqué par l'effet de masse qui s'en dégage, ordonné, uniforme. Une masse sonore mais aussi visuelle. Une idée forte apparaît, celle d'un groupe soudé par la musique qu'il joue mais aussi par d'autres éléments moins visibles immédiatement. Ces sociétés de musique, comme on les appelle encore dans la deuxième moitié du XX^e siècle, dépassent le simple aspect musical. D'ailleurs, la sémantique suffisamment transparente rappelle qu'avant d'être un orchestre, elles forment un groupe social. Le caractère amateur des musiciens, venus dans le groupe de façon volontaire afin de pratiquer un loisir, influence énormément la nature de ses sociétés musicales. Certes, ils viennent pour assouvir leur passion de la musique mais aussi pour faire des rencontres, tisser des liens, avoir des amis. Il est ainsi tentant de définir sociologiquement les ensembles à vent. Identifier ses membres, les catégoriser, les quantifier semblent nécessaire, mais peut s'avérer difficile, voire impossible. De plus, cela peut nous pousser vers de fausses pistes, nous amener à formuler des généralisations hâtives qui par la suite se révéleraient fausses. Doit-on considérer les ensembles à vent comme l'émanation d'une culture ouvrière dont le recrutement s'effectue uniquement dans les classes populaires ou nuancer et constater une ouverture sociologique ?

La démarche doit rester celle d'une histoire culturelle qui sans écarter aucune discipline et aucun thème s'intéresse au sensible, à l'humain et utilise des sources complémentaires, originales pour essayer de répondre aux questions. Il s'agit aussi de s'intéresser aux représentations des ensembles à vent : les uniformes utilisés, les drapeaux, la dénomination de l'orchestre..., tout ce qui donne une cohésion forte au groupe. En se reconnaissant, le musicien s'identifie à sa fanfare et plus globalement à la famille des ensembles à vent. Il est ensuite à son tour reconnu comme appartenant à la *sub-culture fanfaristique*. C'est le schéma, certes retracé à grands traits, du parcours de reconnaissance énoncé par Paul Ricœur. « La dynamique qui entraîne l'investigation consiste en un renversement au plan même de la grammaire du verbe « reconnaître » de son usage à la voix active à son usage à la voix passive : je reconnais activement quelque chose, des personnes, moi-même, je demande à être reconnu par les autres⁹³. »

⁹³ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 10

Les ensembles à vent s'inscrivent dans un temps long, notion chère à Fernand Braudel⁹⁴. Créés et conceptualisés au XIX^e siècle, les ensembles à vent du second XX^e siècle restent encore imprégnés des idées forgées par les fondateurs du mouvement orphéonique.

A. Des caractéristiques partagées à l'échelle européenne

En tant qu'entité, chaque ensemble à vent construit son identité. Il affirme sa singularité par le choix de ses couleurs, de son uniforme, de ses emblèmes, de son nom... Ainsi, l'individu revêtu des attributs de l'orchestre marque son appartenance à celui-ci et le revendique. Il s'en montre fier. L'identité se construit aussi dans une généalogie, une lignée, une histoire qu'il convient de rappeler. Au-delà d'une identité individuelle propre à chaque orchestre il existe une identité commune, qui reprend des éléments partagés pour former l'identité des ensembles à vent.

A. 1. Brève histoire européenne des ensembles à vent, des jalons pour comprendre le XX^e siècle

On peut chercher les racines des ensembles à vent dans un lointain passé, notamment à travers l'histoire des instruments et de leur regroupement. L'organologie permet d'étudier cette évolution.

Les ensembles à vent sont clairement issus de la musique militaire. Cependant, il ne s'agit pas ici de faire l'histoire détaillée de la musique militaire, mais d'en réaliser un bref panorama pour comprendre les ensembles à vent au XX^e siècle⁹⁵. Nous pourrions retourner jusqu'au Moyen Age ou même l'Antiquité pour y chercher la genèse de cet orchestre mais il s'agirait plutôt de sa préhistoire que de son histoire. Arrêtons-nous seulement sur les innovations instrumentales et leur évolution. Cette instrumentation s'est composée progressivement avec des instruments venus du monde entier. Dès l'Antiquité, les soldats utilisent différentes versions de l'ancêtre de

⁹⁴ Concept créé par Fernand Braudel dans sa thèse sur *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

⁹⁵ Pour une histoire détaillée, voir à ce propos : Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848.

la trompette (les trompettes de Jéricho évoquées dans la Bible, les *tuba* ou *buccina* des Romains, les *salpinx* des Grecs)⁹⁶. Au Moyen-Âge, l'emploi des percussions se développe. Les croisades permettent aux européens de découvrir les nacaires, petites timbales en cuivre des musulmans⁹⁷ et les tabors, ancêtres du tambour.⁹⁸ A la Renaissance, le fifre se répand dans toute l'Europe occidentale⁹⁹. Au XVII^e siècle, au contact de l'Europe Centrale ou de l'Orient, de nouveaux instruments importés viennent renforcer les musiques militaires : cornets, bassons, hautbois, voire violons¹⁰⁰. Il s'agit d'une évolution majeure dans la constitution des orchestres à vent, car dans ces corps ou ces bandes de hautbois, des bois sont rajoutés aux cuivres. Cela se produit d'abord en France puis dans le reste de l'Europe. Au XVIII^e siècle, l'instrumentation des orchestres se complète sous l'influence de la musique militaire turque. Il s'agit essentiellement d'un groupe de percussions comprenant des tambours, cymbales, grosses caisses, triangles et chapeaux chinois. Ces bandes militaires appelées *mehterhane* et composées pour l'essentiel de janissaires de l'empire Ottoman se diffusent en Europe Occidentale par des contacts amicaux, des ambassades, des conflits armés. Elles touchent d'abord l'empire autrichien puis tout le continent¹⁰¹. L'association des cuivres, des bois et des percussions préfigure la mise en place de l'orchestre d'harmonie¹⁰². Il se développe d'abord en Autriche, en Prusse puis en Angleterre, plus tardivement en France¹⁰³. A partir de 1764, les Gardes Françaises paraden avec un « orchestre régimentaire moderne », composé des traditionnels fifres et tambours, additionné de clarinettes, cors, bassons, flûtes, trompettes, serpents, grosses-caisses et cymbales¹⁰⁴. L'infanterie de ligne développe par imitation ses propres orchestres à vent. En Allemagne, des musiques de milices urbaines et donc non rattachées à l'armée apparaissent très tôt, dès le début du XVIII^e siècle¹⁰⁵. De même dans l'empire Austro-Hongrois, autour des

⁹⁶ Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008, p.15 et 17

⁹⁷ Philippe Blay (dir.), *Guide du musée de la musique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p 194.

⁹⁸ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 127

⁹⁹ Philippe Meunier (dir.), *Fanfarses. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 53

¹⁰⁰ Article « musique militaire », dans : André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, Paris, PUF, 1988, 884 p. et Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008, p 19

¹⁰¹ Voir le Portail de la musique turque : <http://www.turkishmusicportal.com/> et notamment l'article de Mahmut Ragıp Gazimihal : « MEHTERANE ET LE DEVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE EN TURQUIE »

¹⁰² Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 41

¹⁰³ Article « musique militaire », in : André Corvisier, *Dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, Paris, PUF, 1988.

¹⁰⁴ Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001, p 69.

¹⁰⁵ Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983, p. 96

années 1780, des *Harmonien*, financées par l'aristocratie viennoise, donnent des concerts et défilent dans les rues¹⁰⁶.

La Révolution Française renforce de façon déterminante le rôle de ces ensembles instrumentaux, indispensables à la mise en scène de la Nation et du patriotisme lors des fêtes civiques¹⁰⁷. Pratique, elle est une musique sonore et mobile. Elle participe à la Révolution, par les chants, pour les fêtes révolutionnaires, pour entraîner les armées, mobiliser la population. Le peuple s'empare de la musique militaire, qui devient une musique démocratique, ajoutant à la musique la notion du plaisir des interprètes et des auditeurs¹⁰⁸. Le capitaine Bernard Sarrette crée la musique de la garde nationale en 1789. Regroupant soixante-dix musiciens, elle participe à toutes les fêtes patriotiques et forme de nouveaux instrumentistes. En 1792, l'orchestre est supprimé mais Bernard Sarrette fonde l'Institut national de musique, une école gratuite de formation pour tous les musiciens de l'armée de la jeune République. En 1795, elle devient le Conservatoire National de Musique de Paris¹⁰⁹. De nombreuses musiques des gardes nationales « calquées » sur celle de Paris essaient en province. On les retrouve en milieu urbain comme à Valenciennes à partir de 1797¹¹⁰ ou dans les campagnes par exemple à Rambervillers dans les Vosges qui semble avoir la sienne dès 1793, voire même un peu avant¹¹¹. Mi-militaires et mi-civiles, elles sont les premières musiques constituées d'amateurs. La plupart du temps elles sont composées d'anciens musiciens conscrits¹¹². Comme les idées de la Révolution, ce modèle se diffuse dans toute l'Europe, notamment par l'intermédiaire des guerres de la République et de l'Empire.

Au XIX^e siècle tout s'accélère. On assiste à la véritable émergence des ensembles à vent amateurs, fruit d'un bouleversement politique et social et d'une évolution des techniques. Pendant longtemps la musique est réservée à l'élite aristocratique ou bourgeoise. Elle s'ouvre désormais au peuple. Dans un premier temps, probablement par facilité car ne nécessitant pas de matériel, les premiers groupes amateurs se retrouvent autour du chant. En 1808 en

¹⁰⁶ Article : « Harmonienmusik » in : Stanley Sadie, *The new Grove, dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 vol.

¹⁰⁷ Voir à ce propos : Frédéric Robert, *La Marseillaise*, Paris, Nouvelles Editions du pavillon/Imprimerie nationales, 1989 et Jean-Rémy Julien, Jean Mongrédién (dir.), *Le Tambour et la harpe : oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la révolution, 1788-1800*, Paris, Ed. du May, 1991.

¹⁰⁸ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, édition Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1985, p. 16

¹⁰⁹ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 29

¹¹⁰ « Harmonies et Fanfares », « Les cahiers de l'animation musicale », n°39, décembre 1985, p. 20

¹¹¹ Benoît Brunner, « L'orchestre d'Harmonie de Rambervillers. Une société municipale et associative de sa création à 1998, » Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. Yves Ferraton, 2004, Université de Nancy 2. p 4-5

¹¹² Philippe Gumplowicz, *op.cit.*, p. 70-71

Allemagne des *Liedertafel*, littéralement « table à chansons », réunissent autour de Zelter, directeur de chant de l'Académie de Berlin, des chanteurs amateurs. Le succès de cette société est tel que dans tous les pays de tels groupes apparaissent à partir de 1818¹¹³. Si en France en 1812 la première société chorale naît à Aix, Guillaume Louis Bocquillon dit Wilhem (1781-1842) développe la pratique en groupe du chant à l'orée des années 1820. En effet, un groupe de bourgeois libéraux, membre de la Société pour l'instruction élémentaire, souhaite que l'on enseigne la musique et principalement le chant dans les écoles primaires parisiennes. Ils lui confient cette tâche¹¹⁴. Il décide d'appliquer la méthode mutuelle, il s'agit de transmettre et de partager les savoirs entre les élèves qui deviennent eux-mêmes instructeurs. En 1833, Wilhem publie un recueil de musique chorale qu'il intitule l'*orphéon*, nom qu'il donne à son ensemble vocal fondé en 1836. Il regroupe les enfants bientôt rejoints par des adultes, puisque depuis 1835 il ouvre des classes de chant pour les ouvriers parisiens¹¹⁵. A partir de 1848, Eugène Delaporte (1818-1886) effectue des voyages dans toute la France pour promouvoir ces sociétés chorales que l'on appelle désormais « orphéons »¹¹⁶ en souvenir d'Orphée. Delaporte cherche à diffuser l'enseignement de la musique au plus grand nombre et organise les premières rencontres, festivals et concours. Les créateurs des premiers orphéons veulent démocratiser la musique savante et la rendre populaire. L'objectif de ces fondateurs est alors double : artistique et éducationnelle, former des musiciens et éduquer le peuple en formant des citoyens. Progressivement, le passage de l'orphéon vocal à l'orphéon instrumental s'effectue. A partir de 1850 les ensembles instrumentaux se développent fortement, supplantant en nombre les chorales dès les années 1880¹¹⁷. On assiste au même phénomène dans beaucoup de pays d'Europe, Suisse, Luxembourg, Espagne... En Angleterre, les premiers *Brass Bands* apparaissent dans les années 1830 dans le milieu ouvrier¹¹⁸ et à partir de 1840, chaque usine, chaque village possède son orchestre de cuivre. En Allemagne, les premiers ensembles à vent civils voient le jour à partir de 1830¹¹⁹. Au XIX^e siècle, les cuivres peu présents en Scandinavie se développent¹²⁰. Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, beaucoup de Tchèques ou de sujets

¹¹³ *Ibid.*, p. 78

¹¹⁴ Philippe Blay (dir.), *op.cit.*, p 202.

¹¹⁵ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*, p 32.

¹¹⁶ Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX^e siècle au XX^e siècle. », « Ethnologie française », I, 1980, p. 28

¹¹⁷ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*, p.75

¹¹⁸ Article «Brass Band » in : Stanley Sadie, *The new Grove, dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 vol.

¹¹⁹ Hans-Walter Berg, *Blasorchester und spielleute-korps*. Stuttgart, Bundesvereinigung Deutscher Blas-und Volksmusikverbände, 1989, p.21

¹²⁰ Holger Fransman, « La tradition des fanfares » in : « Brass Bulletin » spécial Finlande, n°53, 1986, p. 49-51

de l'Empire austro-hongrois apportent la musique à vent occidentale dans les Balkans en dirigeant, ou en participant aux premiers orchestres civils et militaires¹²¹.

Les progrès techniques de l'époque et la nécessité d'avoir des instruments plus fiables et moins chers pour satisfaire les orphéons naissants, poussent les fabricants à innover. Ils vont réaliser des progrès déterminants dans leurs factures pour arriver dès ce XIX^e siècle à des instruments proches de ceux actuellement utilisés. De nombreux facteurs d'instruments modernisent les cuivres. A l'origine, ce sont des instruments dits à sons naturels, c'est à dire que les notes sont produites par la seule modulation des lèvres sur l'embouchure. Cela implique forcément une gamme réduite. Au XVIII^e siècle, l'invention des tubes additionnels a permis de corriger en partie ce problème mais sans obtenir un effet totalement satisfaisant¹²². Au XIX^e siècle, des artisans remédient à cela en ajoutant des pistons. Vers 1818, et simultanément, deux allemands, Blühmel et Stölzel, créent le premier cor chromatique¹²³. En 1826, c'est au tour de la trompette de recevoir des pistons qui sont sans cesse perfectionnés et permettent de rajouter des notes.¹²⁴ Il en est de même pour les flûtes, en 1847, quand un facteur allemand, Théobald Boehm invente un système de clé permettant une plus grande rapidité des doigts dans l'exécution des notes¹²⁵. Ce système est aussi décliné pour les clarinettes et les hautbois. L'invention des instruments du belge Adolphe Sax¹²⁶ marque une étape déterminante. Ils répondent à un besoin. En effet depuis le XVIII^e siècle, la musique militaire souffre d'une imperfection dans sa tessiture et sa force sonore. Les graves et les aigus apparaissent faiblement par rapport aux notes médianes. A partir de 1840, il crée la famille des saxhorns, et le saxophone qui est breveté en 1846, déclinant à chaque fois toute la série, du plus grave au plus aigu. Mais ces nouveaux instruments font débat. Une confrontation entre les partisans du modèle ancien et de celui de Sax est organisée. Deux orchestres, l'un traditionnel, l'autre avec les innovations de Sax s'affrontent sur le champ de Mars à Paris et voient la consécration de Sax. Fort de ce succès, sa réforme est adoptée en 1845 et ses instruments équipent toutes les musiques militaires, les orphéons les adoptent également¹²⁷. On fixe alors l'instrumentation des différents orchestres qui reste à l'époque étudiée et même actuellement toujours la même. Cependant, les ensembles à vent se caractérisent par leur souplesse. Souvent, l'instrumentation de l'orchestre dépend des musiciens dont le groupe peut disposer.

¹²¹ Didier Francfort, *Le chant des nations*, Paris, Hachette littérature, 2004, p. 75-76

¹²² Philippe Blay (dir.), *op.cit.*, p 212

¹²³ *Ibid.*, p 213

¹²⁴ Philippe Gumpowicz, *op.cit.*, p.73

¹²⁵ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 145

¹²⁶ Antoine, Joseph, dit Adolphe SAX (1814-1894), musicien et facteur d'instrument belge.

¹²⁷ Philippe Blay (dir.), *Ibid.*, p. 200 et 230

A. 2. Des signes d'appartenance au groupe

L'identité se construit également par les signes et symboles visuels qui marquent l'appartenance de l'individu à un groupe. L'uniforme, le nom, le drapeau en sont les éléments les plus visibles.

Le choix du nom, rarement anodin, donne souvent une indication sur le groupe, l'image qu'il souhaite se donner, ses buts, ses aspirations. Beaucoup portent l'attribut : société, union musicale, voulant insister sur la pratique collective, la solidarité entre les musiciens. En voici quelques exemples : *l'Union des Fanfares Royales de Jauche* (Belgique), la fanfare *La Réunion de Hostert* (Luxembourg), la *Société de musique Harmonie de Harlange* (Luxembourg), la *Société de musique de L'Isles-Montricher* (Suisse), la *Sociedad Musical Lira Orchetana* de la ville espagnole de Orcheta, *Dechový orchestr Frýdlantského hudebního spolku Frýdlant nad Ostravicí* (la société de musique de fanfare Frýdlantský Frýdlant nad Ostravicí) en République Tchèque... Quelque peu caricaturale, une harmonie de Castelnaudary (France) se dénomme *Union musicale des sans-souci*, tout le programme est alors contenu dans l'appellation.

Certains groupes font référence à un paysage. La Batterie-Fanfare *les Coquelicots de Sauveterre de Béarn* (France) tire son nom du fait qu'aux alentours du local du groupe il y avait au moment de sa fondation, en 1908, des champs parsemés de cette fleur rouge¹²⁸. De même en Allemagne, de nombreuses fanfares portent le nom Edelweiss, cette fleur caractéristique des moyennes montagnes d'Europe occidentale, c'est le cas de *Trachtenverein Edelweiss* de Constance. Le lieu géographique peut aussi influencer la dénomination de la fanfare, l'Ensemble des cuivres de *l'Eau Noire de Nismes* (Belgique) qui reprend le nom de la rivière locale. Certaines appellations évoquent la nation. Bon nombre de musique Suisse s'intitule *Helvétique* ou *Helvétia*, comme *l'Helvétia d'Ardon*.

D'autres appellations trahissent le statut de la formation : harmonie municipale, fanfare d'usine, musique paroissiale... *Općinska Limena Glazba Petrovsko-Špoljari* est la fanfare Croate de la municipalité de Petrovsko¹²⁹, *Carlton Main Frickley Colliery Band* (Royaume-Uni) le *Brass*

¹²⁸ Témoignage de Mme X2..., l'actuelle présidente, recueilli par mail le 21 février 2011.

¹²⁹ Site internet de *Općinska Limena Glazba Petrovsko-Špoljari* (Croatie), <http://www.petrovsko.hr/index.php/udruga/opcinska-limena-glazba-petrovsko-spoljari>, historique, consulté le 29 décembre 2013.

Band de la mine de South Elmsall dans le Yorkshire¹³⁰ tandis que la *Banda Maria Mater Gratia* du village de Zabbar sur l'île de Malte tire son nom de la patronne de l'église de la cité¹³¹.

Certains groupes prennent comme dénomination une personne célèbre, considérée comme un patron, un modèle, un idéal moral. Ainsi la société philharmonique de Corfou s'adjoint le nom de Mantzaros, le compositeur de l'hymne grec¹³². Nikólaos Mántzaros (1795-1872), né et mort à Corfou est de culture ionienne, adriatique, très influencée par l'Italie. Il met en musique le poème de Salomos : *Ýmnos eis tin Eleftherían* (Hymne à la Liberté). Il devient l'hymne national grec en 1865 par la volonté du roi Georges I^{er} qui aimait beaucoup ce chant¹³³.

Parfois, le titre plus élaboré interpelle. Comment expliquer que des sociétés françaises prennent le vocable de « Vaillante », « Réveil » ou « Intrépides » ? Gérard Cholvy¹³⁴ rappelle que pour s'insérer dans le cadre de la loi 1901 concernant les associations, de nombreux patronages chrétiens ont laïcisé leurs noms et ôté la référence aux saints. Ainsi les fanfares issues de patronages chrétiens dénommées « La Vaillante », « Le Réveil », « Les Intrépides », « L'Espérance » évoquent l'élévation. « La Légion », « L'amical », symbolisent le ralliement. La patrie dans le contexte revanchard – pour les sociétés fondées entre 1870 et 1914 – peuvent se dénommer : « La Jeanne d'arc » ou « L'Avant-garde. » Tous ces thèmes restent tout de même proches du christianisme avec en plus un aspect patriotique. L'héritage politique a pu marquer certaines fanfares comme les appellations en France, Belgique ou Suisse d'« ouvrières », d'« Aurore » ou d'« Espérance. »

Dans les pays monarchiques, les orchestres recherchent le bénéfice de l'appellation royale pour leur société. Gage de prestige et de qualité, il n'est pas accordé à tous. En Belgique, les fédérations¹³⁵ rappellent que l'octroi du titre de Société Royale n'est pas un droit mais une faveur accordée par le Roi aux ensembles réunissant certaines conditions, strictement codifiées. Les ensembles à vent doivent avoir au moins cinquante ans d'existence, le nombre de membres, les activités, le rayonnement, le palmarès lors des concours rentrent également en ligne de compte.

¹³⁰ Site internet de *Carlton Main Frickley Colliery Band* (Royaume-Uni), <http://www.carltonmain.co.uk/>, historique, consulté le 29 décembre 2013.

¹³¹ Giovanna Iacovazzi, « La musique dans l'espace du village et le temps de la fête à Malte », in : Laurent Sébastien Fournier, *La fête du village. Continuité et reconstruction en Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 215-222, p. 217

¹³² Livret du CD : *The Philharmonic Society Mantzaros, recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter*, MOTIVO - M1056 - GRECE, 1998.

¹³³ Bruno Moysan : « La naissance des hymnes nationaux et l'éveil des nationalités » p.54-66 in : *Europe en Hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*, Milan, Silvanan Editoriale, 2012.

¹³⁴ Gérard Cholvy, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1999, p.155-156

¹³⁵ Site Internet de la Fédération Musicale de Royale de Namur, <http://www.fedemusinam.be>, consulté le 29 décembre 2013.

Fondée en 1900, la *Fanfare Royale Le Progrès de Braives*, reçoit en 1952¹³⁶ le titre « royal », accordé par le souverain belge.

D'autres ensembles, plus triviaux, annoncent clairement la couleur. A Limoges (France) un groupe de musiciens réuni pour le carnaval de la ville en 1922 se baptise à l'issue du corso, *Fanfare des Gueules sèches*¹³⁷. Il est à la fois une allusion aux Gueules cassées de la Première Guerre mondiale et aussi un clin d'œil au lieu du baptême de la société, un café. En Belgique, à Jauche (Belgique) une *Fanfare Royale Les Amateurs* existe entre 1879 et 1966¹³⁸.

Il y a aussi ceux qui rendent hommage à la musique et à ses symboles la Lyre d'Apollon et Sainte Cécile, la patronne des musiciens. La *Lyra Reichenbach* en Allemagne, la *Lyre provençale d'Ollioules* en France, *Orkiestra Dęta Lira Niepołomice* en Pologne, *l'Harmonie Sainte Cécile de Renaix* en Belgique, *l'Unión Musical Santa Cecilia* de Benicasim en Espagne ou encore *Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden*, l'Harmonie Royale Sainte Cécile d'Eijsden en Hollande.

Cependant, la majorité des ensembles à vent indique simplement la localité d'implantation de la Fanfare, comme l'Écossais *City of Edinburgh Band* ou l'*Harmonie Šternberk* en République tchèque. Parfois, la fanfare se veut la représentante de la population, d'où l'appellation d'*Harmonie Lausannoise*. Ce procédé métonymique permet d'identifier l'orchestre à sa population. La population s'identifie aussi à son orphéon et certains groupes poussent l'endogamie très loin en n'acceptant que des musiciens locaux. Dans le film de Mark Herman, *Les Virtuoses*¹³⁹, le chef de musique du *Brass Band* de la mine précise à la postulante, qu'il regrette de ne pouvoir l'accepter car il faut être de la commune pour faire partie de l'orchestre de cuivres.

La référence au lieu d'implantation est constante. Cela relève d'un patriotisme local, au sens de l'*Heimat*, mot allemand signifiant la patrie natale. Les ensembles à vent sont une institution ancrée dans le local. Pour la France, Thierry Gasnier¹⁴⁰ a montré que chaque division du territoire possède son histoire, ses traditions formant un patrimoine local qui peut être constitué en Lieux de Mémoire. Ainsi, ces particularismes locaux, singuliers, existent et sont plus ou moins cultivés face au national. C'est le cas pour la France Jacobine et plus encore dans les

¹³⁶ Site Internet de la *Fanfare Royale Le Progrès de Braives*, <http://fanfarebraives.wix.com>, consulté le 31 décembre 2013.

¹³⁷ Site Internet de la *Fanfare Les gueules sèches de Limoges*, <http://gueuleseches.free.fr>, consulté le 25 juillet 2011.

¹³⁸ Site Internet de la *Fanfare de Jauche*, <http://www.lesfanfaresdejauche.be>, consulté le 25 août 2012.

¹³⁹ *Brassed off* [Trad. Française : *Les Virtuoses*], Mark Herman, 1996, comédie dramatique, 127 min

¹⁴⁰ Thierry Gasnier, « Le Local », p. 3423-3477, in : Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoires*, t.3 *La République*, Paris, Quarto Gallimard, 1984.

pays plus largement décentralisés et les Etats fédéraux. Fière de ses couleurs et de sa ville, la fanfare est un peu son ambassadrice. Les groupes représentent la ville lors de leurs prestations à l'extérieur et se doivent de diffuser la meilleure image possible de la commune. D'où l'importance d'un bel uniforme, d'un répertoire de qualité, bien interprété et d'un défilé impeccable. Ainsi lors d'un concours entre plusieurs sociétés musicales, les lauriers glanés par la fanfare rejaillissent un peu sur la commune. Lorsque en juillet 1950, la Batterie-Fanfare *l'Etoile d'or de Lausanne* (Suisse) rentre de son premier concours à Tourcoing (France)¹⁴¹ avec un premier prix d'exécution, un premier prix d'honneur, un prix de direction et la promotion en division supérieure, elle effectue un tour d'honneur dans la ville et la municipalité organise une réception pour la célébrer. Ce patriotisme local est encore renforcé par les photographies de prestige de ces orphéons, prises pour illustrer les programmes de concert ou les livrets anniversaires. La plupart du temps, l'ensemble pose devant un bâtiment public emblématique de la ville, généralement la mairie. Sur la quasi-totalité des programmes de concert de l'*Harmonie Nancéienne*, les portes de la place Stanislas sont représentées. L'élément emblématique de la ville de Nancy (France) démontre une volonté de s'enraciner et d'être partout le représentant de la cité aux portes d'or. Ce patriotisme de clocher peut quelquefois conduire à des frictions à l'intérieur même de la commune. Dans le petit village de Wolder en Hollande, sur les 2000 habitants environ qui y vivent, 240 jouent d'un instrument dans l'une des deux fanfares, *l'Excelsior* et la *Juliana*¹⁴². Les deux clans se vouent une guerre terrible et l'unique prêtre de la ville doit souvent jouer le médiateur pour atténuer les dissensions ou faire cesser les bagarres. Chaque groupe possède ses boucheries, ses bars attitrés, ses supporters. Aucune amitié, ni mariage n'est possible en-dehors de la fanfare. Derrière cette rivalité il y a la recherche de l'hégémonie sur la cité. Qui sera la plus nombreuse, la plus connue, la représentante de la ville ? Heureusement ce cas extrême est rare sans toutefois être unique en Europe.

Au premier abord, on identifie un musicien à sa tenue. L'uniforme est une nécessité et une fierté pour toutes les sociétés. Il permet de se différencier du commun des mortels mais aussi des autres fanfares. Il gomme également les différences de toute nature¹⁴³ – de milieux sociaux, d'âges, de sexes – pour unifier et identifier le groupe. L'uniforme est un signe d'appartenance à la phalange. Mais la fanfare porte également le costume par tradition. Les

¹⁴¹ Plaquette – programme du 50^{ème} anniversaire de l'Etoile d'or de Lausanne, 1930-1980, Archives de l'Etoile d'or, Lausanne.

¹⁴² Hans Onno Van Den Berg, « Ceux qui font vibrer l'air du plat pays de Hollande », « Brass Bulletin », n°77, 1992, p.22

¹⁴³ Gumplowicz (Philippe), *op.cit.*, p 141

orphéons sont issus de la musique militaire qui reste un modèle. Or, à l'armée l'instrumentiste porte une tenue. Et puis, il y a un goût pour cela, une fierté de porter l'habit de la société. L'uniforme fait partie du prestige du musicien. Claude Mangeon exprime cela et ne tarit pas d'éloge sur l'uniforme de l'*Harmonie Nancéienne*, qu'il juge être une belle tenue. D'ailleurs il n'est pas le seul à l'apprécier, puisque sa femme manifeste le même sentiment. Il se rappelle aussi avoir été salué à Nancy, ville de garnison, par des soldats trompés par la coupe et la forme militaire du vêtement¹⁴⁴. Le public aussi est réceptif aux uniformes. Le directeur de la *fanfare de Huissignies* (Belgique) explique en 1972 la nécessité de faire évoluer son groupe : « La fanfare a pris un véritable virage, il y a une dizaine d'années. Nous avions auparavant une bonne phalange qui était, hélas trop peu récompensée de ses efforts. En effet ses demandes de cortèges et de défilés étaient toujours refusées à l'extérieur. Tout cela, parce qu'elle manquait d'uniforme : ce défaut fut corrigé en octobre 1962¹⁴⁵. » Créée en 1957, elle se dote d'un uniforme en 1962 pour répondre à l'image que se fait la population d'un ensemble à vent, une musique qui porte un uniforme. Sans cela, il ne peut s'exporter.

Les uniformes ne sont pas choisis au hasard. Ils doivent être saillants, donner une bonne image du groupe. Leur propreté doit être impeccable. A la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons (France), avant chaque prestation, l'état de l'uniforme est inspecté. Mais cette tenue très salissante, surtout le pantalon et les chaussures blanches, demande du soin et de l'entretien. Si les chaussures ne sont pas impeccables, les musiciens ne montent pas dans l'autobus et repartent chez eux, se rappelle Thierry Dias¹⁴⁶. De même les instruments doivent briller, cela nécessite de les astiquer longuement au « miror », un célèbre produit pour le cuivre.

Lorsque le comité de direction décide de doter l'orchestre d'un costume, la question du coût se pose. Il rend leur achat compliqué, notamment pour les petites structures aux moyens limités. Il est rarement imputé sur les musiciens, le caractère populaire de ces organisations ne permet pas de faire une sélection des membres par l'argent. Alors certains ensembles à vent ne disposent pas d'uniforme avant fort longtemps, les années soixante voir soixante-dix pour les plus tardifs. La municipalité le finance quelquefois, ou du moins apporte une subvention pour participer à la réalisation du projet. Certains costumes sont fabriqués par des femmes de musiciens, d'autres confiés à des professionnels de la couture. L'uniforme de la *Musikverein de Bühlertann* (Allemagne) reçu officiellement le 14 juillet 1952 est financé par un prêt sans

¹⁴⁴ Témoignage de Claude Mangeon, recueilli le 12 février 2010.

¹⁴⁵ Cité dans : *Harmonies et Fanfares en Hainaut occidental*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique à la maison de la culture de Tournai, 1982, p. 17

¹⁴⁶ Témoignage de Thierry Dias, recueilli le 8 janvier 2010.

intérêt¹⁴⁷. Des lotos, des souscriptions auprès des musiciens ou des sympathisants de l'orchestre sont parfois organisés. Des mécènes, généralement des entreprises, peuvent aussi permettre à la musique de se doter de costume. En 1951, le chantier naval de la ville a acheté les premiers uniformes de *Balatonfüred Város Koncert Fúvószenekara* l'harmonie de la cité de Balatonfüred en Hongrie¹⁴⁸. Quelquefois un généreux donateur permet à la société de s'habiller. Ainsi, un soir de répétition de la fanfare la *Lyre de Saillon* (Suisse), un fervent « supporter », Monsieur Camille Besse, arrive et demande aux musiciens de se rendre immédiatement chez lui, au café de la Tour, où des couturiers les attendent pour prendre les mesures. Surpris mais contents, les musiciens acceptent. Le 30 avril 1961, la musique inaugure ses premiers uniformes lors d'une fête entourée des fanfares environnantes¹⁴⁹.

Figure 1– Photographie, les jeunes de la *Lyre de Saillon* (Suisse), reçoivent leurs casquettes à l'occasion de leur première sortie officielle, le 30 avril 1961.

Philippe Terretaz, *100^e anniversaire de la Fanfare La Lyre de Saillon 1890-1990*, Saillon, 1990, non paginé.



Souvent faute de moyens financiers ou par désir de simplicité les formations ne disposent dans un premier temps que d'une casquette pour se distinguer. Ainsi les jeunes de *l'Helvétienne de Saillon* (Suisse) reçoivent solennellement leur couvre-chef lors de leur première sortie en public, signe de leur entrée officielle dans la fanfare, comme on le voit sur la photographie ci-contre, immortalisant ce dimanche de juillet 1942¹⁵⁰. Il est impensable qu'un ensemble à vent sorte dans la rue sans disposer d'un signe distinctif. Le roman de l'italien Andrea Vitali, *Almeno il cappello*¹⁵¹ (Au moins le chapeau), montre justement l'importance de la tenue des musiciens.

¹⁴⁷ Site Internet de la *Musikverein de Bühlertann*, <http://www.musikverein-buehlertann.de/>, vu le 2 juin 2012.

¹⁴⁸ Site Internet de *Balatonfüred Város Koncert Fúvószenekara*, <http://www.furedifuvosok.hu/index.php?content=karnagy>, vu le 29 janvier 2014.

¹⁴⁹ Philippe Terretaz, *100^e anniversaire de la Fanfare La Lyre de Saillon 1890-1990*, Saillon, 1990, non paginé.

¹⁵⁰ Lucien Cheseaux, *L'Helvétienne de Saillon 1905-2005*, Plaquette anniversaire, Saillon, 2005, p. 22

¹⁵¹ Andrea Vitali, *Almeno il cappello*, Milan, Garzanti, 2009.

Il raconte la transformation d'une fanfare médiocre, celle de Bellano située sur les rives du lac de Côme, en une musique respectable. Une fois le niveau remonté, le corps demande au maire des fonds nécessaires pour acheter des uniformes ou au moins une casquette. C'est une question de dignité et d'image. Cette requête devient le centre de toutes les attentions et les malentendus. L'obtention de costumes est toujours un événement. En 1966 la société de musique *Les Enfants des 2 Républiques* de Saint-Gingolph située sur la frontière franco-Suisse inaugure avec faste ses premiers uniformes¹⁵².

Figure 2– Affiche de la fête organisée à l'occasion de l'inauguration des uniformes de l'ensemble à vent, *Les Enfants des 2 Républiques* de Saint-Gingolph, datée de 1966.

Archives de la société, accessible en ligne, <http://www.enfants2republiques.com>, vu le 29 décembre 2013.



Une fois la question du coût solutionnée, reste celle de la forme, des couleurs et des attributs de l'uniforme. L'évolution des costumes d'ensembles à vent est aussi un signe de l'évolution de la société et des mentalités. Dans un premier temps, les ensembles à vent n'ont pas d'uniforme. Mais pour donner une présence à l'ensemble, tous les musiciens sont munis d'un couvre-chef. Enfin, le costume donne de l'allure aux orchestres. Dans les années 1950-1960 tous ou presque en sont dotés. Austères et militaires au départ, les costumes sont à partir des années soixante-dix et surtout des années quatre-vingt plus colorés donnant aux défilés une note de gaieté. Mais là encore la temporalité diffère suivant les formations. Les uniformes répondent aussi à des modes. D'ailleurs, des fabricants spécialisés et les éditeurs de musique à vent publient des catalogues pour proposer leur produit, dictant des tendances et uniformisant quelque peu les tenues des musiques. Suivant l'activité principale de la formation, défilé ou concert, l'uniforme

¹⁵² Historique des *enfants des deux Républiques*, <http://www.enfants2republiques.com>, vu le 21 septembre 2013.

n'est pas le même. Les premiers préfèrent une parure galonnée, un style très militaire, alors que les deuxièmes se contentent d'un costume plus sobre. L'effet recherché, différent, explique cela. L'écart des tenues peut être important, de la jaquette de ville fréquente pour les *Brass Band* Anglais, au costume traditionnel très présent en Europe Centrale et donnant une touche folklorique à la musique à vent. Dans cette partie de l'Europe, les années soixante voient la naissance du *Trachtenbewegung*, mouvement pour la renaissance du costume¹⁵³ et de nombreuses sociétés musicales portent une tenue inspirée du folklore. Le groupe reprend le costume traditionnel du lieu comme par exemple dans la région de Gruyère. Ainsi, la société de musique *l'Edelweiss de Charmey* revêt depuis 1928¹⁵⁴ le *bredzon*, le vêtement de travail de l'*armailli*, le berger des Alpes suisses. Pour d'autres orchestres, l'inspiration est historique. Les Suisses en sont particulièrement friands. Ainsi, *La Rose des Alpes de Savièse* inaugure son uniforme de parade en 1972. Reconstitué d'après les recherches effectuées aux archives cantonales par l'instituteur du village, cet uniforme est la réplique authentique de celui des soldats valaisans du régiment 3 au service du royaume de Naples dans les années 1830-1850¹⁵⁵. De même, la *Musique municipale de la ville de Genève* inaugure en 1962, dans le cadre des manifestations du centenaire, un uniforme inspiré des soldats du XIX^e siècle¹⁵⁶. Le pantalon est bleu, la veste au col officier est rouge, rehaussée d'épaulettes jaunes impressionnantes et d'une fourragère de même couleur. Le rouge et l'or étant les couleurs de la ville de Genève. Les musiciens portent sur la tête un bicorne surmonté d'un plumet blanc. Mais ce rattachement au folklore local ou historique¹⁵⁷ peut apparaître finalement comme artificiel et même un peu caricatural, voire anachronique. En effet, le répertoire est rarement en adéquation avec le costume, à la fois sur des questions de style ou d'époque.

Le choix des couleurs n'est pas non plus anodin. La société grecque *Mantzaros de Corfou*, l'une des plus importantes du pays, adopte dès sa création le bleu et le blanc pour rappeler les couleurs du drapeau national. La tête est recouverte d'un casque en cuivre de style militaire surmonté d'un plumet bleu, rappelant la coiffe des *Life Guards* britanniques. Généralement la couleur des uniformes est quasi systématiquement bleue et souvent bleu marine. Pourquoi cette dictature du bleu ? Aucun musicien n'est capable de donner une véritable explication, si ce n'est que

¹⁵³ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », « Brass Bulletin », n°49, 1985, p. 21

¹⁵⁴ Historique de *l'Edelweiss de Charmey*, <http://www.fanfarecharmey.ch/fanfare/historique.html> , vu le 27 juin 2013.

¹⁵⁵ Historique de la *Rose des Alpes de Savièse*, <http://www.zuchuat.com/~rose/fr/>, vu le 26 juin 2013.

¹⁵⁶ Historique de la *Musique Municipale de la ville de Genève*, <http://www.mmvg.ch>, vu le 26 juin 2013.

¹⁵⁷ Voir en annexe 4, les photographies de la tenue de *l'Edelweiss de Charmey* et de la *Musique municipale de Genève*.

toutes les sociétés de l'époque utilisent cette teinte. En annexe¹⁵⁸, un échantillon photographique des uniformes portés par des orchestres de toute l'Europe permet de se rendre compte de l'importance de cette couleur. Certes, ce n'est qu'un échantillon de photographies choisies et l'on peut accuser la sélection d'être orientée. Cependant le nombre de pays représentés et la troublante ressemblance des costumes permettent d'ôter la notion de hasard de cette similarité et d'une sélection volontairement partisane. Pour Michel Pastoureau, « la couleur se définit d'abord comme un fait de société. C'est la société qui 'fait' la couleur, qui lui donne ses définitions et ses significations, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. ¹⁵⁹» Ainsi les couleurs correspondent à l'état de la société du moment, elles répondent à des phénomènes de « mode », connaissent des tendances. Le bleu devient la teinte des uniformes militaires avec la Révolution Française qui unifie les tenues, alors bigarrées, des troupes.¹⁶⁰ A partir du milieu du XVIII^e siècle en Europe de l'Ouest, le bleu est l'une des trois couleurs les plus portées avec le noir et le gris¹⁶¹. Après un temps de retour au noir dominant, le bleu marine, cette fois-ci, réapparaît. Entre le début et le milieu du XX^e siècle, il colore tous les grands corps, des facteurs aux gendarmes en passant par les pompiers ou les marins.¹⁶² Logiquement les civils l'adoptent et notamment les musiciens. Il ne faut pas oublier que des liens forts, de mimétisme notamment, existent entre les orphéons et l'armée. Parallèlement, elle devient la couleur préférée des sociétés occidentales contemporaines¹⁶³. Sans doute sa neutralité¹⁶⁴ séduit. Elle est, par exemple, moins marquée en symbole que le rouge et donc facilement utilisable pour un uniforme dont le but est de fondre l'individu dans le groupe.

¹⁵⁸ **Voir en annexe la planche d'uniforme**

¹⁵⁹ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 20-21

¹⁶⁰ *Ibid.*, p137

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 142

¹⁶² *Ibid.*, p. 143

¹⁶³ *Ibid.*, p. 149

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 158

Figure 3– Photographie du *Clairon Houdemontais* dans les années soixante-dix. Archives de la fanfare. Houdemont.



Figure 4– Calot du *Clairon Houdemontais*. Archives du *Clairon Houdemontais*, Houdemont.

Les couleurs rouge et jaune de la coiffure du *Clairon Houdemontais* (France) peuvent apparaître comme une rébellion à cet ordre des choses. Une rébellion toute relative puisque la veste portée par les musiciens est bleue et le pantalon gris avec un liseré bleu pétrole. Le calot d'origine militaire, porté à cette époque par les soldats français est en quelque sorte parodié par l'usage de cette couleur rouge. Mais le rouge et le jaune sont aussi les couleurs régionales, celles de la Lorraine, ce qui explique sans doute leur choix. Contrairement à bon nombre de sociétés musicales, cette formation est créée un peu plus tard, en 1961. Elle se veut moderne avec un esprit jeune, les fondateurs ont d'ailleurs une trentaine d'années. Clairement, ils ne veulent pas apparaître comme trop militaires. L'écusson est par exemple placé sur la poche de devant et non pas sur le bras¹⁶⁵. Mais l'héritage de l'armée dans l'apparence est pourtant fréquemment recherché, consciemment ou non. Au début des années cinquante, la *Musikverein de Bühlertann* se dote d'un uniforme. D'esthétique militaire, il est de couleur marron avec une casquette très martiale. Lorsque la musique défile dans les rues du village, la population pour plaisanter annonce : « c'est la fanfare des SA »¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

¹⁶⁶ Témoignage de Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2012.

Figure 5– Photographie de la *Musikverein de Bühlertann* en 1965.

Photographie présente sur le site Internet de la fanfare : <http://www.musikverein-buehlertann.de/>, vu le 2 juin 2012.



Figure 6– Casquette marron, avec la Lyre et les armes de la ville de Bühlertann, collection de Karl ULREICH. Bühlertann.

Est-ce de la gentille moquerie, une lassitude de ce type de costume pour les musiciens ou un rejet de la militarisation de la société allemande après les dix années de nazisme ? Il est difficile de se prononcer. Ce phénomène n'est pas spécifique aux pays ayant connu un régime totalitaire reposant sur l'armée. Dans le petit village de Meurthe et Moselle¹⁶⁷, Lay Saint Christophe, les musiciens de l'Harmonie *les Semeurs*, juste après-guerre revêtent des uniformes américains récupérés dans les surplus militaires. Puis dans les années cinquante, ils mettent simplement une casquette bleue marine en plus de leur costume civil¹⁶⁸. En plus d'être une raison financière, l'association dispose de très petits moyens, cela correspond aussi à leur type de prestation. Cette fanfare qui joue principalement des marches militaires a des activités restreintes. Ils se produisent essentiellement à l'occasion des fêtes patriotiques et occasionnellement pour la fête patronale du village.

Unanimement, la lyre est présente sur les uniformes. La lyre est l'instrument d'Apollon, dieu grec de la musique. La lyre est partout, elle donne sa forme aux pupitres portatifs accrochés aux cuivres qui à l'aide d'une pince tiennent la partition. On la retrouve sur les insignes, le revers des cols de vestes, sur les casquettes, la hampe des drapeaux et dans l'intitulé de

¹⁶⁷ Lay Saint Christophe possède 1507 habitants en 1962, 2033 en 1975, source : INSEE.

¹⁶⁸ Témoignage de Jean Edouard, recueilli le 17 octobre 2009.

beaucoup de sociétés. Par la lyre, les fanfares clament haut et fort qu'ils sont musiciens. Ce symbole participe au processus de légitimation et d'autolégitimation de cette activité si souvent décriée. Sous le signe de la lyre toute la communauté des ensembles à vent se reconnaît et se réunit. Les publicitaires l'ont bien compris et s'en servent comme argument de vente.

Figure 7– Publicité pour le facteur d'instrument Couesnon insérée dans le programme du concours festival organisé par l'Harmonie du commerce de Hersin-Coupigny en 1958.

Reproduite dans la plaquette des 80 ans éditée par la mairie, 2008.



Les ensembles à vent ne sortent pas sans leurs drapeaux. Les drapeaux remontent également à une tradition militaire. Signes de ralliement à un chef guerrier ou à un pays, ils permettent aussi d'envoyer des signaux, de donner des informations. Les premiers emblèmes apparaissent dès l'antiquité, puis les confréries moyenâgeuses ont l'habitude de posséder leurs bannières et les chevaliers arborent leurs armes sur leur blason. Cette double tradition conduit aux emblèmes modernes. Les drapeaux sont chargés de sens et utilisent des symboles. La lyre y est naturellement très présente. Les couleurs ont aussi leur signification. La fanfare, comme toute association de personnes se fédère autour d'un drapeau. Devenu signe de reconnaissance, il signale et indique une identité, celle du groupe qui se « transforme impso facto en communauté »¹⁶⁹ Dans la généalogie de l'étude des emblèmes, Michel Pastoureau¹⁷⁰ joue un

¹⁶⁹ Pascal Ory : « y a-t-il des familles de drapeaux ? Intro à la vexillologie comparée » in : P. Ory, *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions complexe, 2008, p. 171-122

¹⁷⁰ Voir notamment : Michel Pastoureau, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986 ; *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologies*, Paris, Le

rôle important. Il a considérablement renouvelé l'historiographie de l'héraldique moyenâgeuse, point de départ d'une histoire beaucoup plus large du symbolique. Pascal Ory prône l'étude plus générale des emblèmes allant jusqu'à la vexillologie. De surcroît il fait le vœu de leur analyse systématique et comparative avec une ambition herméneutique¹⁷¹. Pour un ensemble à vent il est impensable de défiler sans une bannière, un drapeau placé en tête du groupe. C'est l'occasion d'y mettre ses couleurs, son insigne mais aussi de rappeler ceux de sa commune et de s'y montrer fier. En 1980, *l'Avenir de Bevaix* (Suisse) inaugure sa toute nouvelle bannière¹⁷². Au milieu des symboles musicaux, trompette, lyre et tambour, les armes de la ville sont représentées, bien au centre.



Figure 8– Photographie de la *Fanfare l'Avenir de Bevaix* (Suisse) en 1980. Photographie issue de l'historique de la fanfare, vu sur le site Internet de la *Fanfare Béroche-Bevaix*, <http://www.bados.ch/>.

Léopard d'or, 1989 ; *Les Armoiries*, Turnhout, Brepols, 1998 ; *Europe. Mémoire et emblèmes*, Paris, Edition de l'Épargne, 1990; *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979 1^{ère} édition, 2008 5^{ème} édition.

¹⁷¹ Pascal Ory : « y a-t-il des familles de drapeaux ? Intro à la vexillologie comparée » *op.cit.*, p. 171-122

¹⁷² Site internet de la Fanfare Béroche-Bevaix (Suisse), <http://www.bados.ch/>, historique et photographies de l'avenir de Bevaix et de la Lyre de Béroche, vu le 3 juillet 2013.

On retrouve également fréquemment ces blasons cousus sur les vestes des musiciens. La hampe des drapeaux est souvent surmontée d'une couronne où sont accrochées les médailles reçues lors de concours ou des visites dans différentes villes. Plus elles sont chargées, plus le prestige de l'Orphéon est grand. A chaque occasion commémorative, chaque anniversaire, chaque jubilé, la fanfare consacre un nouveau drapeau. Son inauguration est souvent l'occasion d'une cérémonie qui se déroule en grande pompe avec parfois un baptême religieux. Des parrains et marraines, personnalités locales ou généreux donateurs, encadrent alors la bannière et des musiques amies ou de prestige donnent des concerts. *L'Harmonie municipale de Rumelange* (Luxembourg) organise une semaine de festivités pour son cinquante cinquième anniversaire et l'inauguration de son nouveau drapeau : des réceptions officielles, une messe, des concerts et même s'il n'est pas mentionné sur le programme, un repas est sans doute organisé pour les membres de l'harmonie.

VILLE DE RUMELANGE
HARMONIE MUNICIPALE: 1891-1947

55^e Anniversaire
et
Inauguration de Drapeau

FESTIVITÉS

du 15 juin 1947 au 22 juin 1947
sous les auspices de la Municipalité
et de l'Union Adolphe.

Le Conseil communal.

Bourgmestre: M. Luck Henri.
Échevins: MM. Duprelle Nicolas, Lux Emile.
Conseillers: MM. Charpantier Math., Daxhelet
Marcel, Decker Pierre, Delleré Martin, Eck
Jean, Glesener Henri, Hayardt J.-B., Seimetz
Louis.

*

Le Comité
de l'Harmonie Municipale Rumelange.

Président d'honneur: M. Fischbach Nicolas.
Président: M. le D^r Hoffmann Edmond.
Vice-président: M. Hobes Mathias.
Secrétaire: M. Klein Marcel.
Trésorier: M. Hilbert Théo.
Membres: MM. Luck Henri, Marx Pierre,
Schmitt Aloyse, Tanson Joseph, Wolff Léon,
Elsen Jean, Feller Roger, Muller Jean,
Wagner Jacques.
Directeur: M. Marx René.

Programme des Festivités

DIMANCHE, LE 15 JUIN 1947:

INAUGURATION DU DRAPEAU.

Parrain: M. Mitten Marcel.
Marraine: M^{me} Thiltges-Kunsch.
Damoiselles d'honneur: M^{lles} Eck Margot, Luck
Anny, Mermoz Irène, Schenten Agnèse,
Schmitt Anny, Tanson Irène, Wagner
Charlotte, Weinandt Nicole.

A 9,30 heures: Messe et déposition d'une cou-
ronne au cimetière en l'honneur des membres
défunts.

A 16 heures: Concert de l'Harmonie Muni-
cipale de Rumelange.

LUNDI, LE 16 JUIN:

A 20,30 heures: Concert de l'Harmonie « Vic-
toria » de Tétange. — Direction: M. Alph.
Gœres.

MARDI, LE 17 JUIN:

A 20,30 heures: Concert donné par l'Harmonie
Municipale de Schifflange. — Direction: M.
Gustave Gœrgen.

MERCREDI, LE 18 JUIN:

A 20,30 heures: Concert exécuté par l'Harmonie
Municipale de Pétange. — Dir.: M. Tribou.

JEUDI, LE 19 JUIN:

A 20,30 heures: Concert de l'Harmonie Muni-
cipale d'Esch-sur-Alzette. — Direction: M.
Arnould Tanson.

VENDREDI, LE 20 JUIN:

A 20 heures: Concert donné par la Société Cho-
rale « Hémecht », Rumelange. — Direction:
M. Kintzé.

A 21 heures: Concert exécuté par le « Cercle
Symphonique », Rumelange. — Direction: M.
René Marx.

SAMEDI, LE 21 JUIN:

A 20,30 heures: Concert de l'Harmonie Muni-
cipale de Rumelange. — Dir.: M. René Marx.

DIMANCHE, LE 22 JUIN.

Epreuves du Tournoi du Sud

de 8,30 heures à 12 heures et de 14,30 à
16 heures suivant programme développé plus
loin.

Les sociétés seront reçues à la gare de
Rumelange (Halte).

A partir de 9 heures:

Concerts publics, offerts par les sociétés pre-
nant part au tournoi. (Ces concerts sont obli-
gatoires pour toutes les sociétés participantes.)

A 16,30 heures:

RÉCEPTION OFFICIELLE ET
PROCLAMATION DES CLASSEMENTS.
Distribution des prix spéciaux, offerts par
le Comité local d'Organisation.

*Aufbruchsstimmung auch bei den Musikgesellschaften: im Rahmen der 55. Gründungsfeier der
Harmonie Municipale Rümelingen fand am 22. Juni 1947 das Regionalturnier statt.*

Figure 9— Programme des festivités du 55^e anniversaire et de l'inauguration du drapeau de l'Harmonie municipale de Rumelange, reproduite dans l'ouvrage : *Chronik des Luxemburger Musikverbandes 1963-1999*, 4t, Luxembourg, Union Grand duc Adolphe, 1999.

Clairement, lorsque l'on compare les uniformes, tant leur coupe que leur couleur, on ne peut que constater entre eux un fort voisinage. Les symboles comme la Lyre, l'importance du drapeau ou du choix de l'appellation de l'orchestre participent à la construction d'une identité commune. Les sociétés de musiques différentes en apparence sont en fait très semblables d'un bout à l'autre de l'Europe. Elles répondent bien à un modèle. L'histoire des ensembles à vent, leurs racines militaires, les modes et les goûts communs à la société européenne expliquent cela. Cependant, il ne faut pas voir dans ces orchestres à vent, des milices ou un regroupement de nostalgiques de l'armée. « L'orchestre de cuivres jouant en plein air a beau avoir uniformes et chefs, il n'implique pas un encadrement militaire partout équivalent de la nation. Le décor figé de l'association, le recours au drapeau et aux symboles est peut-être autant le signe de la recherche d'une ritualité susceptible de remplacer les modèles de liturgies religieuses que le signe d'une volonté de militariser la société.¹⁷³ »

B. La fanfare plus visible que quantifiable : critères de définition qualitatifs ?

Comme tout phénomène social il faut pouvoir le quantifier, mesurer son ampleur. Combien existe-t-il d'ensemble à vent ? Combien de personnes rassemblent-elles ? Quelle en est l'évolution dans le temps ? Retrouve-t-on les mêmes proportions dans tous les pays ? Il paraît bien illusoire et même naïf d'espérer répondre précisément à toutes ces questions. Pourtant il est nécessaire de chercher à estimer, mesurer ce phénomène¹⁷⁴. En effet, une des composantes de la culture populaire à laquelle les ensembles à vent se rattachent reste la notion du nombre¹⁷⁵. Il faut tout de même distinguer cette culture populaire où le nombre peut avoir un rôle et la notion de culture de masse. Cette dernière relève de la culture diffusée en masse par les médias, radios, journaux, télévisions¹⁷⁶ – à la fois les pratiques, les productions, les vecteurs¹⁷⁷ – et non pas d'une culture du nombre qui se définit par un effectif important de

¹⁷³ Didier Francfort, *op.cit.*, p. 82

¹⁷⁴ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011, p. 14

¹⁷⁵ Dominique Kalifa, article « culture populaire », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

¹⁷⁶ Jean-François Sirinelli article : « Culture de masse » in : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir), *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000*, Paris, Hachette Littérature, 1999 et Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 29-30

¹⁷⁷ Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *op.cit.*, p. 10

pratiquants d'une activité culturelle. Les ensembles à vent n'appartiennent pas à la culture de masse même s'ils peuvent être importants en nombre, car ils ne se caractérisent pas par une diffusion importante dans les médias. La fanfare répond davantage à une forme de sociabilité musicale héritée du XIX^e siècle, plus proche de la société traditionnelle villageoise ou du monde ouvrier que de l'ère des médias caractéristique du XX^e siècle.

Dire que chaque ville, chaque village possède son orphéon paraît exagéré. Pour le vérifier, nous avons commencé par effectuer un sondage à l'échelle d'un territoire modeste en dénombrant les Batteries-Fanfaires et les harmonies dans l'arrondissement de Nancy entre 1945 et les années 1980. Une cinquantaine de groupes sont recensées¹⁷⁸, si on les compare aux 188 communes de l'arrondissement de Nancy, on n'est pas si éloigné de l'hypothèse de départ. On peut donc estimer qu'une commune sur trois possède son groupe musical et cela, quel que soit sa taille. Frolois avec ses 437 habitants¹⁷⁹ en 1962 ou Pulligny et ses 752 administrés possèdent leur fanfare tout comme Nancy et sa population de 128 677 personnes, la même année. Cependant cette évaluation ne nous permet pas de dessiner l'évolution précise du mouvement orphéonique. En effet, ces chiffres ne prennent pas en compte les variations et l'on a peu idée du nombre de groupes qui disparaissent, sont en sommeil, ou se créent au cours de la période. La population concernée semble tout de même considérable, car en plus des musiciens il convient de prendre en compte toute la famille – épouses, enfants, sœurs, parents... – qui gravite autour de l'orchestre.

Cet échantillon, trop petit ne permet pas de tirer des généralités. Il convient d'élargir à l'échelle des pays pour comparer les régions qui les constituent mais aussi comparer les Etats entre eux. Nous commençons notre étude quantitative par la France pour des questions évidentes de facilité d'accès aux sources. Il n'existe pas de statistiques officielles concernant les ensembles à vent dans ce pays. Cependant le ministère de la culture a commandé cinq études sur les pratiques culturelles des Français qui ont toutes été publiées¹⁸⁰. Olivier Donnat qui a assuré la direction de la majorité d'entre elle fait la part belle à la musique et sa pratique amateur. Il évoque la musique classique, le jazz, le rock mais ne mentionne pas la musique à vent. Tout de

¹⁷⁸ Sources : archives de Meurthe-et-Moselle (A.D. 54) série W (préfecture) et recueil des actes administratifs de Meurthe-et-Moselle ; presse régionale : « Est Républicain ».

¹⁷⁹ Source : INSEE, valable pour les chiffres de populations suivantes.

¹⁸⁰ *Pratiques culturelles des Français en 1974*, Paris, La Documentation française, décembre 1974 (données quantitatives). *Pratiques culturelles des Français en 1974*, La Documentation française, décembre 1974. *Pratiques culturelles des Français, Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, octobre 1982. *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, Paris, La Documentation française, mars 1990 (données quantitatives). Olivier Donnat, Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation française, mars 1990. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, Enquête 1997, Paris, La Documentation française, mai 1998. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

même, il reconnaît l'incapacité de ces enquêtes à rendre compte de la diversité des pratiques et du « faire de la musique ». Il précise au passage que les fanfares et harmonies restent importantes notamment dans les campagnes¹⁸¹.

Interrogés, les responsables de la fédération de musique populaire la plus importante, la CMF (confédération musicale de France) sont dans l'incapacité de fournir des chiffres précis et reculés dans le temps. Cependant, l'article de Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle »¹⁸² contient un certain nombre d'informations concernant les adhérents de la CMF que nous avons complétées avec celles citées par Philippe Gumpłowicz¹⁸³ pour les regrouper dans le tableau, ci-dessous. Il faut tout de même noter que si une immense majorité des sociétés affiliées à la CMF sont des orchestres à vent, il y a aussi des chorales, quelques ensembles à plectres¹⁸⁴ et orchestres symphoniques.

Années	Sociétés affiliées à la CMF	Communes françaises¹⁸⁵	Rapport Com./Soc.
1945	2700	37983	14
1950	4900	37983	8
1951	5000	37983	7,5
1963	6000	37962	6
1977	5014	36382	7
Début des années 80	6000	36347	6

Figure 10- Tableau statistique des orphéons en France.

A la lecture du tableau, on remarque une remontée impressionnante du nombre de sociétés musicales entre 1945 et 1950. On assiste au redémarrage associatif après les désorganisations liées à la guerre. Puis les effectifs restent relativement stables tout au long de la période. On estime que 300 000 personnes adhèrent à la CMF en 1950, soit 0,7% de la population française.

¹⁸¹ Olivier Donnat, Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation française, mars 1990, p. 132

¹⁸² Paul Gerbod « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « Ethnologie française », XVIII-1, 1988, pp. 15-26.

¹⁸³ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*, p. 269

¹⁸⁴ Les orchestres à plectres sont des orchestres de mandolines.

¹⁸⁵ INSEE : Code Officiel Géographique et chiffres du recensement. Nous prenons à chaque fois les données disponibles les plus proches de la date d'entrée du tableau.

Au début des années 1980, 600 000 musiciens¹⁸⁶ se regroupent au sein de la fédération, soit 1 % des Français. On peut sans doute multiplier ces chiffres par trois ou quatre pour tenir compte des ensembles affiliés aux autres fédérations ou indépendantes de tout organe. La quatrième colonne du tableau indique le rapport entre les Sociétés musicales et les communes. On peut estimer qu'en 1945, il existe une fanfare pour quatorze communes, chiffre qui baisse ensuite quasiment de moitié sur le reste de la période. Il faut tout de même pondérer ce résultat car un certain nombre de villes possèdent plusieurs ensembles à vent. A Roanne, les *Fifres Roannais*, *l'harmonie municipale*, *la fanfare de Roanne* et *l'Union musicale* cohabitent dans les années cinquante¹⁸⁷.

Ces chiffres généraux cachent également des disparités régionales. Toujours dans son article, Paul Gerbod précise que vers 1975, 650 sociétés sont affiliées à la CMF dans la fédération du Nord-Pas-de-Calais, 500 en Alsace et Lorraine mais moins de 20 sociétés dans la Creuse, le Morbihan ou les Alpes-Maritimes. Il transforme ces données en une carte que nous reproduisons. Elle montre les différents visages de la France orphéoniste, les régions où les ensembles à vent sont très présents et là où elles sont quasiment absentes.

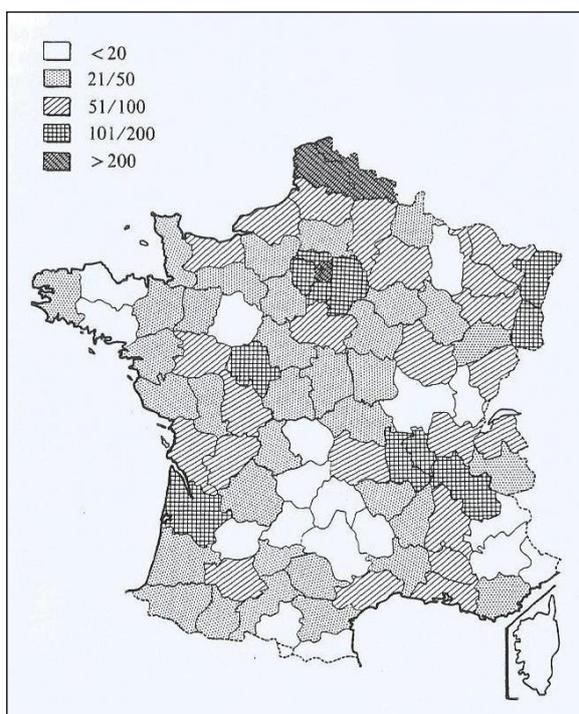


Figure 11- Carte de la répartition géographique des orphéons français en 1975.

Reproduite d'après : Paul Gerbod « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « Ethnologie française », XVIII-1, 1988.

¹⁸⁶ Paul Gerbod « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », Ethnologie française, XVIII-1, 1988, p. 15

¹⁸⁷ Voir à ce propos : Basaglia (Roger), *Les fifres roannais, 110 ans d'histoire*, Roanne, chez l'auteur, 2007, 319 p.

Fort de ces chiffres pour la France, certes incomplets (toutes les fanfares ne sont pas affiliées à la CMF) mais qui permettent de dresser une tendance, nous avons tenté de mener un travail de comparaison à l'échelle de l'Europe. Pour cela nous avons contacté la Confédération internationale des sociétés musicales (CISM). Créée en 1949 sous le nom de Confédération internationale des sociétés de musique populaire (CISPM), elle a pour but de rapprocher les fédérations et les sociétés de musique européenne, notamment en organisant des concours. En 2016, 22 pays sont membres de l'association internationale regroupant 22 000 sociétés de musique réparties dans toute l'Europe¹⁸⁸. Son président a relayé notre demande à toutes les fédérations adhérentes. Mais peu de réponses nous sont parvenues. Au-delà du problème récurrent auquel nous avons été confronté, celui du refus de la part d'interlocuteurs potentiels de nous communiquer des informations, nous pensons surtout que peu de fédérations disposent de statistiques. Trois seulement nous ont transmis des informations, plus ou moins complètes, celles des Pays-Bas, du Liechtenstein et du Tyrol sud.

La source étant d'emblée incomplète, partielle et lacunaire, on ne peut que s'intéresser ici à la trace, aux indices comme l'a développé Carlo Ginzburg, promoteur de la *Microstoria* dans son célèbre article¹⁸⁹. Il met en évidence un « paradigme de l'indice » en analogie avec le travail d'identification des tableaux entrepris par Giovanni Morelli au XIX^e siècle, la psychanalyse et les travaux de Freud, l'enquête policière (*Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle), mais aussi l'observation des modestes traces de la nature par les chasseurs primitifs. Il en déduit que l'observation, les expériences peuvent déboucher sur une « réalité complexe » de la société et des relations sociales. L'échelle microscopique peut ensuite éclairer l'échelle macroscopique. Il fait ainsi dialoguer l'individu avec la généralité. Les « indices minimes ont été considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux », écrit-il.

Pour compléter l'étude, quelques informations statistiques éparses, glanées au gré des articles ou des ouvrages consultés permettent d'élargir géographiquement l'étude et sont autant de traces supplémentaires permettant d'appréhender quantitativement les ensembles à vent.

En URSS, leur nombre est sans doute relativement faible. En 1962, 96000 chœurs, orchestres et formations instrumentales existent¹⁹⁰ pour une population de 214 000 000 personnes en 1960. Mais il s'agit certainement plus de formations folkloriques alliant musiques et danses

¹⁸⁸ Site internet officiel du CISM : <http://www.cism-online.com/> vu le 6 avril 2016.

¹⁸⁹ Voir à ce propos : Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », « Le Débat », 1980/6 n°6, p. 3-44

¹⁹⁰ Dimitri B. Kabaleoski, « Education musicale en Russie » in : « Journal de la Confédération musicale de France. » N°184, juin-juillet 1965.

populaires, dans la lignée des célèbres chœurs de l’armée rouge. Il faut tout de même se garder de conclusion hâtive avec un pays si grand et regroupant une population si disparate.

Pour le Tyrol sud¹⁹¹, territoire beaucoup plus petit, nous disposons de nombreuses données. La fédération du Tyrol sud, *Verband Südtiroler Musikkapellen*, doit être l’une des rares à pouvoir produire des statistiques très précises et même impressionnantes par certains côtés. Ils sont ainsi capables de préciser le nombre de concerts, de répétitions effectuées et même le nombre de morceaux joués depuis les années cinquante. Nous avons consigné dans un tableau les éléments principaux, susceptibles d’être comparés avec d’autres pays.

Années	Ensemble à vent membres de la fédération	Nombre de communes de la province	Nombre moyen d’ensemble à vent par communes	Nombres total de musiciens d’ensemble à vent	Nombre moyen de musiciens par ensemble à vent	Jeunes de moins de 20 ans jouant dans les ensembles à vent	% de jeunes de moins de 20 ans dans les ensembles à vent
1955	161	116	1,4	4221	26,2	914	21,6
1957	172	116	1,5	4714	27,2	1178	24,9
1967	176	116	1,5	5190	29,4	1102	21,2
1978	184	116	1,6	6488	35,2	1816	28,0
1986	201	116	1,7	8059	40,1	2296	28,5

Figure 12- Tableau statistique des ensembles à vent de la fédération du Tyrol Sud¹⁹².

A la lumière de ces chiffres, on constate une augmentation des ensembles à vent et de leur effectif au cours de la période. On remarque également le nombre plus important d’orchestres que de communes. Il y a donc plusieurs groupes qui coexistent dans une même municipalité. Peut-être que le nombre important s’explique par la taille relativement modeste des orchestres, entre 26 et 40 instrumentistes. Cependant le nombre de musiciens rapporté à la population du territoire¹⁹³ donne un pourcentage contenu entre 0,8 % et 1,5 % de la population totale, pourcentage relativement faible. Le nombre de jeunes de moins de 20 ans présents dans les ensembles, entre 20 et 30 % n’est pas si important. On pouvait s’attendre à un pourcentage plus

¹⁹¹ Le Tyrol Sud, c’est-à-dire la province autonome de Bolzano, est situé dans le nord-est de l’Italie et fait partie de la région autonome du Trentin-Haut-Adige. La majorité des habitants sont de langue allemande.

¹⁹² Chiffres communiqués par la fédération du Tyrol Sud : *Verband Südtiroler Musikkapellen*.

¹⁹³ Population en 2010 de 507 657, source : ISTAT (*Istituto nazionale di statistica*).

élevé, d'autant plus si on compare ces données avec la France. En effet, l'ouvrage *Les mondes de l'harmonie*¹⁹⁴, recense au début des années 2000 près de 42% de jeunes de moins de 24 ans pratiquant la musique à vent en Alsace. Pourcentage certainement encore plus élevé avant les années 1980 compte tenu du déclin de l'activité et notamment de la participation des jeunes après cette décennie.

Les données importantes pour l'Espagne – ou du moins une partie du territoire – peuvent permettre une comparaison avec la province autonome du Tyrol Sud. A l'époque étudiée, plusieurs fédérations existent se cantonnant au niveau régional sans qu'aucune ne chapeaute la totalité du pays. Tout de même, voici quelques chiffres recueillis dans l'ouvrage de Bernardo Adam Ferrero¹⁹⁵ et traduit dans les tableaux ci-dessous.

Fédérations régionales	Ensemble à vent appartenant à la fédération	Communes qui ont un ensemble à vent	Nombre de communes	Rapport Com./E à V.
Alicante	65	61	141	2,3
Castellón	39	38	135	3,5
Valence	198	174	266	1,5
Total	302	273	542	1,8

Figure 13- Tableau, les ensembles à vent en Espagne en 1984 : l'impact des ensembles à vent au niveau communal.

Là encore nous remarquons une disparité du nombre d'ensemble à vent et de musiciens entre les régions d'Espagne pour lesquels nous disposons de données. Certaines communes possèdent plusieurs groupes mais toutes n'hébergent pas un ensemble à vent. Dans la province d'Alicante, environ une ville sur deux en possède un et deux cités sur trois dans celle de Valence. Par contre, la province de Castellón est moins bien dotée car en moyenne trois à quatre communes se partagent un orchestre.

¹⁹⁴ Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 51

¹⁹⁵ Bernardo Adam Ferrero, *Las Bandas de Musica en el mundo*, Madrid, sol editorial s.a, 1986, p. 143

Fédérations régionales	Ensemble à vent appartenant à la fédération	Nombre de musiciens	Nombre d'élèves	Nombre moyen de musiciens par ensemble à vent	Nombre d'habitants qui ont un ensemble à vent dans leur commune	Pourcentage de musiciens par rapport à la population	Nombre de sociétaires affiliés aux sociétés musicales
Alicante	65	3 551	3 881	54	573 352	0,6 %	23 457
Castellón	39	1 768	1 719	45	243 566	0,7 %	7662
Valence	198	11 173	13 481	56	1 576 695	0,7 %	73 338
Total	302	16 492	19 081	52	2 393 613	0,7 %	104 457

Figure 14- Les ensembles à vent en Espagne en 1984 : l'impact des musiciens dans la population.

Le nombre moyen de musiciens par ensemble à vent, supérieur à ceux du Tyrol Sud, explique peut-être le rapport commune/ensemble à vent plus défavorable. Même s'il existe un nombre relativement élevé d'ensemble à vent, le pourcentage de musiciens apparaît très faible, moins de 1 % de la population. Cependant le nombre d'élève, équivalent – voir même supérieur pour certaines régions – à celui des musiciens actifs, présage une pérennité de l'orphéon et un bon renouvellement de son stock de membres. On constate également un nombre non négligeable des sociétaires, membres non musiciens qui gravitent de près ou de loin autour des ensembles à vent. Les plus passifs se contentent de financer en s'acquittant de leur cotisation, certains fournissent une participation active dans la gestion ou la logistique.

La Belgique et l'Italie ont toutes les deux connu dans les années 1970 un processus de fusion des communes, on s'attend donc à des résultats quelques peu faussés. Cependant les estimations restent comparables aux autres chiffres obtenus dans les autres pays. Pour la Belgique en 1980¹⁹⁶, 307 fanfares et harmonies sont recensées en Wallonie (Brabant Wallon non compris) pour 262 communes, presque toutes les communes en possèdent une, le rapport commune/fanfare étant de 0,8. Dans la région bruxelloise, seulement une trentaine de sociétés existe en 1980. Comparé aux dix-neuf communes du territoire, nous remarquons que le nombre d'orphéon dépasse celui des villes, ainsi certaines communes en possèdent plusieurs. Nous ne disposons pas de statistiques pour la Flandre mais selon les auteurs, leur nombre reste important.

¹⁹⁶ *150 ans d'Harmonies et Fanfares en Belgique*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1980, p. 22, 24, 26

En Italie, au début des années 1980, l'ANBIMA (*Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali Autonome*) recense 1434 fanfares dans tout le pays¹⁹⁷, pour une population totale de 56 000 000 habitants et 8100 communes. Ainsi, nous pouvons estimer qu'une cité sur cinq possède sa société musicale. Là encore des différences régionales apparaissent. La tradition des orchestres à vent demeure beaucoup plus forte dans le Sud que dans le Nord du pays¹⁹⁸.

En Suisse, le paradoxe entre pourcentage de *fanfaristes* et nombre d'orchestres est à son maximum. Les ensembles à vent ne regroupent que 100 000 musiciens ce qui représente seulement 0,01 % de la population du pays. Mais l'ouvrage, *Musiques de Romandie*¹⁹⁹, annonce que la Suisse est le pays européen qui proportionnellement a le plus d'ensemble instrumental avec plus de 2000 orchestres en 1985 pour un nombre de communes de 3021 en 1990²⁰⁰. Avec deux villes sur trois possédant son orphéon, l'affirmation de l'ouvrage et de son auteur est fautive. D'autres pays, comme le Liechtenstein ou les Pays-Bas dépassent cette statistique. La fédération du Liechtenstein : *Liechtensteinischer Blasmusikverband* précise que depuis 1921 il y a dix sociétés de musique à vent dans la principauté pour une population actuellement de 36 500 habitants²⁰¹ répartie en onze communes. Ainsi il y a quasiment une fanfare dans chaque ville. Pour les Pays-Bas, les chiffres ont été transmis par la KNFM : *Koninklijke Nederlandse Federatie van Muziekverenigingen*. Ils portent uniquement sur l'année 1975. On y recense 758 groupes et 31470 musiciens d'harmonies, fanfares et *Brass Band*, soit 0,2% de la population. Là encore, ce chiffre semble à réévaluer car un article de 1992 précise qu'à cette date le pays regroupe 4450 ensembles à vent amateurs et entre 200 000 à 250000 pratiquants²⁰², soit environ 1,5% de la population totale. Comparé aux 430 communes que compte environ le pays cela fait en moyenne presque dix ensembles à vent par commune.

On aurait pu imaginer des disparités plus grandes entre les pays, des Nations plus musiciennes que d'autres, des Etats où la fanfare est reine ou au contraire banni. En réalité les chiffres sont assez voisins. Avant d'esquisser quelques conclusions il convient d'émettre une série de critiques concernant la démarche. Ces statistiques concernent au final qu'un petit nombre de pays, sont-elles significatives ? Du fait de leur caractère partiel nous pouvons difficilement échafauder de comparaisons. Cependant, ces données peuvent être traitées à

¹⁹⁷ Bernardo Adam Ferrero, *op.cit.*, p. 160

¹⁹⁸ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

¹⁹⁹ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 167

²⁰⁰ Source : Office fédéral de la statistique suisse.

²⁰¹ Source : ONU, 2012.

²⁰² Hans Onno Van Den Berg, « Ceux qui font vibrer l'air du plat pays de Hollande », « Brass Bulletin », n°77, 1992, p. 24

condition de les considérer comme un échantillon significatif. La *Microstoria*²⁰³ nous a appris à apprécier les phénomènes sociaux à différentes échelles, celle de l'individu comme du général et à considérer l'étude des conduites individuelles comme un enrichissement et une prise en compte de la complexité des relations sociales.

De même, le recensement à travers les fédérations n'est pas toujours significatif car tous les ensembles à vent ne sont pas affiliés et il existe souvent plusieurs fédérations dans un même pays. De plus, certains orphéons sont officieux, non déclarés officiellement. Ils peuvent n'avoir aucun statut et fonctionner parfaitement, donner des concerts, défiler... Un autre problème réside dans l'évaluation des effectifs. Nous disposons du nombre d'ensemble à vent, quelquefois du nombre de musiciens total mais rarement du nombre d'instrumentistes qui composent chaque groupe. Or, une petite ou une grande formation musicale n'est pas toujours comparable. Une harmonie sonne difficilement à 20 musiciens ce qui n'est pas le cas d'un ensemble de cuivres. En Finlande, la tradition du septuor ou septet est bien ancrée même si elle est en déclin après la seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'un ensemble de cuivres de sept musiciens, base qui peut être dédoublée à volonté, selon la quantité d'exécutants disponibles²⁰⁴. Cette tradition s'explique en partie par la population disponible et sa répartition. Le pays se caractérise par une densité de population faible : 16,1 habitants par kilomètre carré²⁰⁵ alors que la densité moyenne de l'Union européenne est de 113 habitants au kilomètre carré²⁰⁶, donc il est très difficile de créer de grands ensembles avec une grande variété d'instruments venus de toutes les familles des vents. De même, Alain Crepin²⁰⁷ précise qu'en Belgique il existe beaucoup plus d'ensembles à vent en Flandres qu'en Wallonie. En effet, la région francophone est moins densément peuplée que les Flandres et se caractérise par des espaces vides et un habitat dispersé, ce qui ne facilite pas les rencontres entre les gens et donc la formation de sociétés musicales.

Il semble que les campagnes de façon générale accueillent plus d'ensemble à vent que les villes. Mais ce travail de différenciation entre monde rural et urbain reste à mener, à commencer par établir une définition de monde rural qui convienne à tous les pays d'Europe.

²⁰³ La *Microstoria* est un projet développé dans les années 1970 en Italie autour de Carlo Poni, Edoardo Grendi, Giovanni Levi, Carlo Ginzburg. Il n'existe pas de manifeste définissant ce mouvement qui est d'abord une réflexion et une expérimentation sur la recherche en histoire.

²⁰⁴ Holger Fransman, « La tradition des fanfares », in : « Brass Bulletin » spécial Finlande, n°53, 1986, p. 51

²⁰⁵ Densité de population annuelle moyenne calculée entre 1961 et 2010. Université de Sherbrooke, <http://perspective.usherbrooke.ca>. Consulté le 24 avril 2013.

²⁰⁶ Source : CIA World Factbook millésime 2005.

²⁰⁷ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 29 octobre 2011.

Il faut aussi se méfier des statistiques qui par une trop grande généralité peuvent gommer certains aspects visibles sur le terrain, masquer les différences et les nuances. Les ensembles à vent peuvent être moins présents en nombre dans un pays et être très vivants, très dynamiques localement. Ainsi, la démarche doit peut-être se tourner davantage vers le sensible, chercher à mesurer l'impact sur la population de ce phénomène ancien et permanent qui répond plus à une logique dix-neuviémiste. Alain Corbin, chantre de l'histoire des sensibilités, développe avec les cloches²⁰⁸ un exemple qui peut éclairer notre étude. Il montre dans son ouvrage l'attachement de la communauté à ses cloches²⁰⁹ qui rythment la vie locale ; le quotidien comme les événements (incendies, guerres, mariages, victoires politiques...) Elles sont aussi considérées comme un marqueur de l'identité communautaire²¹⁰. L'auteur n'hésite pas non plus à évoquer l'émotion ressentie par la population à l'écoute de la sonorité mélodieuse des cloches, émotion amplifiée le cas échéant par le caractère de l'événement signalé. Les ensembles à vent comme les cloches participent à l'identité sonore et symbolique de la communauté. Elles participent à la constitution du paysage sonore comme l'a défini Robert Murray Schafer dans ses travaux²¹¹. Les sociétés musicales sont aussi un lieu de rencontres et participent à l'animation de la cité. Pour tout cela elles sont importantes aux yeux des villageois comme des citadins.

La surprise majeure de ces statistiques réside dans le décalage entre le pourcentage de musiciens à vent dans la population totale et le nombre de communes qui disposent d'un tel groupe. En pourcentage, il y a peu de *fanfaristes*, souvent moins de 2% voire moins de 1% de la population. Par contre, bon nombre de communes possèdent leur orphéon. Ainsi, en valeur absolue, relativement peu de personnes participent directement à un ensemble à vent ; par contre ces groupes sont nombreux. D'ailleurs si l'on compare ces chiffres à la pratique sportive, les fanfares n'ont pas à rougir. Par commodité, examinons le cas de la France²¹². En 1967 si 50,5 % des hommes et 28,9 % des femmes ont pratiqué au moins une fois du sport dans l'année, seulement 25 % de la population pratique la natation qui est la discipline la plus prisée de cette année. Au passage la pratique du football ne représente que 5,1% de la population française. De même pour 1987-1988 : 53,4% des hommes et 42,5 % des femmes déclarent avoir pratiqué

²⁰⁸ Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 359 p.

²⁰⁹ Alain Corbin, *Ibid.*, p. 35

²¹⁰ Alain Corbin, *Ibid.*, p. 30

²¹¹ Robert Murray Schafer, *Le paysage sonore. L'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 388 p.

²¹² Enquêtes INSEE sur les pratiques sportives des français, 1967 et 1988, cité dans : Garrigues Pascal, « Une France un peu plus sportive qu'il y a vingt ans... grâce aux femmes. » in : « Economie et statistique », N°224, Septembre 1989. pp. 45-49.

au moins une fois une activité sportive dans l'année. Cette fois le ski arrive en tête avec 16,5 % de la population qui s'y adonne. Le football ne réunit plus que 3,7 % des Français.

On peut donc affirmer que sans être une pratique de masse, les ensembles à vent demeurent une activité très visible. Peu de personnes n'ont jamais vu de fanfares, même par hasard il est difficile de ne pas avoir rencontré un orphéon qui défile dans la rue ou qui donne un concert sous un kiosque. Elles sont très présentes car nombreuses à se partager l'espace public.

D'autres signes montrent l'importance des ensembles à vent dans la société. Le cinéma considéré comme une source notamment depuis les travaux pionniers de Marc Ferro²¹³ montre à voir les fanfares. Certains cinéastes filment les ensembles à vent, ils ne le feraient pas si ils ne représentaient rien pour la population. Même si un film est monté, mis en scène, il s'inscrit dans un contexte socio-historique donné. Il donne une image, voulue ou non, de la société à l'époque filmée²¹⁴. Pour être crédible une œuvre cinématographique doit garder un ancrage dans le réel. On sent bien que dans certaines cultures les sociétés musicales sont plus présentes. Ainsi le tchèque Miloš Forman aime à les filmer. Sur ses quatre courts ou moyens métrages, l'un d'entre eux : *Ah, s'il n'y avait pas ces guinguettes*²¹⁵, évoque deux fanfares de village par le prisme de deux musiciens qui rêvent d'assister à une course de moto plutôt qu'au festival auquel ils doivent participer²¹⁶. Ces deux amis, pourtant dans les orchestres rivaux, en ne participant pas au prestigieux festival des fanfares *Kolín de Kmoč* qui pourtant représente pour leurs ensembles respectifs le sommet de la saison, sont considérés comme des traîtres et exclus de leur groupe. Ils réussissent ensuite par un subterfuge à intégrer l'autre orchestre en se remplaçant mutuellement. De même, dans ces deux premiers longs métrages (parmi ses douze réalisés) *Les Amours d'une blonde*²¹⁷ et *L'As de pique*²¹⁸, un orchestre à vent se fait entendre. *Les Amours d'une blonde* raconte l'implantation d'un cantonnement militaire pour pallier le manque d'homme dans une petite ville de province. A leur arrivée, ils sont accueillis par les autorités municipales, la population et la fanfare qui joue une marche. Pour le film *L'As de pique*, c'est la fanfare qui permet au cinéaste de trouver un père à l'adolescent timide et gauche qui est au centre de l'histoire. Miloš Forman raconte²¹⁹ : « Je mis beaucoup de temps à trouver un père

²¹³ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1997, 1^{er} édition 1993.

²¹⁴ Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, p. 43-44

²¹⁵ *Kdyby ty muziky nebyly* [Trad. Française : *Ah, s'il n'y avait pas ces guinguettes*], Miloš Forman, comédie, Tchécoslovaquie, 1963, 33 min.

²¹⁶ Notice du film vu sur le site officiel de Miloš Forman : <http://milosforman.com/fr/movies/black-peter>, consulté le 18 février 2014.

²¹⁷ *Lásky jedné plavovlásky*, [Trad. Française : *Les amours d'une blonde*], Miloš Forman, drame, Tchécoslovaquie, 1965, 85 min.

²¹⁸ *Černý Petr* [Trad. Française : *L'As de pique*], Miloš Forman, Comédie, Tchécoslovaquie, 1963, 86 min.

²¹⁹ Anecdote sur le film vu sur le site officiel de Miloš Forman : <http://milosforman.com/fr/movies/black-peter>, consulté le 18 février 2014.

pour notre apprenti épicier. Mais Ivan Passer, qui collaborait également au projet, et qui était allé, un soir, chercher un chef de fanfare pour *Ah, s'il n'y avait pas ces guinguettes*, se trompa de salle de répétition et revint tout excité. « Milos, il faut absolument que tu voies ce type. Il dégage une humanité... phénoménale ! » Ivan avait raison. Le soir même, ce chef de fanfare de soixante ans faisait partie de notre distribution. Jan Vostrcil accepta uniquement parce qu'il ne vivait que pour la musique de fanfare et était prêt à tout pour la faire connaître. Quand je lui proposai de lire le rôle du père dans *l'As de pique*, il refusa tout net. Il n'y avait pas de fanfare dans cette histoire et il ne voulait pas se mettre en avant. Sa vie était déjà bien remplie. J'insistai. Et finis par passer un accord avec lui : il ferait cette lecture et, s'il était retenu pour le rôle, je me débrouillerais pour inclure une fanfare dans le scénario. »

Les nombreux orchestres à vent présents dans les films de Forman ne sont sans doute pas étranger à la tradition de la musique cuivrée fortement ancrée en Europe centrale. Bernard Michel explique dans son livre *Nation et nationalisme en Europe Centrale* que la musique militaire existe depuis fort longtemps dans cette partie de l'Europe, du Tyrol à l'Est de la Slovaquie. Elle a même joué au XIX^e siècle un rôle d'initiation et de ciment à la vie musicale et nationale²²⁰. D'ailleurs à cette époque la Bohême est considérée comme le conservatoire de l'Europe et la plupart des musiciens militaires des régions germaniques y reçoivent leur enseignement²²¹. Aux Pays-Bas, le film *Fanfare*²²² du néerlandais Bert Haanstra caracole toujours en haut du box-office national. Il raconte l'histoire d'une rivalité musicale entre deux ensembles à vent implantés dans deux villages voisins, sur fond d'histoire d'amour impossible entre un garçon et une fille membres du clan opposé. Le film est un immense succès avec 2,5 millions de spectateurs²²³ et une présentation au festival de Cannes en 1959. Le succès n'est sans doute pas étranger à l'importance des orchestres à vent dans ce pays.

²²⁰ Bernard Michel, *Nation et nationalisme en Europe Centrale. XIX^e –XX^e*, Paris, Aubier, 1995, p.174

²²¹ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », in : « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 14

²²² *Fanfare*, Bert Haanstra, comédie, Pays-Bas, 1958, 96 min.

²²³ Site internet du Festival du cinéma nordique de Rouen, édition 2002. <http://www.festival-cinema-nordique.asso.fr/site2002/retrohaanstra.htm>, vu le 30 novembre 2012.

C. Approche sociologique des ensembles à vent

Dans les représentations communes, les ensembles à vent sont un mouvement populaire et ses membres sont issus du peuple ouvrier ou de milieux modestes. Cette représentation puise en partie son fondement dans l'histoire. La création de l'orphéon au XIX^e siècle va dans ce sens. Les promoteurs de cette idée veulent diffuser l'enseignement de la musique au plus grand nombre mais aussi occuper la jeunesse ouvrière et l'éloigner des cafés et autres lieux de perdution. Cependant, cette affirmation est à modérer. Même s'il est difficile de réaliser une étude sociologique approfondie, une approche sociale des membres peut être esquissée, en étudiant leurs origines géographiques, sociales, leur niveau culturel. La variété des situations sociales²²⁴, le contexte historique, spatial, social de la fondation et de l'évolution de chaque ensemble à vent doit permettre de nuancer cet aspect populaire au sens ouvrieriste. Issue de la tradition des pratiques de sociabilités masculines, les ensembles à vent sont indéniablement très peu féminisés, en tout cas avant la fin des années soixante-dix et surtout les années quatre-vingt.

C. 1. Un recrutement large mais local

Les ensembles à vent acceptent toutes les personnes sans distinction d'âge, de classe sociale ou de religion. Ils sont un loisir accessible quel que soit les revenus car en général les instruments et les tenues sont prêtés gratuitement par la société musicale. La cotisation lorsqu'elle existe est souvent modeste. Il est difficile de généraliser, on peut tout de même constater que les cliques ou Batteries-Fanfars et les fanfars d'ordonnance apparaissent davantage composées d'ouvriers ou d'artisans et de commerçants. Dans les harmonies, le recrutement est plus diversifié, on y trouve des ouvriers, comme des chefs d'entreprise, des membres de professions libérales²²⁵. De même, Ruth Finnegan dans son enquête sur Milton Keynes²²⁶ en Angleterre, fait remarquer que si la référence « populaire » marque toujours fortement l'image des *Brass Bands*, elle correspond mal à leur composition sociale réelle, plus

²²⁴ Georges Escoffier, « la question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », réseau intelligence de la complexité, programme européen MCX. Modélisation de la complexité, www.mcxapc.org, vu le 13 janvier 2013.

²²⁵ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 256

²²⁶ Ruth Finnegan, « The Brass Band World » in : *The Hidden Musicians : Musicmaking in an English Town*, Cambridge, University Press, 1989, p.50

mélangée où les musiciens sont issus de tous les milieux. Ainsi, cette pratique musicale collective permet un brassage social²²⁷. Les nouvelles formes de culture de masse ont poussé les sociologues à remettre en cause les niveaux de culture et les classements hérités du XIX^e siècle. « C'est surtout le sens du mot "populaire" qui a changé, passant d'une ethno-culture ou d'une socio-culture (la culture ouvrière par exemple, sa sociabilité propre) à une culture trans-ethnique et trans-sociale, destinée au plus grand nombre. ²²⁸» Dans certaines circonstances, les ensembles à vent peuvent même rassembler l'élite. Le *Corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne* (Suisse) est dans ce cas. Il regroupe les élèves des collèges de la ville, or avant sa démocratisation dans les années 1970-1980, seuls les enfants de bon niveau scolaire et de familles disposant de moyens financiers importants les fréquentaient²²⁹. Ainsi de nombreuses personnes importantes de la société Vaudoise sont passées par cet ensemble musical. Jean Pascal Delamuraz, président de la Confédération Helvétique en 1989 et 1996 en a fait partie durant sa jeunesse.

La distinction sociale s'opère-t-elle davantage dans le cadre de la pratique ? A Neuves-Maisons (France), deux groupes instrumentaux cohabitent : *la Symphonie de la Haute-Moselle* et *la Clique Municipale*. Ces deux orchestres issus du même moule, la société musicale de l'usine métallurgique de la Haute-Moselle, se sont séparés après la Seconde Guerre mondiale et paraissent relativement éloignés. On peut qualifier la Symphonie d'orchestre harmono-symphonique, il s'agit d'une harmonie traditionnelle auquel on ajoute des instruments à cordes²³⁰. La clique est un ensemble d'instruments d'ordonnance. Une seconde différence apparaît dans la pratique musicale de la Symphonie qui se limite aux concerts et celle de la clique qui se donne pour mission principale d'animer les rues de la ville. Peut-on aller plus loin et relier cette distinction du rôle social qu'elles se donnent à une distinction sociologique ou culturelle ? Beaucoup sont formels. François Moulin, dans son ouvrage sur Neuves-Maisons, *Le peuple du fer*, précise : « la Symphonie de la Haute-Moselle était fréquentée plutôt par l'encadrement de l'usine²³¹ » alors que les ouvriers et les contremaîtres composent plutôt la clique. Thierry Dias et sa femme, musiciens dès les années 1970 à la fanfare confirment²³² : « la fanfare est quelque chose de populaire » toujours là pour animer la ville. Par contre, les

²²⁷ Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Harmonique / Flammarion, 1983, p. 45

²²⁸ Bertrand Lemonnier, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1995, p. 377

²²⁹ Témoignage de Jean-Marc Savary, recueilli le 18 juillet 2011.

²³⁰ Armand Raucoules, *op.cit.*, 2008. p. 168

²³¹ François Moulin, *Le peuple du fer, Mineurs et sidérurgistes du bassin de Neuves-Maisons*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2006. p. 40

²³² Témoignage de Thierry Dias, recueilli le 8 janvier 2010.

cadres de l'usine, au sein de la Symphonie, donnent un ou deux concerts par an. Ils vont plus loin encore et rappellent qu'à la Symphonie, il y a toujours eu « une culture d'apprentissage de la musique avec le solfège ». Par contre, à la clique, l'apprentissage se fait « à l'oreille ». Une distinction forte s'opère donc par le solfège. Entre ceux qui se contentent de jouer et ceux qui comprennent la musique, la lisent. Au-delà, on peut même parler d'une indépendance des deuxièmes face à un assujettissement des premiers. Il faut recourir à celui qui connaît « les notes » pour apprendre un nouveau morceau. Les premiers disposant d'une autonomie culturelle que les autres n'auraient pas. Pourtant Gilbert Daubenfeld récuse de toutes ses forces cette séparation sociologique²³³. Il est bien placé, car membre de la Symphonie depuis 1946 et président de la fanfare municipale à partir de 1977. Selon lui, la Symphonie rassemble tous les métiers. Tout juste concède-t-il que les membres de la clique sont moins instruits tout en balayant les accents péjoratifs de sa déclaration. Il fait aussi le lien avec le public, légèrement différent entre ces deux formations. Mais alors qui croire ? Ceux qui affirment l'existence d'une séparation sociale ou ceux qui la rejette ?

En réalité, la distinction ne doit pas s'opérer sur le terrain social mais sur celui de l'éducation. Dès l'introduction de *La Distinction*²³⁴, Pierre Bourdieu insiste sur l'importance de l'éducation : éducation familiale, scolaire, mais aussi celle née de l'expérience. L'éducation permet de découvrir des domaines, des pratiques artistiques, des œuvres... mais aussi de les comprendre grâce aux clés de lecture. Le solfège n'est qu'un apprentissage et les cours sont offerts par l'usine de Neuves-Maisons et ouverts à tous²³⁵. La découverte d'un instrument comme le violon ou la trompette d'harmonie n'est qu'une démarche individuelle comme son désir d'en jouer et donc de se former en conséquence. Tout de même, cette notion d'éducation est lissée par les habitudes liées au milieu social d'appartenance. Il faut quelques volontés pour aller à l'encontre des coutumes. La sociologie du goût pratiquée par Bourdieu montre comment le goût en musique est socialement classant. Le propre frère de G. Daubenfeld non musicien ne rate aucun concert de la fanfare mais il ne « serait jamais allé à ceux de la Symphonie²³⁶ ». Le milieu social, plus encore que l'éducation permet de fournir le « code » nécessaire pour saisir la totalité de l'œuvre, ses subtilités, ses nuances²³⁷. Mais l'individu est aussi socialement conditionné par ces propres perceptions, son vécu, comme le définit Bourdieu dans le concept d'« *habitus*. » Il l'explique comme des « structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures

²³³ Témoignage de Gilbert Daubenfeld, recueilli le 19 mars 2010.

²³⁴ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

²³⁵ « L'Est Républicain » du 28 juin 1980 : « M. Fernand Rémy, président de la Symphonie de haute Moselle ».

²³⁶ Témoignage de Gilbert Daubenfeld recueilli le 19 mars 2010.

²³⁷ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, introduction p. II

structurantes »²³⁸. L'*habitus* est structure structurée puisqu'il est produit par socialisation, mais il est également structure structurante car générateur d'une infinité de pratiques nouvelles concrétisées par les actions personnelles.

Jean-Pierre Lalloué, qui a fait partie de *la Symphonie de la Haute-Moselle* à la charnière des années soixante et soixante-dix apporte quelques nuances²³⁹. Il confirme sa composition, mélange d'ingénieurs et d'ouvriers, d'où découle selon lui une mauvaise ambiance. En effet, « les ingénieurs se prenaient pour des cadors », voulant être les solistes et dédaignant les travailleurs manuels. En plus de la distinction sociologique, s'opère une distinction entre les musiciens solistes (violons, saxophones) et les autres, musiciens d'accompagnement qui ne doivent surtout pas jouer trop fort²⁴⁰. Il n'y a pas d'unité dans le groupe, au contraire certains avec leur « côté bourgeois, écrasaient les autres », les ouvriers ou fils d'ouvriers. Pour preuve cette anecdote qu'il relate. La pianiste, de bon niveau, qui chaque semaine travaille ses morceaux et participe aux répétitions, ne joue pas la plupart du temps lors des concerts, remplacée par une professeure de musique de Neuves-Maisons. Elle reste alors assise à tourner les pages. Ces attitudes exaspèrent Jean-Pierre Lalloué. Avec quelques camarades « curieux de voir ce qui se passe ailleurs » il rejoint la *clique de Chaligny* en 1965 tout en continuant quelques années à fréquenter la *Symphonie de la Haute-Moselle*. Venu grâce à un ami et séduit par l'ambiance, il développe une école de musique interne qui permet d'ajouter à la fanfare des instruments à pistons et qui devient par la suite *l'Harmonie municipale de Chaligny* qu'il dirige toujours²⁴¹.

Le recrutement dans les ensembles à vent s'opère généralement dans une proximité spatiale et sociale²⁴². Michel Bozon a montré que le choix de l'instrument de musique possède une signification sociale qui s'inscrit dans une stratégie plus globale d'appartenance à un groupe, de sociabilités²⁴³, d'aspiration sociale... Choisir les instruments de l'harmonie c'est répondre à une volonté de pratiquer la musique en groupe et non en soliste. De plus, le coût modeste de leur accès entre aussi en jeu. Le futur musicien va en général dans la fanfare la plus proche, faute de moyen de transport pour aller plus loin. Mais c'est aussi une façon de s'inscrire dans un territoire et dans les relations sociales habituelles. Il s'agit souvent de poursuivre les

²³⁸ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 88.

²³⁹ Témoignage de Jean-Pierre Lalloué recueilli le 21 avril 2010.

²⁴⁰ Témoignage de Jean-Pierre Lalloué recueilli le 23 avril 2010.

²⁴¹ Site Internet officiel de l'Harmonie Municipale de Chaligny, <http://harmoniedechaligny.fr>, consulté le 20 décembre 2009.

²⁴² Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 124

²⁴³ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 252-253

liens déjà tissés dans la communauté. Le musicien vient à l'harmonie, au *Brass Band* pour suivre un parent, un voisin, un ami, une connaissance. Une proximité sociologique entre les membres apparaît de fait. Alexander Eva découvre la musique grâce à un jeune voisin, Sergueï. Ce dernier, doit rapporter exceptionnellement chez lui deux instruments, un baryton et un tuba. En 1955, à l'âge de 13 ans, au Kazakhstan, il suit son ami à la répétition de l'orchestre de cuivre. Il est plus que séduit : « Emmerveillé, j'ai écouté comme dans un rêve les riches sonorités des instruments de cuivres²⁴⁴ ». Il demande à participer à l'ensemble à vent, le chef de musique lui propose alors d'apprendre le cor d'harmonie. Alexander se prend de passion pour les cuivres ce qui va le mener jusqu'au conservatoire Tchaïkovski de Moscou et en 1969 obtenir un premier prix de trompette lors du troisième concours d'Asie Centrale du Kazakhstan.

Les ensembles à vent sont souvent une affaire de famille. Hans Läubin, musicien amateur allemand transmet à ses trois fils sa passion pour la trompette. Après des passages dans différents orchestres amateurs, tous trois deviennent professionnels²⁴⁵. Parfois, la famille complète se retrouve dans la même société musicale, le père, le grand-père, l'oncle, la fille... L'entrée dans la fanfare peut aussi répondre à une certaine pression sociale ou familiale. Richard Beisser, né en 1951, apprend à cinq ans la clarinette sous la direction de son père²⁴⁶. Ce dernier assez strict lui enseigne la musique avant qu'il ne sache lire. Joseph Beisser, chef de l'orchestre de la commune rurale de Grossjetscha en Roumanie l'oblige à apprendre une quantité d'instruments de cuivres, des bois, la guitare, l'accordéon... Richard a tout de même fait une carrière de musicien professionnel car il a pris goût.

Dans un orphéon, on vient rarement pour jouer d'un instrument mais pour jouer de la musique. Son choix est quelque peu aléatoire, les impétrants ne savent pas toujours vers lequel se tourner et des contraintes extérieures à leur volonté peuvent modifier leur choix. Heitz Becht, intègre la *Musikverein Edelweiss* de Pfaffenrot (Allemagne) au début des années 1970. Du haut de ses dix ans, il débute l'apprentissage de la clarinette à défaut de ne pouvoir jouer du trombone, son vœu premier. En effet, la clarinette est le seul instrument présent qui fonctionne encore, dans les réserves de la *Musikverein*²⁴⁷. La rencontre entre l'homme et l'instrument s'est pourtant réalisée puisqu'il ne change pas d'instrument par la suite.

Souvent, le musicien adhère jeune à ces associations, à dix, treize ans. Contrairement à un sport ou tout est organisé par âge et par niveau, les orphéons mélangent toutes les générations et tous

²⁴⁴ Alexander Eva, *Le chemin commence en Sibérie*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 97-98

²⁴⁵ Jean-Pierre Mathez, « Läubin et fils. La trompette, une affaire de famille », in « Brass Bulletin », n°89. I. 1995, p. 52

²⁴⁶ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

²⁴⁷ Témoignage de Heitz Becht, recueilli le 12 juillet 2012.

les niveaux, permettant les rencontres et les échanges. Chacun apporte quelque chose et aucun ne doit écraser l'autre pour jouer en harmonie. Les anciens donnent des conseils, encadrent les plus jeunes. Mais revers de la médaille, des conflits de générations peuvent éclater, se cristallisant notamment autour de la question du répertoire. Les plus jeunes préférant une ouverture vers des morceaux plus « modernes », de la musique de film, de la variété, du jazz, alors que les anciens veulent continuer à jouer des marches, des transcriptions de pièces classiques.

Le cycle de vie est un facteur important dans la pratique musicale des ensembles à vent. Suivant les âges, le temps disponible, l'intérêt pour la fanfare fluctue. Certaines classes d'âges apparaissent critiques, comme des tournants dans la pratique. A l'adolescence, le jeune découvre d'autres loisirs, les sorties, les filles, tout cela peut l'éloigner de la musique. L'uniforme peut devenir un repoussoir. Le *Corps des fifres et tambours des collèves de Lausanne* (Suisse) accueille tous les écoliers de la ville. Les plus jeunes (vers dix ans) sont ravis de porter l'uniforme et de marcher au pas. Mais à l'adolescence, vers treize ou seize ans, il y a pour certains quelques difficultés. Jean-Marc Savary, musicien puis directeur du Corps, se rappelle avoir développé des trésors d'ingéniosité avec les parents pour permettre aux jeunes de revêtir l'uniforme à la dernière minute avant la prestation et ainsi les maintenir dans le groupe²⁴⁸. Ne généralisons pas hâtivement, certains adolescents continuent à fréquenter avec assiduité et plaisir l'orphéon. Les études qui nécessitent un départ vers la grande ville ou le mariage et la fondation d'une famille peuvent aussi conduire à la démission de jeunes adultes. Les nécessités de la vie professionnelle également. Le manque de temps ou l'éloignement géographique n'explique que partiellement cet arrêt. Le changement d'horizon, de références et d'univers social du nouveau cadre de vie, participe pleinement à cette distanciation. « Le monde clos et fini s'ouvre et [...] viennent progressivement à tomber les écrans subjectifs qui rendaient impensables toute espèce de rapprochement entre les deux univers²⁴⁹ ».

Sans cette mixité d'âge avec la présence de jeunes, de plus vieux, de personnes d'âge médian, la pérennité de l'orphéon est menacée. Faute de l'intérêt des jeunes pour la fanfare qui la désertent, la *Banda sociale di Civezzano* (Italie) interrompt ses activités en 1973²⁵⁰. Elle reprend son existence seulement en 1990.

²⁴⁸ Témoignage de M. Jean-Marc Savary, recueilli le 18 juillet 2011.

²⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Le bal des célibataires. Crise de la société pays en Béarn*, Paris, Seuil, 2002, p. 225

²⁵⁰ Umberto Caldonazzi, *Un ritornello lungo cento anni. Banda sociale di Civezzano 1909- 2009*, Trento, Edizioni 31, 2009. Non paginé.

C. 2. La place des femmes dans les ensembles à vent : question de genre

Dans les ensembles à vent, on trouve peu de filles, surtout avant les années soixante-dix. C'est une constante européenne. Pourtant assez peu de travaux concernent les musiciennes ou la mise en perspective du genre et de la musique. Cependant, quelques aspects sont développés dans la lignée de l'histoire des femmes et de l'histoire des genres.

L'histoire des femmes naît aux Etats-Unis et arrive en France au début des années 1970. Elle est relayée par les travaux de Michelle Perrot, Françoise Thébaud, Florence Rochefed ou encore Michelle Zancarini-Fournel. Il s'agit d'abord d'« une histoire au féminin ». Les premières recherches portent alors sur les femmes dans le mouvement ouvrier. Puis une histoire sociale des femmes et de leur rôle dans la société pour progressivement glisser vers une histoire culturelle du féminin. L'histoire des femmes est maintenant de plus en plus une histoire des sexes et de leur rapport, qui découle sur l'histoire des genres. Ce concept venu là encore des Etats-Unis arrive en France au milieu des années quatre-vingt grâce aux travaux de Joan Scott²⁵¹.

Dans le sillage des travaux féministes se développent des études sur les femmes et la musique, à la fin des années 1970 et au début des années 1980²⁵². Il s'agit d'abord de recherches sur les compositrices et les chanteuses puis sur les musiciennes et le « rapport homme-femme dans le travail musical quotidien²⁵³ ». Les études portent donc plus sur le monde professionnel de musique au féminin et encore peu sur les musiciennes non professionnelles, celles qui pratiquent en amatrice.

L'arrivée d'une fille dans un ensemble à vent est toujours un événement, et vécu comme tel. Les chroniques des sociétés saluent toujours cela comme un moment important de leur histoire. Rares sont ceux qui n'ont pas fait de difficultés pour accepter les dames, plus rares sont ceux qui les ont acceptées précocement. En Grèce, *La Société philharmonique*

²⁵¹ Joan Scott : « Gender : a Useful Category of Historical Analysis », « American Historical Review », vol 91, n°5, 1986. Tred-fs ; et « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », « Les Cahiers du Griff », n°37/38, 1988.

²⁵² Pour preuve le numéro de la revue consacrée aux musiciennes : « Musiciennes », « Clio, Histoires, Femmes et Sociétés », n°25, 2007.

²⁵³ Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », in : « Clio, Histoires, Femmes et Sociétés », « Musiciennes », n°25, 2007, pp. 175-198, p. 175-176

Mantzaros de Corfou accueille sa première musicienne relativement tôt, en 1954²⁵⁴. Elle est alors la première femme à jouer dans un ensemble à vent de ce pays.

Figure 15- Tant l'événement est grand, la première musicienne grecque d'ensemble à vent a le droit à son portrait photographique en uniforme.

Archives de la *Société philharmonique Mantzaros*.
<http://www.femantzaros.gr>



Pour beaucoup d'ensemble à vent, comme la *Banda Musicale Salus*²⁵⁵ basée à Turin (Italie), traditionnellement les filles n'ont pas leur place dans un tel groupe. Mais l'explication ne va pas plus loin. La première représentante féminine y entre pourtant en 1980. Cependant elles sont dans cette société toujours cantonnées aux pupitres des bois ou des flûtes. En 1973, l'Assemblée générale de la *Musikverein Concordia Gamprin* (Liechtenstein) décide à une large majorité, d'accepter les femmes et les filles dans le groupe²⁵⁶. Certains ensembles à vent se déclarent masculin et de ce fait n'acceptent pas de femmes. C'est le cas par exemple de la *Fanfara Montenero* de Turin, musique de la section turinoise de la fédération des *Alpini*, les chasseurs alpins italiens. Ces membres justifient ce choix par son caractère paramilitaire et son recrutement constitué essentiellement par des anciens musiciens militaires²⁵⁷. Dans beaucoup d'orchestres, on constate l'existence de résistances au processus de féminisation des orchestres à vent. Dans la musique allemande de Buehlertann, les premières filles sont admises à la *jugendkapelle*, l'orchestre des jeunes, en 1968²⁵⁸ mais très peu intègrent l'harmonie au cours

²⁵⁴ Livret du CD: *The Philharmonic Society Mantzaros*, with Mr. St. Dolianitis as conductor, on October 1998, recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter.

²⁵⁵ Témoignage de M. Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

²⁵⁶ Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : *Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988*, vu sur le site : <http://www.mkg.li> vu le 1er juin 2013.

²⁵⁷ Témoignages de Jimmy D'Introno et Giammi Destefamis, recueillis le 29 octobre 2011.

²⁵⁸ Témoignage de Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2012.

des années 1970. Le chef de musique Georg Schima, en poste entre 1973 et 1979 considère que la formation des filles est une perte de temps car dès leur mariage ou l'arrivée de leurs enfants, elles quittent le groupe faute de temps. Il fait donc comprendre aux postulantes que le recrutement est plutôt masculin. Son successeur beaucoup plus ouvert à la féminisation, Franz Foitzik directeur de 1980 à 1988 permet l'accueil d'un plus grand nombre de femmes. En France, il faut attendre la fin des années 1970 et surtout le début des années 1980 pour voir apparaître une mixité dans les groupes²⁵⁹. Il ne faut pas oublier que l'école n'est pas mixte avant les années soixante, les garçons et les filles sont ainsi séparés. Pourtant, dans la plupart des ensembles à vent, les filles ne sont pas explicitement interdites. Cependant, au *Clairon Houdemontais*, dans la banlieue de Nancy (France), le chef de musique les refuse, sous prétexte qu'elles posent des problèmes dans le groupe très masculin...²⁶⁰ rompant l'équilibre et attisant les convoitises puis les jalousies. Quelques filles finissent par arriver dans cette société au cours des années soixante-dix et en nombre dans les années quatre-vingt pour pallier au manque d'instrumentistes. Ce sont souvent, elles aussi, des filles de musiciens. La situation est pire, à la *Clique intercommunale de Neuves Maisons* en Meurthe-et-Moselle, où l'exclusion va plus loin. Dans l'après-guerre et jusqu'à la fin des années 1950 les épouses et les filles de musiciens ne sont même pas acceptées au banquet organisé à l'occasion de la fête de Sainte Cécile, la fête des musiciens²⁶¹. Elles ne rejoignent leurs maris, leurs pères qu'au moment du café et pour danser l'après-midi.

En Suisse, les premières filles apparaissent très timidement dans les années soixante. Lors de la fête cantonale de musique d'Yverdon en 1963, une seule femme se retrouve au milieu de plus d'un millier de musiciens²⁶². Les musiques suisses comme le pays mettent longtemps à se féminiser. Elles ne disposent du droit de vote aux élections fédérales qu'en 1971²⁶³ et rentrent en nombre dans les ensembles à vent dans la deuxième moitié des années 1970 et surtout dans les années 1980. Cela ne se fait pas sans difficultés. La première femme est autorisée à jouer à la Batterie-Fanfare l'*Etoile d'or* de Lausanne en 1987 après une audition où seule une majorité de cinq voix lui permet d'intégrer l'orchestre²⁶⁴. Ce cas n'est pas isolé et quelquefois, les avancées ne sont que temporaires. Toujours en suisse, le *Corps des cadets de Genève*, sorte d'Harmonie et d'école de musique pour les jeunes de 5 à 20 ans, accepte les filles en 1935.

²⁵⁹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 63

²⁶⁰ Témoignage Jean Marc Thary, recueilli le 27 novembre 2009.

²⁶¹ Témoignage de Robert Goguet recueilli, le 19 février 2010.

²⁶² Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 123

²⁶³ Dieter Fahrni, *Histoire de la Suisse. Survol d'un petit pays depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Zurich, Pro Helvetia, 1983, p. 133

²⁶⁴ Témoignage de Sven Witzig, recueilli le 20 juillet 2011.

Mais l'Assemblée Générale du 13 avril 1939 révisé cela et refuse qu'elles participent aux défilés et concerts, seuls les cours leurs sont encore ouverts. Elles démissionnent toutes en signe de désapprobation. A la suite de débats houleux, elles sont définitivement acceptées à l'orée des années 1990²⁶⁵.

Une fois acceptées, les filles s'intègrent (ou sont intégrées) au groupe plus ou moins facilement. Lorsqu'elles viennent, l'uniforme ne leur est pas toujours adapté. Il est composé d'un pantalon et la tête est couverte d'une casquette très masculine. Mais ne tirons pas de conclusion hâtive, les jeunes filles n'ont peut-être pas envie d'un costume spécial. La mode des années soixante-dix devient unisexé et le principe d'un uniforme est de masquer les différences de toutes sortes. Cela ne doit pas déplaire à certaines féministes.

Surtout, leurs collègues masculins les observent, guettant la moindre faiblesse. Le public est sans doute encore plus impitoyable. Avec effervescence et curiosité, il attend le premier défilé de la « musicienne » présente dans l'orphéon local²⁶⁶. Plusieurs questions brûlent les lèvres : saura-t-elle jouer aussi bien qu'un homme ? De quel instrument jouera-t-elle ? Certains semblent convenir mieux au « caractère féminin », la clarinette ou la flûte par exemple. Par contre, une femme jouant du trombone, de la contrebasse ou de la grosse caisse choque les spectateurs. En réalité, les filles s'approprient très vite tous les instruments. A condition qu'elles soient douées, les membres masculins du groupe les laissent choisir à leur guise l'instrument de leur choix. L'entrée des filles dans les ensembles à vent a également pour conséquence d'effectuer des rapprochements plus que musicaux avec leurs homologues masculins. Il n'est pas rare que deux musiciens d'une même harmonie se rencontrent lors des répétitions, se marient et fondent ensuite une famille, quelquefois le début d'une dynastie de musiciens.

On assiste à une lente féminisation des orchestres, elles restent d'ailleurs toujours extrêmement minoritaires. Rares sont les musiciennes, mais elles accèdent encore plus exceptionnellement au statut de chef de musique. En 1966, une seule femme dirige une fanfare en France, il s'agit d'une pharmacienne à Jouy-le-Châtel en Seine et Marne²⁶⁷. L'événement est si important et si curieux – presque comme un phénomène de foire – que la radio Europe n°1 s'en fait l'écho. Hyacinthe Ravet qui a étudié les musiciennes dans les orchestres français précise que les femmes sont souvent exclues de la direction musicale car symboliquement, le « pouvoir

²⁶⁵ Dossier de presse « Les Cadets de Genève », vu sur le site officiel, <http://www.cadetsge.ch/>, vu le 9 avril 2013.

²⁶⁶ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 122

²⁶⁷ Julien Pierre, « A travers les communes de France », *in* : « Revue d'histoire de la pharmacie », n°191, 1966, p. 308-309. L'information est également relayée par l'émission radiophonique : « Bonjour monsieur le maire » présenté par Pierre Bonte sur Europe 1.

d'interpréter et donc de (re)créer » leur est interdit²⁶⁸. Il existe encore moins de compositrice. La seule compositrice pour orchestre à vent qui a mené une carrière internationale, demeure la française d'origine Russe Ida Gotkovsky. Elle reçoit beaucoup de commandes d'Etat et ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe et même au-delà dès les années soixante, grâce notamment aux éditions MOLENAAR implantées aux Pays Bas qui éditent ses morceaux²⁶⁹. Elle fait figure d'exception. Françoise Escal²⁷⁰ explique leur faible nombre parce qu'elles subissent une double hypothèque. Une « hypothèque naturelle », les supposées manque de prédisposition des femmes à la création, et une « hypothèque culturelle », les difficultés pour s'imposer, se faire reconnaître comme compositrice et faire jouer ses œuvres.

Les sociétés musicales offrent cependant aux filles la possibilité de défiler en tête du groupe mais sans instrument de musique, jouant seulement le rôle de mascotte. Elles donnent alors une touche de charme à la fanfare. L'*Union de Vétroz* (Suisse), se dote de filles d'honneur à l'occasion de son cinquantenaire, en 1945 et la tradition perdure jusqu'à nos jours²⁷¹. Quelquefois, un groupe de tambour féminin est créé. On les retrouve plus fréquemment en Europe de l'Est. Ainsi, l'orchestre letton *Trimitas*, fondé en 1957, se dote en 1964 d'une telle entité qualifiée de chorégraphique²⁷². Cependant, elles ne jouent pas véritablement et se contentent de marcher en cadence en frappant la peau en rythme, marquant les temps. Leur rôle est alors plus celle d'une majorette que d'une musicienne.

²⁶⁸ Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *in* : « CLIO. Histoire, femmes et sociétés » n°25, 2007, pp. 175-198, p. 178

²⁶⁹ Voir son site officiel : <http://www.gotkovsky.com>.

²⁷⁰ Cité dans l'article de Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *in* : « CLIO. Histoire, femmes et sociétés » n°25, 2007, pp. 175-198, p. 177

²⁷¹ *Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989*, Plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989.

²⁷² Adonnas Kontautas : « Trimitas, orchestre à vent national », *in* : « Brass Bulletin », n°78 II, 1992, p. 90



Figure 16- Pochette du disque 33 tours de l'orchestre Trimitas, Žygiuoja, 33 tours, Мелодия - 33 СМ-03959-60 - LITUANIE, 1973.

On constate que les « tambours majorettes » comme il convient de les appeler sont différenciés du reste du groupe par leur tenue et leur position sur la photographie, devant les « musiciens ».

Enfin, les femmes qui gravitent autour des ensembles à vent, les épouses notamment, cherchent à se rendre utiles et à soutenir leurs hommes. En 1952, les femmes des musiciens de la *Musique ouvrière de Fribourg*, devenue la lyre s'organisent en Amicale des Dames²⁷³.

Hormis la misogynie de ces groupes et de l'époque, plusieurs facteurs expliquent la faible féminisation des ensembles à vent. La tradition militaire dont hérite la fanfare, n'oublions pas que la fanfare est une transposition civile de la musique militaire, exclut de facto les femmes. Il n'est d'ailleurs pas question de leur donner une place dans les armées européennes avant la fin du XX^e siècle. L'utilisation d'instruments à vent (notamment les cuivres) et de percussions, rappelle une tradition guerrière et donne une image virile des ensembles à vent qui exclut automatiquement les femmes. Dans la conclusion du tome 2 de *l'Histoire de la virilité*, Stéphane Audoin Rouzeau²⁷⁴ montre que tout au long du XIX^e siècle, la virilité a été étroitement liée à l'activité guerrière des sociétés occidentales. C'est notamment l'idée qu'en faisant son service militaire, le garçon devient un homme. La société préfère voir les femmes jouer du piano, instrument plus adapté à la « nature féminine » que les cuivres qui les enlaidissent²⁷⁵. Comme tout instrument de musique, le rapport au corps entre en jeu. La féminité ne s'accorde pas avec les cuivres, instruments guerriers. Les femmes ne font pas la guerre, elles ne tuent pas, elles donnent la vie. Certains se posent la question de leur capacité, ont-elles la puissance de

²⁷³ Historique de « la Lyre de Fribourg », <http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html>, vu le 9 avril 2013.

²⁷⁴ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir), *Histoire de la virilité*, Tome 2, *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, sous la direction d'Alain Corbin, Paris, Seuil, 2011, p. 403

²⁷⁵ Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », in : « Travail, genre et société », 2008/1, n°19, pp. 41-63, p. 51

souffle nécessaire pour de tels instruments ? Ont-elles la force physique pour le porter, notamment les plus lourds : soubassophone ou grosse-caisse ? Mais la fin des années soixante, les années soixante-dix et la lutte croissante pour l'égalité entre les sexes brouille le schéma de répartitions des activités selon les sexes et la spécificité genrée des instruments.

Les ensembles à vent sont également souvent perçus – à tort ou à raison – comme une activité peu respectable sur le plan moral. En effet, les *fanfaristes* ont la réputation d'être épicurien voire franchement buveur. Dans ce cas une femme ne doit pas y être associée, il en va de la garantie des bonnes mœurs. De plus, une certaine morale « bourgeoise » considère la femme « respectable » comme mariée et restant dans le cadre domestique²⁷⁶. Si elle veut jouer de la musique qu'elle le fasse avec des instruments adaptés et dans un cadre privé.

Les ensembles à vent sont un groupe essentiellement masculin. Pour autant, peut-on affirmer que cette situation est particulière à ce milieu ? La société d'avant les années soixante n'est pas mixte. Les fanfares ne font que refléter un trait de la société, la difficulté pour les femmes de trouver une place égale. Les femmes ne supportent plus cette mise à l'écart. Elles font tout pour être admises dans les orphéons. Comme les jeunes hommes, elles désirent défiler ! Comme les garçons de leur âge, elles veulent aussi bénéficier de loisirs. Ces futures épouses et mères ne suivent pas le modèle des générations précédentes. Sous le régime de Vichy, la femme est cantonnée à son foyer et le régime loue la maternité²⁷⁷. Au cours des trente glorieuses, elles s'émancipent et souhaitent aussi adhérer à des groupes sociaux, des associations et disposer de loisirs²⁷⁸. Les années soixante et soixante-dix ont bousculé les lignes et permis ces changements. L'arrivée de troupes de majorettes à partir du début des années soixante apparaît un peu comme le pendant féminin des ensembles à vent²⁷⁹. Si beaucoup sont attirées par cette activité, d'autres y sont reléguées faute de pouvoir jouer dans les sociétés musicales. Ainsi elles peuvent, elles aussi, participer à l'animation de la cité avant de pouvoir totalement, à égalité avec les hommes, jouer de la musique dans ces groupes populaires. La naissance du mouvement majorette s'est réalisée étroitement en lien avec le phénomène orphéonique séparant ainsi les garçons et les filles dans deux activités distinctes mais complémentaires. On peut l'expliquer en partie par une représentation d'un rôle dévolu à chacun. Ainsi les rapports entre les majorettes et les ensembles à vent participent bien à cette « histoire des genres », de

²⁷⁶ Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », in : « Travail, genre et société », 2008/1, n°19, p 41-63

²⁷⁷ Michèle Perrot, Georges Duby (dir), *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 188-189

²⁷⁸ Christine Bard, article « féminisme », dans, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

²⁷⁹ Guy David, *Majorettes de France*, Paris, Editions 2000, 1971, p. 8

confrontation, de relation entre les sexes²⁸⁰. Mais en même temps ces deux activités parallèles permettent de se rencontrer. Certains jeunes hommes ont rejoint les rangs de l'harmonie, séduits par la perspective de défiler derrière des filles en petite tenue²⁸¹ et nombre de relations sentimentales se sont nouées.

Les fanfares accueillent de bonne grâce la création en leur sein d'une section majorette. Par exemple, *la Banda musicale con majorette, La Vigoneisa* situé dans la banlieue de Turin (Italie) participe, depuis sa création par un prêtre en 1952, à des événements essentiellement religieux ou patriotiques. Elle opère un tournant au début des années 1970. Parallèlement à la création de la troupe de majorette qui s'adjoint à la musique, l'uniforme bleu d'allure stricte évolue avec un pantalon blanc et une veste rouge de forme plus festive. Le répertoire devient plus joyeux et moins composé de transcription classique ou de musique religieuse. Pour marteler ces transformations, le groupe change de nom de *Banda San Cecilia* il se fait appeler *Banda Folkloristica : La Vigoneisa* vers 1971-72. La nature même des prestations change et sans abandonner sa participation aux fêtes religieuses et patriotiques elle participe davantage à des festivités laïques, des carnivals²⁸². Ainsi, l'arrivée des majorettes permet souvent de redynamiser la fanfare locale en perte de vitesse ou lui donner une touche plus moderne et chorégraphique. Les jeunes filles jouant du bâton, quant à elles ont besoin d'un support sonore pour effectuer leurs mouvements. Lorsqu'elles ne sont pas intégrées, une fanfare autonome peut s'associer avec un groupe de majorette indépendant. A Neuves-Maisons, commune de Meurthe-et-Moselle, l'orphéon municipal défile de temps en temps avec la troupe dénommée « les Sirènes », basée dans la même commune. Mais les rares prestations en commun ne sont pas très concluantes pour des problèmes d'incompatibilité, explique le chef de musique de l'époque²⁸³. Les majorettes veulent sans cesse effectuer leurs mouvements de bâton, leurs gestes, leur chorégraphie. Or la clique communale ne peut pas jouer en continu ni s'arrêter tous les cinq cents mètres. Dans ce cas, la cohabitation s'avère difficile et s'arrête vite.

Si le lien entre les ensembles à vent et les majorettes ne demeure pas toujours fort au point de vue local, il est indéniable que ce mouvement a eu un effet de stimulation pour les Batteries-Fanfares et les harmonies. Ces groupes ont su adapter leur répertoire aux chorégraphies des jeunes filles. En France, des morceaux ont été créés spécialement à cet effet : « *Taptoe-*

²⁸⁰ Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1998, p. 114-115

²⁸¹ Arnaud Loichot, « Les batteries-fanfares au XX^e siècle. De la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie sous la direction de Philippe Glumplowicz, université de Bourgogne, 2006-2007, p. 87

²⁸² Plaque commémorative : « La Vigoneisa. 25^e anniversario di rifondazione. 1968-1993 », 1993. Archives de la Vigoneisa, Vigone. Témoignage de M. Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

²⁸³ Témoignage de Robert Goguet recueilli le 11 mars 2010.

Majorettes » (Guy Luypaerts), « *Ma Jolie Jorette* » (Jacques Devo), « *Fanfara-Majorette* »²⁸⁴.... Des enregistrements sont réalisés par des prestigieuses formations musicales avec sur la pochette des explications et dessins pour les mouvements. Fort du succès des majorettes, les ensembles à vent s'en inspirent. Dorénavant, ils ne peuvent plus se contenter de jouer de la musique, ils doivent produire un spectacle plus large, accompagner la prestation sonore d'évolutions, de chorégraphies. Robert Goute, tambour-major de la musique de l'air de Paris entre 1953-1970 et grand artisan de la promotion de la musique populaire encourage fortement les chefs à développer cette dimension et publie des schémas dans son manuel du tambour-major²⁸⁵.

Il existe des ensembles à vent uniquement composés de filles. Déjà au XIX^e siècle, Antoine-Alphonse Sax (1822-1874), frère de l'inventeur du saxophone et des saxhorns, crée une fanfare féminine. Sa motivation n'est cependant pas féministe, elle est hygiéniste²⁸⁶. Il publie d'ailleurs en 1865 un ouvrage programme : *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*. Son orchestre féminin doit faire la démonstration que la pratique des instruments à vent prévient les maladies pulmonaires. En outre, cela permet aux femmes de gagner honnêtement leur vie en pratiquant une « profession honorable et libérale ». Pourtant, lorsque l'orchestre se produit au concours d'Orbec dans le Calvados en août 1865²⁸⁷, c'est son interprétation virile que le journaliste retient en entendant le pas redoublé « Partant pour la Syrie ²⁸⁸ ». Presque étonné, il relate également la qualité d'interprétation du second morceau « Carnaval de Venise » pourtant une partition ardue s'empresse-t-il d'écrire. Jean-Baptiste Arban (1825-1889), le compositeur est l'auteur de la célèbre *Grande Méthode complète pour cornet à pistons et saxhorn* publiée en 1864. Ses « *Variations le Carnaval de Venise* » sont considérées comme l'une des oeuvres maîtresses de grands solistes pour cornet, une pièce de concert de virtuosité. Pour ces filles, le succès est immense, l'assistance leur lance des bouquets de fleurs et la phalange reçoit deux médailles d'or. Alphonse Sax junior tente, en vain, faute d'argent, de présenter sa formation à l'exposition universelle de Paris en 1867²⁸⁹. Il est raillé, caricaturé par Etienne Carjat, et ses

²⁸⁴ Arnaud Loichot, « Les batteries-fanfars au XX^e siècle. De la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie sous la direction de Philippe Glumplowicz, université de bourgogne, 2006-2007, p. 88-89

²⁸⁵ Robert Goute, *Manuel du Tambour-Major*, Domont, chez l'auteur, 1962.

²⁸⁶ Malou Haine, *Adolphe Dax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 40-41

²⁸⁷ « Le Ménestrel », 20 août 1865, n°38 p. 304

²⁸⁸ « *Partant pour la Syrie* » est un chant composé par Hortense de Beauharnais et écrit par Alexandre de Laborde vers 1807-1808. Durant le Second Empire, il est considéré comme l'hymne national bien que non officiel.

²⁸⁹ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 40-41

contemporains qui s'intéressent à son orchestre le sont plus par curiosité que par véritable conviction. Aux Etats-Unis, des fanfares féminines existent précocement. Lors d'une parade à Denver au Colorado, au début du XX^e siècle, des photographies montrent un groupe de femmes instrumentistes vêtues de longues jupes. D'autres entités de cette nature existent outre-atlantique. L'un des plus célèbres est né à l'université de Port Arthur au Texas. Le *Red Hussar Drums and Bugles Corps* de la Thomas Jefferson High School défile pour la première fois le 27 septembre 1930 revêtu d'une tenue de style majorette : bottes, mini-jupe et shako. Créée par Elizabeth Smith, les vingt-et-une membres se sont entraînées durement pendant un an. La formation existe durant soixante ans avant de disparaître en 1993²⁹⁰. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'armée américaine décide de créer des auxiliaires féminins, les *Women's Army Corps*. Automatiquement, cinq groupes de musique militaire composés exclusivement de femmes : les 400th, 401st, 402nd, 403rd et 404th *Women's Army Corps Bands* sont formés²⁹¹. Dernière formation des WAC Bands, le *14th Army WAC Band* existe jusqu'en 1976.

En France, la compagnie des majorettes de Nice voit la création de sa fanfare en 1963, en même temps que le groupe de parade. Selon ses membres, elle est la première du genre en Europe²⁹². L'orchestre est composé de trompettes d'harmonie, clairons, tambours, grosse-caisse et cymbales. Les créateurs cherchaient à composer une fanfare à l'américaine mais les soubassophones, trop lourds pour les filles, n'ont pas pu être ajoutés²⁹³. La fanfare a été longue à se mettre en place car aucune fille ne connaissait la musique. Messieurs Cagnon, Bauduin et Palumbo, professeurs au conservatoire de Nice, s'occupent de la formation musicale. Dans un premier temps, elle se fait à l'oreille puis M. Cagnon crée une classe du conservatoire réservée aux Majorettes. Seulement l'une d'elle, la chef de musique, obtient un premier prix de conservatoire en trompette. Elle a souhaité embrasser une carrière de musicienne professionnelle mais sa condition de femme et de majorette lui a empêché d'être considérée sérieusement. Le répertoire se compose d'arrangements d'airs connus : « *Le petit vin blanc* », « *le soleil brille* », d'adaptation de marche militaire comme : « *la Madelon* » et de morceaux

²⁹⁰ Site Internet sur les majorettes américaines : http://comalors.stools.net/lamalleauxtresors_histoiredesmajorettes.htm, vu le 2 septembre 2011. Voir aussi, <http://texashistory.unt.edu/> *The Portal to Texas History*, qui présente plusieurs documents sur le *Red Hussar Drums and Bugles Corps* : photographies, journal de l'école...

²⁹¹ Pour une histoire plus détaillée, voir : Jill M. Sullivan, *Bands of Sisters. U.S. Women's Military Bands During World War II*, Lanham, Scarecrow Press, 2011 et Bettie J. Morden, *THE WOMEN'S ARMY CORPS. 1945-1978*, US army Center of Military History, 1990.

²⁹² David (Guy), *op.cit.*, p. 13-14

²⁹³ Témoignage de Mme A.L, ancienne majorette de Nice, chef de la fanfare. Recueilli le 22 août 2011.

spécialement écrits pour la formation par exemple : « *la Marche des Majorettes de Nice 1966*.²⁹⁴ » La fanfare a d'ailleurs publié un 45 tours en 1966.

A l'imitation, d'autres groupes de majorettes possèdent leur fanfare d'accompagnement féminine. L'une des plus originales est sans doute celle de la troupe de Mulhouse, créée au milieu des années soixante. En effet, elle est composée de tambours et de cors de chasse²⁹⁵, instrument qui ne semble pas très féminin. Elles aussi ont enregistré un petit disque vinyle.

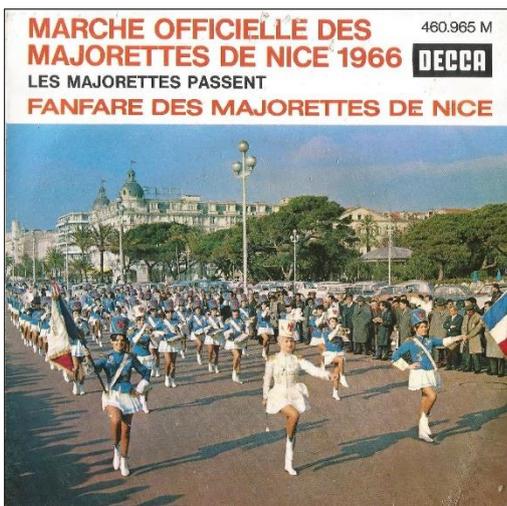


Figure 17- Pochette du disque 45 tours de la *fanfare des Majorettes de Nice*, 1966.

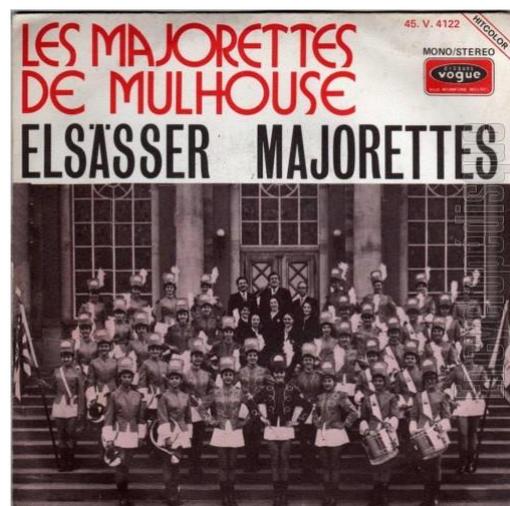


Figure 18- Pochette du disque 45 tours de la *fanfare des Majorettes de Mulhouse*, sans date.

Au Danemark, la création d'orchestres féminins est antérieure mais pas forcément rattachée au « mouvement majorette ». Il existe de nombreux groupes, d'instrumentation variée, accueillant plutôt des jeunes filles de moins de vingt-cinq ans. Il s'agit de tambours et de fifres, de groupes de cuivres ou d'harmonies complètes. On les appelle les *pigegarde*, les groupes de tambours majorettes. John Tjørby, musicien et tambour major de la garde royale danoise crée avec sa femme dans la petite commune de Greve, située au sud de Copenhague, un groupe en 1972 le *Greve Pigegarde*²⁹⁶. Il fait le constat qu'il n'existe pas d'orchestre pour rehausser les différentes

²⁹⁴ Extrait musical n°1 : Fanfare des majorettes de Nice, « *Marche des Majorettes de Nice 1966* » (E. Delpierre-Cagnon). Fanfare des majorettes de Nice, *Marche officielle des majorettes de Nice 1966*, 45 tours, DECCA - 460.965 - France, 1966.

²⁹⁵ David (Guy), *op.cit.*, p. 18

²⁹⁶ Site officiel Greve Pigegarde : <http://grevepigegarde.dk/>, vu le 6 septembre 2013 et site du musée de la ville : [http://www.grevemuseum.dk/Udstillinger/Tidligere/2010 til nu/Greves musikalske ambassadører.aspx](http://www.grevemuseum.dk/Udstillinger/Tidligere/2010%20til%20nu/Greves%20musikalske%20ambassad%C3%B8rer.aspx), vu le 6 septembre 2013.

manifestations de la ville et propose au maire de l'époque de fonder un corps de tambours féminin. La municipalité accepte et finance l'opération. Dix-huit filles adhèrent. Le succès est rapidement au rendez-vous et dès 1976 les percussionnistes sont rejointes par des *soufflantes* pour constituer un véritable ensemble à vent de soixante membres. John Tjærby fonde alors une école de musique en interne recrutant des professeurs au sein de la Musique des gardes et du conservatoire. Fort de leurs qualités musicales elles se produisent dans tout le Danemark et à l'étranger.

A Rzeszów, en Pologne, le lycée de la ville a suscité en 1975 la création de l'orchestre féminin dénommé : *Dziewczeca Orkiestra Deta*. Le répertoire de cet orchestre à vent, composé, suivant les périodes de 60 à 120 musiciennes, comprend des marches, de la musique populaire et légère, des reprises de variété²⁹⁷.

La fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne) a vu le jour dans un contexte différent, celui du burlesque. A l'occasion du carnaval local de 1970, le président de l'association carnavalesque souhaite créer une fanfare féminine. Ses deux filles recrutent toutes leurs amies pour constituer l'orchestre de 23 musiciennes âgées de 16 à 26 ans. Le succès au rendez-vous, la *Mädchenfanfarenzug Brigachatal* (que l'on peut traduire comme groupe de fanfare de filles de Brigachtal) se développe, et la formation musicale est assurée en interne notamment par la Tambour Major, une des pionnières de l'orchestre. L'instrumentation est constituée de tambours et de trompettes de cavalerie. Le costume s'inspire à la fois des majorettes et des traditions de la *fanfarenzug*, la fanfare de cavalerie allemande au costume folklorique d'inspiration mousquetaire²⁹⁸. A partir de 1980, beaucoup de ses membres se marient et quittent la fanfare. Pour sa survie elle devient mixte en 1985 perdant sa spécificité et beaucoup de son intérêt mais disparaît définitivement en 1990. A de nombreuses reprises, le groupe s'est produit en France, à Nancy notamment²⁹⁹.

Peut-on affirmer que ces orchestres féminins sont une réaction féministe à leur exclusion ou leur relative mise à l'écart des fanfares ? Cela reste difficile à affirmer notamment parce que la plupart de ces groupes sont fondés par des hommes et sont souvent ensuite dirigés, au moins administrativement, si ce n'est musicalement, par des messieurs. Cela donne l'impression que les orchestres féminins apparaissent un peu comme contre nature ou que les femmes seraient incapables de les constituer seules. Le fait que l'écrasante majorité des instruments à vent soit

²⁹⁷ Site officiel de l'école : http://www.lo6.resman.pl/index.php/dziewczeca_orkiestra_deta, vu le 28 janvier 2013.

²⁹⁸ Voir en annexe 6 photographies des différents uniformes de la fanfare féminine de Brigachtal.

²⁹⁹ Témoignage de Mme Angelika Lacher, tambour major de la Fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne) vers 1975. Recueilli le 18 avril 2012 par mail.

jouée par des hommes leur confère les connaissances nécessaires à leur transmission ; chose que peu de femmes disposent au moins avant les années 1970.

D. Des musiciens amateurs

Le statut d'amateur conditionne une bonne partie des ensembles à vent. Certes l'amateur est celui qui aime, ici la musique, mais ces musiciens ne le sont que le soir et le week-end après avoir déjà accompli leur journée de travail et exercé le métier qui les nourrit. Ils n'ont ni le temps ni la formation pour jouer comme des professionnels. En ont-ils l'envie ? Pas tous. Pour eux la musique est un épanouissement et une passion. Or la musique demande du travail, de la discipline un investissement personnel qui n'est pas toujours facile à donner. Ainsi, l'effectif présent lors des répétitions et des activités peut être aléatoire même si elles sont généralement placées les soirs (répétitions), le week-end et les jours fériés (prestations). Pour tenter de combattre cet absentéisme à la *Banda Musicale Salus* de Turin (Italie) l'appel est réalisé au début de chaque réunion avec des sanctions prévues pour les non présents³⁰⁰. Toutes les sociétés sont confrontées au même problème. Très souvent les dates des prestations et des répétitions des orchestres sont rappelées par entrefilets dans les journaux. Mais aucun système ne fonctionne véritablement. Il faut le prendre en compte et ne pas oublier que ces musiciens, bénévoles par définition, ont tout le reste de leur vie à gérer.

Néanmoins, amateur ne veut pas dire amateurisme. La préparation, les moyens techniques et financiers, la qualité musicale et celle des prestations de certains orchestres amateurs leur permettent d'avoir un niveau proche ou équivalent aux orchestres professionnels. L'organisation musicale, technique, administrative forte de certains groupes les rendent moins tâtonnant, confus et enclin à l'improvisation, en un mot moins amateur.

Il existe différents degrés d'amateurs. La palette est large et va du musicien du dimanche qui ne joue que lors de la répétition hebdomadaire et de la sortie pour tel ou tel événement, au stakhanoviste de la musique populaire. Certains musiciens s'imposent un rythme important. Ils jouent dans plusieurs formations, s'exercent chaque soir, prennent quelques fois des cours pour se perfectionner. Ils jonglent ainsi entre les répétitions et les prestations. Ils sont en quelque sorte des professionnels de la musique amateur, s'adonnant à leur passion presque comme à un

³⁰⁰ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

second travail. Dans certains *Brass Bands* anglais tant le niveau est élevé, les musiciens amateurs pour y jouer passent un concours d'entrée et une véritable compétition s'engage entre les postulants. Il n'est pas rare non plus de rencontrer dans les harmonies des musiciens ayant étudié au conservatoire et décroché un prix, voire plusieurs. Pourtant, cet organisme dispense des formations en principe destinées à une professionnalisation. Paul Haydont musicien de l'*Harmonie Nancéienne* intègre celui de Nancy en 1958 et remporte un premier prix de clarinette et de musique de chambre six ans plus tard³⁰¹. Mais il n'a jamais pensé en faire son métier, ne se considérant pas assez bon et trop angoissé devant un public. Par contre, Georges Mourand, lui aussi clarinetiste, à la *Vaillante Saint-Fiacre* de Nancy (France), prépare en 1954, avant de devoir arrêter pour raison familiale, le diplôme pour devenir musicien professionnel³⁰². Il précise que dans les années cinquante et soixante le niveau des différentes harmonies de la région nancéenne est très élevé, et forcément les contacts avec le milieu professionnel existent. Tous les musiciens d'un certain degré de compétence se connaissent puisqu'ils ont fait les mêmes études. Mais pour les professionnels, le regard envers les sociétés de musique n'est pas tendre. Ils considèrent que ces amateurs éclairés se compromettent dans les harmonies de quartier. « La pratique des amateurs est ainsi classée avec une certaine condescendance dans la catégorie de « basse-culture »³⁰³ ». Il existe une coupure, presque une barrière entre les professionnels et les amateurs. Le drame de l'amateur est d'être toujours défini en creux par rapport au professionnel. « Le monde professionnel de la musique est toujours considéré en France comme un monde à part, séparé, élu, dévolu à la culture "cultivé" ». ³⁰⁴ » Pourtant, cette notion d'artiste amateur transcende les clivages entre culture des élites et culture populaire³⁰⁵, car ils sont à la fois producteurs et consommateurs de musique. De plus, les ensembles à vent participent à l'acculturation musicale des classes populaires³⁰⁶. Avec la volonté de démocratiser la musique savante, les créateurs de l'orphéon ont brouillé le clivage savant/populaire. Distant à la fois du pôle de la musique savante comme de la musique populaire ; du folklore comme de la musique de masse ; les ensembles à vent constituent une culture intermédiaire. Elle est « une forme non académique d'acculturation musicale³⁰⁷ ». Avec la découverte d'un répertoire

³⁰¹ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010.

³⁰² Témoignage de Georges Mourand, recueilli le 11 mars 2010.

³⁰³ Didier Francfort, *op.cit.*, p. 64

³⁰⁴ Philippe Gumplowicz, « Où il sera question d'amateurs... », p29-32, in : *Les pratiques instrumentales amateurs*, actes du colloques des 2-3 octobre 1992, Paris, ARIAM île des France, 1993, p. 31

³⁰⁵ Patrick Clastres, article « Amateur », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir), *op.cit.*

³⁰⁶ Michel Menger, *op.cit.*, p. 44

³⁰⁷ Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », « Revue française de sociologie », 2003/1 (Vol. 44), pp. 3-33, p. 27

classique, d'œuvres légitimes, l'orphéon participe à une éducation du peuple, en direction des musiciens comme du public. A sa création, il joue pleinement un rôle d' « institution de transfert.³⁰⁸ » Il permet aux milieux populaires de connaître la musique à laquelle ils ont peu accès. Il perd cependant progressivement sa valeur de pont entre les cultures. Dès les années 1860 et surtout à l'apogée quantitative de l'orphéon, entre 1871 et 1918, la musique instrumentale en se répandant et en se massifiant perd en qualité et en exigence, provoquant une séparation de plus en plus nette entre amateurs et professionnels. Ce fossé n'a cessé de se creuser au cours du XX^e siècle.

La distinction entre professionnels et amateurs doit être dépassée. Pour les professionnels qui représentent la culture légitime, les ensembles à vent sont dépréciés par rapport à ce modèle dominant qu'ils représentent. Or la domination est peu ressentie par les musiciens car les références légitimes sont celles du groupe. En la quasi-absence d'un secteur professionnel de la musique à vent, la fanfare a constitué ses références, son propre système de reconnaissance, son fonctionnement indépendant, en « marge » du champ musical. Cela tempère les effets de domination culturelle et limite « les effets dépréciatifs de la comparaison entre amateurs et professionnels³⁰⁹ ». Ce relatif repli sur soi, le recrutement de proximité sociologique et géographique des musiciens comme constaté précédemment, permet un entre soi qui préserve des jugements extérieurs. Nous pouvons comme Richard Hoggart³¹⁰, considérer les membres des ensembles à vent comme « nous » qui se définissent en un groupe à l'écart des « autres ». « Eux », représente le champ de la musique légitime, un champ relativement peu connu par « nous ». Les ensembles à vent fonctionnent donc en une certaine autonomie, formant une *sub-culture* qui de fait ne peut pas se confronter. Pour exercer sa domination, la culture dominante a besoin d'être connue et reconnue³¹¹ ce qui ici n'est pas le cas ou très peu. De plus, les musiciens ont souvent peu conscience de ses débats et de la position dominée des ensembles à vent, car ils émanent de critiques externes, venues des milieux légitimes.

Tout de même, à l'intérieur des orchestres, professionnels et amateurs peuvent se côtoyer, bien que ces termes généraux englobent une réalité fortement différente d'une personne à une autre. De nombreux directeurs d'ensembles à vent sont des professionnels,

³⁰⁸ Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », « Revue d'histoire du XIX^e siècle », 1999-19, p. 2, URL : <http://rh19.revuesIorg/index157.html> . Consulté le 16 février 2010.

³⁰⁹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 17 voir aussi p.192-193

³¹⁰ Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les éditions de minuit, 1970, p.117

³¹¹ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989, p.62 et Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte, 2004, p. 39-42

ancien musicien ou chef de musique militaire, musiciens d'orchestres professionnels, professeurs de musique... Ils sont d'ailleurs quelque fois rémunérés pour cette tâche, preuve s'il en est qu'ils en font profession. Certaines associations préfèrent payer le chef de musique pour pouvoir être plus exigeant avec lui, lui en demander plus. C'est aussi reconnaître son travail important de préparation des concerts, des répétitions, des pièces à jouer et ses responsabilités. Mais cela peut aussi poser des problèmes lorsque certains directeurs se comportent un peu trop comme des professionnels, entretenant peu de relations avec leurs musiciens et exigeant beaucoup d'eux. Sans doute beaucoup trop. Ainsi les musiciens de la *Vaillante Saint Fiacre* de Nancy (France), supportent quelquefois difficilement les remarques désobligeantes et personnelles de ces directeurs³¹², tous anciens chefs de musique militaire. On ne dirige pas un orchestre d'amateurs comme un orchestre de professionnels. Le chef doit préserver avant tout une bonne ambiance, garder l'esprit associatif et prendre en compte le groupe plus que l'individu. Il faut faire avec le niveau musical de chacun, forcément différent. Cela reste un loisir, certes beaucoup le pratique sérieusement tout en le considérant comme une distraction. Il en faut de la disponibilité et du dévouement³¹³ pour répéter un ou plusieurs soirs de la semaine mais aussi pour chaque dimanche défilier fièrement. L'amour de l'art guide leur action bénévole. Marie-Thérèse Cheroutre rappelle ce qu'est un bénévole. Il est « celui qui s'engage librement pour mener à bien une action en direction d'autrui, action non salariée, non soumise à l'obligation de la loi, en dehors de son temps professionnel et familial³¹⁴ ». La différence entre professionnel et amateur n'est pourtant pas qu'une question de rémunération. Il y a les professionnels qui font du bénévolat, apportant souvent leur expérience et leurs compétences techniques, et il y a aussi des amateurs qui se font rémunérer lorsqu'ils viennent renforcer d'autres harmonies³¹⁵. La distinction est donc plus de l'ordre de l'esprit. Leur statut d'amateur fait rechercher aux musiciens un supplément au plaisir de jouer. Ils viennent y trouver des relations sociales, de l'amitié, de la camaraderie... Une certaine ambiance est nécessaire pour la bonne marche de ces sociétés.

³¹² Témoignage de Georges Mourand, recueilli le 11 mars 2010.

³¹³ Jean Defrasne, *La vie associative en France*, Paris, PUF, 1995, p 85

³¹⁴ Marie Thérèse Cheroutre, *L'essor et l'avenir du bénévolat, facteur d'amélioration de la qualité de la vie*, Rapport au conseil économique et social, juin 1989.

³¹⁵ Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 209-210

Entre légitimité des cultures classiques, et les cultures marchandes et populaires se dessine un champ propre aux ensembles à vent. On reconnaît une fanfare à sa tenue, sa lyre, son drapeau... Les caractéristiques sociales des ensembles à vent, leur caractère amateur, masculin et une certaine endogamie dans le recrutement se retrouvent dans toute l'Europe. L'Européanité des signes de construction de l'identité fanfaristique conduit à l'émergence d'une culture *sub-fanfaristique*. Elle s'exprime aussi dans les activités des ensembles à vent et les fonctions qui lui sont dévolues.

Chapitre 2. Les ensembles à vent répondent à une demande sociale multiple

Les ensembles à vent, institutions locales, se donnent un ou plusieurs objectifs et l'ensemble de la société lui en confère également. Il s'agit d'animer la cité, permettre une certaine ascension sociale des musiciens, participer au patriotisme, éduquer... Des orphéons, musique en partie fonctionnelle, découlent des prestations qui sont adaptées suivant les lieux, les occasions de se produire et le contexte dans lequel elles se déroulent. Un défilé n'est pas la même chose qu'un concert. La fanfare participe activement à la vie de la communauté locale agissant en musique pour les cérémonies d'Etat, communautaire et ecclésiastique. Elle participe à la vie sociale et culturelle de la ville. Ces prestations cycliques, revenant année après année deviennent des passages obligés que l'on peut considérer comme des rituels.

A. La fanfare, un lieu de rencontre

Les ensembles à vent possèdent intrinsèquement un caractère social dans le sens qu'ils impliquent des relations entre les personnes qui jouent de la musique ensemble. La vie de l'association implique une sociabilité, des rencontres qui comptent autant que la pratique musicale. Les membres y voient aussi l'occasion d'une sociabilité qui pourra s'exprimer à travers d'autres loisirs, des banquets et des voyages³¹⁶. La fanfare permet aux musiciens de se rencontrer et aussi de rassembler des spectateurs autour d'une activité, d'un divertissement, d'un spectacle.

Par ses travaux pionniers sur les sociabilités, Maurice Agulhon érige au rang d'objet historique l'étude du relationnel dans le collectif organisé. Il définit la sociabilité comme « l'aptitude générale d'une population à vivre intensément les relations publiques³¹⁷ » et plus précisément « l'aptitude spéciale à vivre en groupe et à consolider les groupes par la constitution d'associations volontaires³¹⁸. » La sociabilité n'est pas seulement une forme élémentaire de la

³¹⁶ Jean-Claude Farcy, « Le temps libre au village », in : Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, pp. 230 à 274, p. 259.

³¹⁷ Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise*, Paris, Armand Colin, 1977, p.7

³¹⁸ Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988, p.61

vie collective, mais bien l'aptitude à fréquenter ses congénères dans une organisation établie. Elle désigne l'organisation mais aussi ses activités et les rituels qui cimentent le groupe. Ludovic Tournès détermine les sociabilités musicales comme étant « à la fois un rassemblement de personnes ayant en commun la passion de la musique et se réunissant pour écouter ou la pratiquer, mais aussi un rituel d'organisation de la communauté où la musique joue un rôle structurant³¹⁹. »

La constitution d'associations volontaires émerge au XVIII^e siècle et s'épanouit après la Révolution dans le mouvement associatif. Il existe d'abord les clubs et les sociétés populaires, nés à partir de 1789, puis les cercles bourgeois apparus en 1830 en France et par imitation les chambrées paysannes. Viennent ensuite les sociétés de musique, de gymnastique, de tir, de pompiers vers 1840-1850. A partir des années 1880, des sociabilités naissent autour de l'école et de l'armée. Les syndicats, les associations sportives, les comités d'anciens combattants apparaissent à la charnière entre les XIX^e et XX^e siècle³²⁰. L'orphéon, fruit d'un héritage, s'est nourri de l'influence d'une culture associative ancestrale. Elle emprunte « à ses lointains ancêtres que sont les guildes, les compagnonnages, les corporations et les confréries.³²¹ »

Tout groupe organisé peut être défini comme d'abord une sociabilité, car il met en relation des personnes. Il est au mieux un lieu de forte relation de sociabilités. Les sociabilités peuvent avoir pour but de consolider le groupe, dans le cas des associations communautaires ou identitaires. D'autres associations, fondées sur une pratique sportive, culturelle, politique, appuient leurs sociabilités sur une pratique commune³²². Pour les ensembles à vent, la rencontre autour de la musique détermine des sociabilités qui elles-mêmes renforcent le groupe, son bon fonctionnement et son identité. Des sociabilités sont organisées, d'autres sont spontanées. Elles permettent comme dans toutes organisations « des pratiques symboliques d'adhésion³²³ ».

Même si les ensembles à vent se structurent sous forme d'association, ils génèrent aussi en partie des sociabilités informelles comme les fêtes improvisées qui peuvent suivre un défilé. Partout en Europe, les mêmes types de sociabilités *fanfaristiques* se retrouvent.

Les ensembles à vent sont d'abord une forme de sociabilité récréative, c'est un loisir. La fanfare est pour beaucoup une activité qui brise la routine, une échappatoire d'une vie bien

³¹⁹ Ludovic Tournès, « Introduction », pp. 13-56, p. 16, in : Ludovic Tournès, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Editions Champion, 1999.

³²⁰ Ludovic Tournès, « Introduction », pp. 13-56, p. 31 et 34, in : *Ibid.*

³²¹ Loïc Vadelorge, « Un vecteur d'intégration républicain : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la Troisième République. » pp. 173-191, p. 184, in : *Ibid.*

³²² Jean-Louis Robert, Article « sociabilités » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaines*, Paris, PUF, 2010.

³²³ Jean-Louis Robert, Article « sociabilités » in : *Ibid.*

réglée, routinière. La fanfare est un des seuls loisirs, une des seules distractions. Elles sont un moment de bonheur dans un univers un peu gris, dans la dureté de la vie. C'est aussi un plaisir, une joie d'être à la fanfare ; faire de la musique, pratiquer une activité, défiler. Jusque dans les années soixante, au moins, avant l'ère de la civilisation des loisirs, l'offre des loisirs est restreinte et la mobilité difficile. Les enfants sont contents d'aller jouer de la musique, retrouver les copains et les parents les y encouragent. L'intégration dans un ensemble à vent se fait dans un cadre social restreint et déjà connu. C'est le cas de Jean Claude Arnold qui intègre l'*Harmonie Jeanne d'Arc* de Dombasle (France) en 1951, un peu poussé par son père et sa mère, et pour avoir une occupation, chose qui existe peu à l'époque³²⁴. En réalité il se retrouve très vite passionné par la musique et séduit par l'ambiance sympathique. Le constat est le même dans les années soixante. Lorsque le *Clairon Houdemontais* se crée autour de 1961, aucune association, ni sportive, ni culturelle n'existe dans le village de la banlieue nancéenne (France). Le succès est alors au rendez-vous, les enfants sont ravis de pouvoir « faire quelque chose » et les parents très contents qu'ils aient une activité encadrée³²⁵. Force est de constater que le sentiment d'appartenir à un groupe (la famille, la communauté villageoise), pousse davantage l'engagement dans un ensemble à vent, qu'une volonté spécifiquement musicale.

Les sociabilités sont directement liées à la pratique musicale, elles sont induites par celle-ci. L'ambiance des répétitions est toujours un élément fondamental de la pratique musicale de groupe. Plus elle est bonne et plus l'harmonie entre les personnes existe et plus cela se ressent sur l'harmonie des sons qu'ils produisent. Les répétitions se passent souvent dans la bonne humeur et fréquemment un moment de convivialité autour d'un verre est institué au cours de ses rencontres hebdomadaires. Pour beaucoup la pratique musicale est avant tout envisagée sous l'angle des « relations humaines ». René, saxophoniste à l'*harmonie Concordia de Holzstein* (France), entré en 1948, à 14 ans, « valorise 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 répétitions, sorties et soirées regroupant les musiciens et associant leurs proches.³²⁶ » De même, en Suisse, il est d'usage d'organiser des « répétitions marchantes » préparant les musiciens à bien défiler ou même des camps musicaux sur un week-end pour approfondir le travail musical. Ces moments sont toujours des moments festifs et

³²⁴ Témoignage de Jean Claude Arnold, recueilli le 20 février 2010.

³²⁵ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

³²⁶ Témoignage de René, cité dans : Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 74

conviviaux, l'occasion de faire des barbecues en plein air³²⁷.

De même, à l'issue des différentes prestations, il n'est pas rare que certains musiciens se retrouvent chez l'un ou chez l'autre pour terminer la journée autour d'un repas improvisé ou d'un apéritif. De façon plus organisée, après un concert, les musiciens, les notables, les délégués des sociétés sœurs et amis se retrouvent pour trinquer au verre de l'amitié. Cet après concert, heure de l'amitié est aussi celle de l'autocritique, du *débriefing*³²⁸.

Les ensembles à vent s'insèrent également dans un réseau institutionnel de sociabilité de la commune. Autour des prestations, des sociabilités s'organisent³²⁹. La fête autour de la fanfare permet à tous les habitants de partager un moment de sociabilité, de convivialité, de communion. Une commémoration, un défilé, une parade, un concert dans un parc ou un kiosque, une aubade rassemblent des personnes. A Houdemont, le *Clairon Houdemontais* assure un rôle d'entraînement dans l'animation du village. A chacune de ses sorties, tout le village participe. Étant la seule association d'Houdemont : « dès que l'on bougeait le petit doigt, tout le monde venait³³⁰ », témoigne Marius Di Guisto, l'un des fondateurs de la Batterie-Fanfare. Jean-Marc Thary, également membre de ce groupe, analyse le phénomène. Dans les années soixante et soixante-dix, peu de gens possèdent la télévision et les loisirs sont relativement restreints. La population saisit toutes les occasions de se distraire et profite de toutes les animations proposées³³¹. Les personnes sortent dans la rue, viennent applaudir la musique qui parcourt la commune. Le public suit la fanfare, marche derrière, partage le moment avec les musiciens.

Symboliquement, l'idée de jouer de la musique ensemble, de trouver une harmonie, est très forte. Les membres des ensembles à vent apparaissent souvent très soudés et forment une communauté. Les ensembles à vent sont une deuxième famille, certains membres l'ont connu dès leur plus jeune âge et continuent de les fréquenter tout au long de leur vie. Pour tous, les liens dans le groupe sont forts. A chaque mariage d'un musicien, d'une musicienne, la fanfare est là pour saluer l'événement. Ainsi à Vétroz (Suisse), chaque mariage des membres de l'*Union* est marqué en musique.

³²⁷ Témoignage de Sven Witzig, recueilli le 20 juillet 2011.

³²⁸ *Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989*, Plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989, non paginé.

³²⁹ Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280, p. 266

³³⁰ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

³³¹ Témoignage de Jean-Marc Thary, recueilli le 27 novembre 2009.



Figure 19- Photographie d'un mariage en fanfare dans les années 1970. *L'union de Vétroz* (Suisse) encadre les jeunes mariés.

Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989, Plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989, non paginé.

Le groupe n'oublie pas non plus ses sociétaires décédés. Le dimanche 11 août 1946, à l'occasion de la célébration du 75^e anniversaire de *l'Harmonie municipale d'Esch sur Alzette* (Luxembourg), les musiciens déposent une couronne de fleurs au cimetière en l'honneur des membres décédés³³². Il marque le premier acte de la journée, précédant les concerts et repas. Pour les obsèques des membres actifs, certains ensembles à vent accompagnent en musique les musiciens décédés. *L'Avenir d'Yverdon* (Suisse) prend part au dernier hommage de Paul Maag en 1954, l'année suivante il est présent pour les funérailles de Léon Jaquier, le président d'honneur. En 1962, toute la fanfare salue une dernière fois son chef, Louis Rovira³³³. A Bühlertann en Allemagne, la fanfare locale a l'habitude de célébrer les anniversaires importants des membres actifs comme des membres honoraires par une aubade devant le domicile de la personne³³⁴. Quelquefois, la famille s'agrandit. Ainsi le *Clairon Houdemontais* (France) est jumelé avec une société de musique allemande le *Spielmanzug du TSG de Grünstadt* depuis 1966. Les musiciens se retrouvent plusieurs fois par an en Allemagne et en France pour des prestations conjointes. Une amitié sincère se crée et les jeunes des deux formations partent en vacances de l'autre côté de la frontière³³⁵.

³³² *Harmonie Municipale de la ville d'Esch sur Alzette : 1871-1946, 75^{ème} anniversaire – Festivités du 10/08/1946 au 18/08/1946*, p. 20

³³³ Historique de *L'Avenir d'Yverdon*, <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, vu le 25 juin 2011.

³³⁴ Témoignage de Mme X..., membre honoraire de la *Musikverein* de Bühlertann depuis 1946, recueilli les 15 et 16 juin 2012.

³³⁵ Lettre adressée à la FSCF (Fédération sportive et culturelle de France) par le *Clairon Houdemontais* le 12 décembre 1969. Archives privées de l'Union Drouot, Nancy.

Des copains, des souvenirs, une famille, ces liens qui peuvent être forts entre membres débouchent sur des solidarités. Les ensembles à vent cultivent le respect, la solidarité, l'entraide, le « vivre ensemble » comme l'on dit maintenant. Dépassant la musique, certains orphéons se dotent de structures de solidarité entre la Belle Époque et la Seconde Guerre mondiale³³⁶. La musique municipale de Rouen crée une caisse de secours mutuel en 1899, « première œuvre mutualiste fondée en France au sein d'une société musicale populaire³³⁷. » Ces caisses de solidarités corporatives se développent pour pallier le manque de protection sociale étatique. Les membres de l'ensemble à vent bénéficient d'aides financières, de primes. Les statuts de la musique municipale de Rouen indique l'étendue des risques couverts : maladie, accidents du travail, chômage des jeunes, maternité, vieillesse³³⁸. Pour Loïc Vadelorge, « l'orphéon se pense bien comme un refuge social, sur le modèle des sociétés de secours mutuels nées au XIX^e siècle. » Il est démocratique et solidaire³³⁹.

Au milieu du XX^e siècle la solidarité continue de se développer dans les ensembles à vent. En 1951, une caisse de secours est constituée à l'*harmonie nancéienne* (France) pour venir en aide aux musiciens en difficultés³⁴⁰. De même en 1940, alors que la Guerre éclate, l'*harmonie royale la Stockemoise* (Belgique) est mise en sommeil et l'avoir de la société est réparti sous forme de cadeaux aux 52 musiciens mobilisés³⁴¹.

De façon générale, au sein des ensembles à vent, un réseau d'entraide professionnelle se met en place. Le brassage social des membres actifs et honoraires permet parfois au jeune sociétaire de trouver un emploi de façon direct ou indirect³⁴².

Les ensembles à vent participent aussi à des actions caritatives. En novembre 1956, la *Musikverein Concordia Gamprin* (Liechtenstein) donne un concert en faveur de la population de Hongrie³⁴³, durement touchée par la répression soviétique à l'insurrection de Budapest.

Ouverts sur les autres, les ensembles à vent apparaissent donc comme une « sociabilité musico-

³³⁶ Loïc Vadelorge, « l'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale » pp. 61-86, p. 64, in : Loïc Vadelorge et Ludovic Tournès (dir.), *Les sociabilités musicales*, Rouen, Cahiers du GRHIS n° 6, 1997.

³³⁷ Archives Municipales de Rouen, 2R1, Musique Municipale, allocution de Jean Deflandre, président de la Musique municipale le 18 mai 1941. Cité dans Loïc Vadelorge, « l'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale » pp. 61-86, p. 65, in : *Ibid.*

³³⁸ Loïc Vadelorge, « l'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale » pp. 61-86, p. 65, in : *Ibid.*

³³⁹ Loïc Vadelorge, « l'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale » pp. 61-86, p. 68, in : *Ibid.*

³⁴⁰ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010.

³⁴¹ Historique de l'*harmonie royale La Stockemoise*, site Internet officiel : <http://www.stockemoise.be/>, consulté le 24 avril 2015.

³⁴² Yves Raibaud, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, MSHA, 2005, p. 258

³⁴³ Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : *Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988*, en ligne sur le site de la *Musikverein Concordia Gamprin* : <http://www.mkg.li>, vu le 12 mars 2016.

civique.³⁴⁴»

Chaque société, en interne, organise des fêtes et des réjouissances pour resserrer les liens des membres et les récompenser. Les associations provoquent diverses occasions pour que ses membres ne se réunissent pas uniquement pour faire de la musique ensemble, mais aussi pour des soirées dites familiales, des journées récréatives (balades, voyages, challenges sportifs, bals...). Le but est de resserrer les liens entre les sociétaires et de se retrouver dans un autre contexte que la pratique musicale stricte. Nourriture et boissons partagées représentent une partie fondamentale de la cohésion de l'ensemble à vent. Pour certains, elle représente la raison principale d'aller à la fanfare, plus que la pratique musicale, ce sont les rencontres, les fêtes, les voyages qui sont le moteur de son adhésion. Ils sont aussi un avantage non négligeable pour les musiciens, une rémunération grise pour des bénévoles.

Comme toute famille, les ensembles à vent fêtent Noël, les anniversaires, la nouvelle année. La fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne) célèbre en interne les anniversaires de ses membres, Noël et organise des randonnées³⁴⁵. L'*Harmonie Nancéienne* possède un comité des fêtes de 1950 à 1982³⁴⁶. Il organise la Saint Valentin, la Sainte Cécile, la fête de Noël. Parfois cette dernière est célébrée à la date exacte du 25 décembre. Dans ce cas, on voit la fanfare se surajouter à la famille nucléaire, la supplantant même. Un repas est servi, des intermèdes musicaux sont proposés ainsi que de petites pièces de théâtres³⁴⁷.

Les banquets sont des modes de sociabilités masculines où les épouses sont néanmoins conviées au second XX^e siècle. Ils sont hérités des formes anciennes de culture de groupe, charivaris, chahuts, rituels de conscrits³⁴⁸. L'invention de la virilité « signe de solidité, de force et de certitude en soi³⁴⁹», basée sur le dimorphisme sexuel entre l'homme et la femme, s'accroît au XVIII^e siècle. Des normes distinctes suivant les sexes sont énoncées³⁵⁰, parmi elles les formes de sociabilités entre hommes. L'homme à la différence de la femme « intervient dans la mêlée sociale » et pour cela il possède des libertés, notamment celles de fréquenter des lieux de

³⁴⁴ Ludovic Tournès, « Introduction », pp. 13-56, p. 38, in : Ludovic Tournès, *op.cit.*

³⁴⁵ Témoignage de Mme Angelika Lacher, tambour major de la fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne) vers 1975. Recueilli le 18 avril 2012 par mail.

³⁴⁶ Tableau synthétique des grands événements de l'*Harmonie Nancéienne*. Archives personnelles de Paul Haydont, Vandoeuvre.

³⁴⁷ Voir en annexe 7 et 8 un programme de la fête de Noël organisée par l'Harmonie nancéienne et un programme de la fête de Saint-Valentin.

³⁴⁸ Yves Raibaud, *op.cit.*, p. 258

³⁴⁹ Pascal Goetschel, « Histoire culturelle de la France au XX^e siècle », Documentation photographique n°8077, septembre-octobre 2010, p. 52

³⁵⁰ Alain Corbin, « L'injonction de la virilité, source d'anxiété et d'angoisse », pp. 351-367, p.351, in : Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir), *Histoire de la virilité*, Tome 2, *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, sous la direction d'Alain Corbin, Paris, Seuil, 2011.

l'entre-soi masculin³⁵¹. Ces espaces réservés se multiplient au XIX^e siècle : « le collège, le pensionnat, le séminaire, le caveau de la société chantante, le bordel, la salle de garde, la salle d'armes, le fumoir, nombre d'ateliers et de cabarets, en attendant la réunion politique et la société de chasse – constituent autant de théâtres de l'inculcation et de l'épanouissement des traits qui dessinent la figure de l'homme viril. ³⁵²»

Une fête est unanimement célébrée : Sainte Cécile, la patronne des musiciens. A partir du XV^{ème} siècle, en Europe, Sainte Cécile est considérée comme la patronne de la musique³⁵³. Née dans une famille riche et chrétienne au début du règne de Marc-Aurèle, empereur de 161 à 180, elle décide au nom de sa religion de rester chaste. Pour les premiers chrétiens, la virginité est la plus haute des vertus. Elle se marie tout de même avec un païen, Valérien, en l'an 177. Pendant la cérémonie païenne, Cécile détourne les yeux. Les instruments de musique changés par les siècles en orgues résonnent, certains hagiographes affirment qu'elle participe au concert, d'autres qu'elle a élevé un chant intérieur vers Dieu. Lors de la nuit de noce, elle parvient à convertir son époux au christianisme et à lui faire jurer de préserver sa virginité. Les persécutions dans Rome reprennent en 178. Cécile et Valérien sont arrêtés car malgré l'interdiction, ils recueillent les dépouilles des chrétiens suppliciés pour leur offrir une sépulture. Les époux refusent de renier leur foi, les autorités décapitent Valérien. Cécile, questionnée par son juge, Almachius, lui tient tête. Très populaire dans Rome, elle est condamnée à une mort secrète pour ne pas attiser de révolte populaire. Cécile est enfermée dans sa demeure, dans la salle de bain chauffée à toutes flammes. Mais un vent léger de fraîcheur l'enveloppe et elle tarde à mourir. Alors le juge l'a fait décapiter. En vain, le bourreau après plusieurs tentatives ne réussit pas à lui trancher la tête. Elle est donc laissée, à l'issue du son martyr, mutilée mais vivante. Dieu accepte sa requête de lui laisser trois jours de répit. Passé ce délai, elle meurt entourée des chrétiens. Elle demande que sa maison soit transformée en lieu de culte, devenue l'église Sainte Cécile du Transtévère. En 821, le Pape Pascal 1^{er} décide de faire rechercher le corps de Sainte Cécile. Il est transporté au du Trastevere. Cette translation connue dans toute l'Europe décide bon nombre de chrétiens à ériger des chapelles, églises ou monastères dédiés à la Sainte.

Il semble que les premières festivités de musiciens placées sous le patronage de Sainte Cécile aient lieu en 1683 à Londres. Progressivement, l'habitude est prise de célébrer Sainte Cécile et

³⁵¹ Alain Corbin, « La virilité reconsidérée au prisme du naturalisme », pp. 15-30, p.19, in : *Ibid.*

³⁵² Alain Corbin, « Introduction », pp. 7-11, p.7, in : *Ibid.*

³⁵³ Charles Lhomme, *Sainte Cécile*, Paris, Editions de la confédération musicale de France, 1960. Nous nous appuyons largement sur ce fascicule pour le récit légendaire de Sainte Cécile.

la musique, le jour de la date calendaire qui lui est dédié : le 22 novembre étant le jour anniversaire de la dédicace par le Pape Clément VIII de la Basilique du du Trastevere construite à l'emplacement de sa maison. Il s'agit pour les sociétés musicales d'animer une messe, donner un concert et surtout organiser un banquet qui réunit l'ensemble des musiciens. C'est l'occasion de se retrouver, raviver les souvenirs, renforcer les liens entre les membres de la fanfare. A la *banda Vigoneisa* de Vigone³⁵⁴ en Italie, la fête de sainte Cécile donne lieu chaque année à un concert public généralement le samedi soir le plus proche du 22 novembre. Le dimanche matin, l'ensemble à vent défile dans la ville et se rend à l'église pour la célébration où ils jouent des pièces religieuses. A l'issue, les musiciens se retrouvent pour un repas au restaurant.

Il n'y a guère que dans les pays d'obédience protestante que l'on ne célèbre pas Sainte Cécile et encore. D'après les témoignages recueillis, la patronne des musiciens est peu fêtée en Allemagne, pays à majorité protestante. Pourtant, Wolfgang Suppan note dans son livre³⁵⁵ une célébration non négligeable de la patronne des musiciens, à la fois sous la forme d'un concert et d'une fête en interne.

La cérémonie religieuse, lorsqu'elle a lieu, est souvent plus symbolique qu'un acte de foi. Cécile est une sainte alors le *fanfariste* se doit d'aller à l'église pour la célébrer, c'est la tradition. Ainsi Robert Sommer, chef de l'*Harmonie Nancéienne*, pourtant protestant, une religion qui ne sanctifie pas, reste très attaché à cet usage³⁵⁶. Car il s'agit bien d'un usage, d'un rite social au sein d'un groupe qui a créé un langage commun de symboles³⁵⁷. Fêter la patronne des musiciens est une véritable cérémonie corporative qui légitime son appartenance au mouvement orphéonique. Même les anticléricaux de la *fanfare de l'Amicale laïque* de Champigneulle (France) la célèbrent, mais à leur façon. Ils ne vont pas à l'église mais défilent dans la ville, s'arrêtant dans les cafés pour différentes aubades, arrosées à chaque fois d'un petit verre³⁵⁸. De même, le repas pris en commun n'est pas quelque chose d'anodin. Il renforce la communauté fanfaristique. On ne partage pas la table avec n'importe qui ni pour n'importe quoi. Souvent en préambule aux ripailles, le chef de musique ou le président a coutume de prononcer un discours. A l'issue, des diplômes et des médailles aux élèves et membres méritants sont décernés.

Grâce aux sociétés musicales, et leurs nombreuses sorties, beaucoup de musiciens ont pu voyager et découvrir des endroits lointains, choses qu'ils n'auraient pas faits, car les déplacements sont longtemps relativement rares et compliqués jusqu'aux années 1960 voire

³⁵⁴ Témoignage de Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

³⁵⁵ Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983, p. 224

³⁵⁶ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010.

³⁵⁷ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 84

³⁵⁸ Témoignage de Pierre Etienne, recueilli le 5 février 2010.

1970, suivant les pays. Les ensembles à vent représentent quelques fois les seules occasions de voyager, de découvrir autre chose que leur ville, de faire du tourisme, de voir la mer... En 1955, les musiciens de l'*harmonie d'Esch sur Alzette* (Luxembourg) et leurs familles partent en vacances sur la côte d'Azur. Ils en profitent pour donner un grand concert au parc Albert I^{er} à Nice³⁵⁹. En juillet 1964, ils effectuent un autre voyage touristique vers Budapest en Hongrie³⁶⁰.



Figure 20-
Photographie de
*l'Harmonie d'Esch sur
Alzette* au col suisse de
Grimselpass en 1949.

*Harmonie Municipale
d'Esch-sur-Alzette 1871-
1996, Esch-sur-Alzette,
1996, p. 172*

Figure 21- Photographie de
l'*Harmonie d'Esch sur Alzette* sur la
Côte d'Azur en 1955.

*Harmonie Municipale d'Esch-sur-
Alzette 1871-1996, Esch-sur-
Alzette, 1996, p. 172*



³⁵⁹ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 102*

³⁶⁰ *Ibid., p.107*

Les voyages ne sont pas qu'une histoire de distance, ils sont une petite aventure qui cimente le groupe. Les *Brass Bands* anglais, notamment les plus prestigieux, partent régulièrement en tournée dans le pays au cours des années 1950. Certains vont aussi à l'étranger. En 1955, *Fairey Aviation Band* se produit une semaine à Jersey, une semaine à Eastbourne sur la côte sud de l'Angleterre, une semaine à Londres et une à Southend on Sea, une station balnéaire située dans le comté de l'Essex³⁶¹. *The CWS Manchester Band* joue pendant l'été en Suisse puis à Plymouth et Swansea, ville côtière du Pays de Galles. Certaines prestations donnent l'occasion de prolonger le voyage par des visites touristiques. La fanfare de Grossjetscha (Roumanie) participe en 1960 au programme de gala donné en l'honneur de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1901-1965), dirigeant communiste de la République populaire roumaine de 1947 jusqu'à sa mort en 1965. Les concerts se déroulent dans la salle de l'opéra de la ville de Timisoara. A cette occasion, pendant trois jours de suite, l'orchestre est divertit, avec une visite de la ville, le cinéma, le théâtre, le musée, le jardin botanique et beaucoup d'autres choses³⁶². Tous ces voyages sont gratuits pour les musiciens et souvent leur famille. Dans le bus, l'ambiance est au rendez-vous : des chants sont entonnés, des histoires drôles sont racontées...

Par les échanges, les rencontres, les fous rires, les ensembles à vent se construisent d'une sortie à l'autre. Par les voyages, les repas, les prestations, le groupe se fabrique des souvenirs, une identité, une cohésion. Elle crée une communauté chaleureuse.

B. Un mouvement d'éducation populaire qui assure une ascension sociale

Dans l'esprit des fondateurs de l'institution orphéonique, au XIX^e siècle, la musique doit permettre d'élever les populations – et notamment les plus modestes – en s'inscrivant dans

³⁶¹ Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930's to the new millennium*, Burlington, ASHGATE, 2006, p. 184

³⁶² Histoire de l'orchestre par Joseph Beisser, « Histoire culturelle des activités musicales de la commune rurale de Grossjetscha », (Beiblatt) Musikschule der Kollektivwirtschaft (L.P.G. Landwirtschaftliche Produktions – Genossenschaft) in der Heidegemeine Grossjetscha, dactylographié, 23.01.1986, (Supplément) Ecole de musique de l'entreprise collective (coopérative agricole de production) dans la commune rurale de Grossjetscha, Archives de Richard Beisser. Bühlertann.

le vaste mouvement d'éducation populaire³⁶³. Il s'agit d'éduquer le peuple par la musique, celle-ci portant une mission civilisatrice. Ce mouvement rend compte de pratiques nombreuses qui prennent des formes multiples rendant sa définition presque impossible. De plus, selon Laurence Munoz, l'éducation populaire reste « encore trop marginale dans les thématiques de recherche des historiens. Activité gratuite, de peu de valeur marchande, ce champ reste l'affaire de spécialistes. ³⁶⁴» Laurent Besse l'a décrit comme une « action éducative qui prétend toucher principalement les milieux populaires et qui entend agir sur les individus hors de l'école pour transformer la société. ³⁶⁵» Pour les ensembles à vent, le programme est ambitieux, il s'agit d'apprendre la musique, bien sûr, mais aussi la vie en société et de se constituer des valeurs morales.

Pierre Clodomir, dans son *traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales* publié en 1873³⁶⁶, fixe les aspirations à atteindre par les ensembles à vent. La formation des amateurs doit poursuivre trois buts. Un objectif de moralisation, la jeunesse ouvrière doit être éloignée des cafés et autres lieux de perdution et apprendre les bonnes manières, l'ordre et la morale. Le modèle est celui des valeurs bourgeoises. L'ambition est également d'initier les « classes laborieuses » à la musique dans une logique d'enseignement. La philanthropie, la charité ne sont pas oubliées, celles des formateurs dans une logique descendante des « élites » vers le « peuple », mais aussi celles des fanfares qui par leur concert ou prestations peuvent récolter des fonds ou sensibiliser au profit des défavorisés.

De nombreuses institutions d'éducation populaire fleurissent ainsi en complément de l'école. Le clergé va développer de nombreux patronages, imités par la suite par les laïcs³⁶⁷. Mais tous les ensembles à vent ne sont pas nés de ces institutions, sans qu'elles renient pour autant leur fonction éducative. Ainsi, le *Clairon Houdemontais* (France), créé en 1961 et officialisé en 1962³⁶⁸, se donne pour devise « Valeur et discipline »³⁶⁹. Le programme est ambitieux et même si la devise est empruntée, sans le savoir à la médaille militaire, ses fondateurs y voient un idéal. Marius Di Guisto, fondateur avec ses trois beaux-frères, définit la fanfare comme un espace de

³⁶³ Pour une histoire de l'éducation populaire on peut se référer à deux ouvrages déjà anciens : Geneviève Poujol, *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Économie et humanisme/Éditions ouvrières, 1981 ; Antoine Leon, *Histoire de l'éducation populaire en France*, Paris, Nathan, 1983.

³⁶⁴ Laurence Munoz, Gilles Lecocq (dir.), *Des patronages aux associations. La Fédération Sportive Culturelle de France face aux mutations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 19.

³⁶⁵ Laurent Besse, article « éducation populaire », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

³⁶⁶ Clodomir, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares*, Paris, Alphonse Leduc, 1873.

³⁶⁷ Pour plus de détails, voir partie 2, chapitre 4, A. 5. Les fanfares de mouvements de jeunesse.

³⁶⁸ Statuts du *Clairon Houdemontais* datés du 15 octobre 1962, Archives du *Clairon Houdemontais*, Houdemont.

³⁶⁹ Témoignage de Jean Marc Thary, recueilli le 28 décembre 2009.

loisir et un vecteur d'animation mais aussi un lieu d'apprentissage du respect des autres permettant à la jeunesse d'éviter de faire des bêtises et de tomber dans la délinquance³⁷⁰. Pourtant, ces quatre animateurs n'ont aucune formation ni expérience d'éducateur, juste la volonté de faire quelque chose sérieusement. Jean Marc Thary, qui y adhère dès l'âge de onze ans, reconnaissant envers eux, précise que les encadrants « tenaient la route » et peuvent aisément constituer des modèles à suivre³⁷¹. Mais ce dessein qui peut apparaître comme strict, n'empêche pas la franche camaraderie, la bonne ambiance et la rigolade. Le *Clairon Houdemontais*, composé d'une majorité de jeunes (en 1969, sur 51 exécutants, 10 sont adultes et 41 sont mineurs³⁷²), est vécu comme une véritable école de la vie. Concrètement, dès l'âge de quatorze ou quinze ans, ils entrent au comité et participent à la gestion et aux décisions de l'association³⁷³. Les adultes leur donnent des responsabilités, les font participer à toutes les actions de la société. Et puis la pratique de la musique d'ensemble nécessite l'apprentissage du respect et de l'écoute de l'autre. Il ne faut pas écraser son voisin par la puissance de son son et jouer en harmonie. Les musiciens apprennent la rigueur, l'exigence dans la prestation lors du défilé et surtout avec le travail de l'instrument. S'appliquer, persévérer, s'engager sont des notions véhiculées dans les ensembles à vent. Les musiciens comptent les uns sur les autres. La fonction éducative de ces sociétés musicales est d'abord au service de la musique. La plupart des ensembles à vent organise la formation de leurs membres. Dès sa refondation, en 1948, la *Musikverein de Buehlertann* (Allemagne) dispense des cours dans une école de musique interne³⁷⁴. Les leçons de solfège et d'instruments³⁷⁵ sont données gratuitement et les instruments prêtés par l'association permettent à toutes les personnes, quelque soient leurs revenus, d'apprendre la musique. L'éducation musicale dispensée par les ensembles à vent participe à la promotion sociale des musiciens. Certains ont pu ensuite en faire leur métier³⁷⁶. Grâce à la fanfare, ceux qui ont peu été à l'école accèdent à une pratique artistique, à l'apprentissage du solfège qui est un langage intellectuel abstrait. Par le répertoire marqué par les transcriptions de pièces classiques, les musiciens, comme les auditeurs, se familiarisent avec la musique savante³⁷⁷. Pourtant, dans les communes, la légitimité musicale est représentée avant

³⁷⁰ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

³⁷¹ Témoignage de Jean Marc Thary, recueilli le 15 janvier 2010.

³⁷² Lettre du *Clairon Houdemontais* adressée à l'Union Drouot, datée du 12 décembre 1969. Archives de l'Union Drouot, Nancy.

³⁷³ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

³⁷⁴ Témoignage de Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2012.

³⁷⁵ Pour la formation musicale des musiciens d'ensembles à vent, voir : Partie 1, chapitre 3, C. La formation musicale des musiciens.

³⁷⁶ Sur cet aspect, voir Partie 2, chapitre 6, B. Les ensembles à vent, un tremplin pour les musiciens.

³⁷⁷ Pour les questions de répertoire, voir : Partie 1, chapitre 3, D. Un large répertoire, des transcriptions aux pièces originales.

tout par l'école de musique³⁷⁸ ou le conservatoire qui s'oppose à l'enseignement donné en interne au sein des fanfares. Pour les musiciens, les concours organisés par les fédérations d'ensembles à vent sanctionnent leur formation. Ceux qui n'ont pas fait d'étude et qui n'ont pas de diplômes obtiennent avec les concours, notamment individuels, une certaine reconnaissance de leur travail, de leur progression et marquent une certaine élévation sociale.

L'éducation musicale populaire est une préoccupation mondiale. L'UNESCO et le Conseil international de la musique (CIM) organisent en 1953 une conférence à Bruxelles consacrée au rôle de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes³⁷⁹. Elle s'adresse aux musiciens non professionnels. L'éducation artistique dispensée à l'école et en dehors fait partie des préoccupations de l'UNESCO, et cette conférence s'inscrit dans cette démarche³⁸⁰. La musique populaire a largement été évoquée dans les débats et « fut définie comme un facteur de cohésion sociale³⁸¹ », sans pour autant qu'il fut clairement précisé ce que les intervenants entendaient par musique populaire. Les membres de la conférence ont affirmé le rôle central de la musique et de sa pratique dans la vie collective, insistant sur la nécessité d'améliorer son enseignement³⁸² pour mieux diffuser ses bienfaits. La conférence a débouché sur la fondation de *l'International Society for Music Education* (ISME), chargée d'encourager l'enseignement de la musique en tant que partie intégrante de l'éducation générale. Cette organisation a rapidement évolué vers « une organisation mondiale de professeurs de musique qui cherche à célébrer les diverses façons dont les gens s'engagent avec, et se développe dans et à travers la musique.³⁸³ » Elle s'éloigne de fait de la dimension d'éducation populaire pressentie lors de sa création. Concrètement, les fanfares sont restées à l'écart de cela et au stade de nos recherches, nous n'avons trouvé aucun ensemble à vent concerné par les programmes de l'ISME.

La fanfare fonctionne comme un moyen de promotion sociale permettant une ascension sociale réelle ou symbolique. Etre musicien dans un ensemble à vent permet de voyager, faire des rencontres en dehors de son milieu et de s'échapper de son quotidien pas toujours très facile.

³⁷⁸ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 251

³⁷⁹ Pour une histoire de l'UNESCO, voir : Chloé Maurel, *Histoire de l'Unesco. Les trente premières années. 1945-1974*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³⁸⁰ Archives de l'UNESCO, base de données UNESDOC, Rapport concernant la conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes. Bruxelles, 29 juin-9 juillet 1953, Unesco, Paris, 30 novembre 1953, p.1

³⁸¹ Archives de l'UNESCO, base de données UNESDOC, Rapport concernant la conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes. Bruxelles, 29 juin-9 juillet 1953, Unesco, Paris, 30 novembre 1953, p.7

³⁸² Archives de l'UNESCO, base de données UNESDOC, Rapport concernant la conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes. Bruxelles, 29 juin-9 juillet 1953, Unesco, Paris, 30 novembre 1953, p.10

³⁸³ Site Internet de l'ISME (International Society for Music Education) : <http://www.isme.org/>, vu le 6 août 2014.

Raymond Klam, mineur de fond a été recruté à dix ans par le chef de l'*Harmonie des houillères de Lorraine*, en 1957³⁸⁴ : « entrer dans l'harmonie était la visée d'un jeune musicien. C'était une fierté. Une distraction noble. Une occasion unique de voir du pays. Les premiers feux d'artifices, la première Vespa, le premier gratte-ciel, la mer. Imaginez le prestige au retour de pouvoir raconter ces événements aux collègues de travail. »

Pour les jeunes, l'ensemble à vent représente un mode d'intégration dans la société. L'adhésion à une harmonie permet d'obtenir une affectation dans une musique militaire et ainsi effectuer un service militaire privilégié. C'est aussi la perspective d'obtenir un emploi auprès des membres honoraires ou bienfaiteurs qui gravitent autour de l'association.

L'orphéon est souvent au contact des autorités, il participe aux commémorations, aux cérémonies officielles³⁸⁵. Ainsi il obtient une reconnaissance de son importance. Pour paraphraser Richard Hoggart³⁸⁶, en étant au contact avec « eux », les musiciens ont un peu l'impression de s'élever. Lors des cérémonies officielles, la fanfare défile toujours en tête, précédant les autorités et la population. Elle emmène les habitants en cortège. Les musiciens ont ainsi symboliquement et pour le moment de l'événement une position dominante. Par ces cérémonies, la population manifeste son unité autour de valeurs communes souvent patriotiques ou civiques. Elles donnent aussi une image de la place symbolique de chacun dans l'organisation de la cité. En effet, depuis au moins le V^e siècle avant Jésus Christ et la procession des fêtes des Panathénées à Athènes, les cortèges sont le reflet de la place symbolique de chaque individu dans la société ; place qui dépend du rang social, du positionnement dans la hiérarchie de la cité.

³⁸⁴ « Les chefs de l'harmonie des HBL. Raymond Kalm, musicien et mineur authentique. » L'harmonie des HBL, dossier constitué. Archives départementales de Moselle, annexe Jeanne d'arc à Saint-Avold, JABIA 0109.

³⁸⁵ Diana Cooper-Richet, article « Ouvriers » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

³⁸⁶ Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les éditions de minuit, 1970, p.117

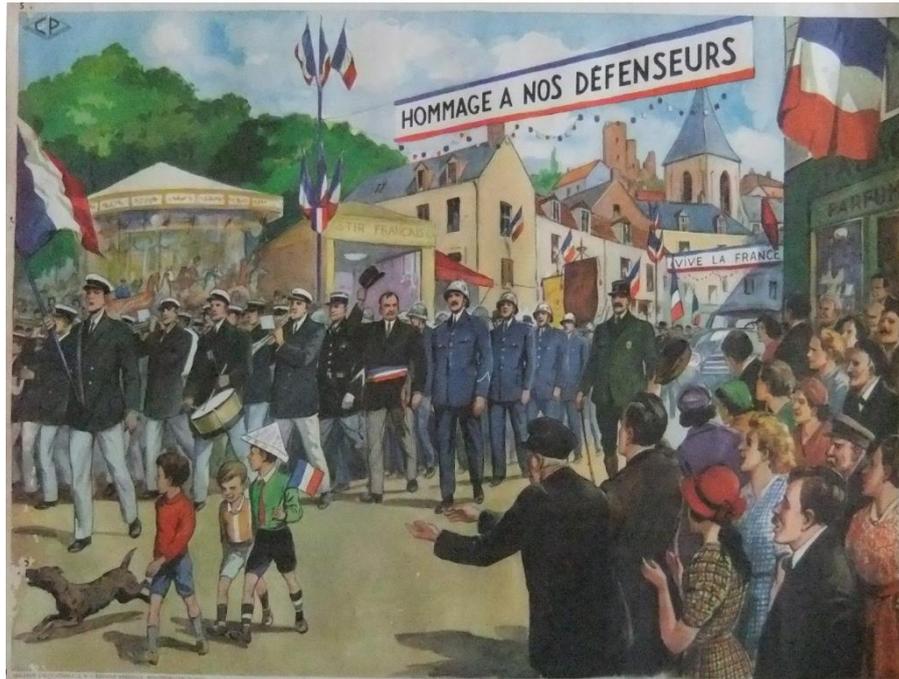


Figure 22- *Hommage à nos défenseurs*, Tableau d'élocution, troisième série, années 1950, 56 × 76 cm, éditions Rossignol publiées sous le label « La Coopération Pédagogique », Montmorillon (Vienne). Collection Jean-Jacques Decuignieres, Senones (France).

A partir de 1946, les éditions Rossignol (d'abord sous le label « La coopération Pédagogique ») proposent à destination des écoles françaises, des tableaux pédagogiques, un matériel didactique innovant qui remporte un grand succès³⁸⁷. André Rossignol, avec sa femme Madeleine, tous deux instituteurs installés dans la Vienne, proposent des cartes géographiques, des tableaux d'histoire, de sciences, d'instruction civique, de vie quotidienne, ou des méthodes de lecture, de mathématiques... Les tableaux d'élocution, permettent aux enfants, à partir des images tirées du quotidien, de s'exprimer, de construire des phrases et d'enrichir leur vocabulaire³⁸⁸. L'objectif sous-jacent de ces tableaux, au-delà de la représentation stricte des activités, métiers, paysages, scènes de vie, est la socialisation des enfants. Aller à l'école, c'était aussi apprendre les rôles sociaux et les comportements socialement acceptés. L'élève, au contact des tableaux d'élocution, appréhende les rôles de chacun, définis par l'âge, le sexe, la profession. Les tableaux représentent un instantané de l'organisation de la société des années 1950 et 1960, des valeurs enseignées et des stéréotypes moraux. Ainsi, le tableau issu de la

³⁸⁷Philippe Rossignol, Michel Cordeboeuf, *L'école de M. Rossignol : l'imagination pédagogique en images et en couleurs. Histoire des éditions Rossignol de 1946 à 1996*, Scorbé-Clairvaux, Éd. Hypolais, 2007, p.17-19

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 253

troisième série, datant des années cinquante : *Hommage à nos défenseurs* présente une cérémonie commémorative qui illustre parfaitement notre propos. La fanfare défile en tête, suivent ensuite les autorités, on reconnaît le maire à son écharpe tricolore, puis les pompiers et les associations patriotiques que l'on imagine au vu des bannières. La foule acclame et suit cette procession civique.

Faire partie de la fanfare c'est être quelqu'un, être un peu au-dessus du lot, former une certaine élite populaire. Les compétences techniques du musicien sont recherchées pour animer la cité, participer aux fêtes comme aux commémorations officielles. Celui qui dispose de celles-ci en tire une gratification, certes rarement pécuniaire mais symbolique³⁸⁹. Par sa prestation, le *fanfariste* obtient la reconnaissance de ses concitoyens et des notables qui voient en lui l'auxiliaire indispensable d'une certaine cohésion sociale, formant presque un service public. D'ailleurs, le prestige de l'uniforme vient ici le confirmer. Une anecdote que rapporte Roger Basaglia dans son ouvrage sur les *Fifres roannais* (France)³⁹⁰ vient éclairer cet aspect. Quatre musiciens se rendant à Lentigny pour participer au défilé de carnaval le 12 février 1961 sont bloqués en voiture, dans un bouchon à la sortie de Rouanne. Deux motards de police les repèrent grâce à leur uniforme de musicien. Ils les font déboîter de la file de voiture et les escortent jusqu'au lieu de la prestation. Ainsi, les policiers considérant que le retard des musiciens nuirait à la communauté, ressentent le besoin de les escorter tels des personnalités importantes. Le musicien tire aussi de sa prestation des gratifications en nature, aux premières desquelles le vin d'honneur ou l'invitation au banquet officiel.

Le musicien sort de sa condition marquée par la soumission – au travail, par l'argent... – pour devenir acteur grâce à sa compétence recherchée d'animateur de la cité. Mais cette émancipation a un prix, celle du travail à mener pour y parvenir. L'étude appliquée de la musique prend souvent beaucoup de temps sur les périodes de repos, beaucoup plus courte que celles de maintenant.

³⁸⁹ Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280, p. 274

³⁹⁰ Roger Basaglia, *Les fifres roannais, 110 ans d'histoire*, Roanne, chez l'auteur, 2007, p. 117

C. Fanfare et pouvoir

La musique à vent a longtemps été exclusivement au service des puissants, de l'Etat. Puis, les amateurs se sont emparés de cet orchestre. La fanfare n'est ni de droite ni de gauche, elle est même démocratique depuis la Révolution Française. Elle est neutre intrinsèquement mais elle fait l'objet de récupération, d'appropriation et d'instrumentalisation. Elle a pu être récupérée par le pouvoir. Elle participe aussi à la vie politique et civique. La politique sous ses multiples formes, la chose publique, comme la politique partisane ou encore la chose du corps politique, c'est-à-dire les citoyens³⁹¹, s'est toujours intéressée à la culture. Soit elle intervient directement par la censure ou l'utilisation pour sa propagande, soit elle agit indirectement dans le cadre des politiques culturelles³⁹².

Les ensembles à vent dans le cadre de représentations socio-spatiales et la notion d'espace vécu, marquent le territoire et exercent aussi directement un certain pouvoir.

La musique nécessite une discipline, l'harmonie des gestes. Les ensembles à vent et notamment les cuivres et les percussions facilement transportables donnent une sonorité forte. Issus des traditions militaires, ils favorisent la mobilisation des foules. On comprend sans peine l'intérêt que les régimes totalitaires ont porté aux fanfares et à leur contrôle. « La politique de masse demandait des mythes, des symboles, des rituels³⁹³ ». Les cuivres et les percussions répondent à ses demandes.

Dans la notion de totalitarisme, toute la vie sociale, individuelle et politique est l'objet d'une idéologie qui se soumet à un ordre collectif. La musique et la fanfare ne font pas abstraction. Dans le cadre de la propagande du NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, Parti national-socialiste des travailleurs allemands) pour les grands rassemblements, les défilés, les rituels nazis, la fanfare est présente. Elle fait marcher les hommes et rythme les cérémonies. Les SA (sections d'assauts) s'organisent en milice paramilitaire et les fanfares sont calquées sur les musiques militaires. La *hitlerjugend*, les jeunesses hitlériennes, font de même. Nous le constatons sur le document suivant qui s'adresse sous forme de jouet à de jeunes enfants, futures recrues.

³⁹¹ Nicolas Tenzer, *La politique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1991, p. 9

³⁹² Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2011, p. 67

³⁹³ Bernard Michel, *Nation et nationalisme en Europe Centrale. XIX^e –XX^e*, Paris, Aubier, 1995, p. 175



Figure 23- Planche de figurines en papier à découper, représentant la *hitlerjugend*. Papier imprimé, édition Josef Scholz, Mayence, vers 1933, 33cm × 42.8cm. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, inv. N° 2009/527³⁹⁴.

Comme tous régimes totalitaires, les nazis veulent encadrer la société. Ils cherchent donc à contrôler les ensembles à vent. Dès l'arrivée au pouvoir d'Hitler, les nazis mettent la main sur les fédérations d'ensembles à vent. Elles sont incorporées dès 1934 au ministère de la culture, le *Reichskulturkammer*³⁹⁵. Au sein du ministère de la culture, le *Reichsmusikammer* (chambre de la musique du Reich) contrôle l'ensemble de la vie musicale³⁹⁶. Les professionnels de la musique doivent y être enregistrés et obtenir une licence pour exercer leur métier. En 1935, toutes les fanfares sont obligées d'y adhérer, sous peine de suppression. La musique d'harmonie est alors classée comme art populaire et le répertoire est décidé à Berlin. Les ensembles à vent perdent leur liberté et notamment le choix des morceaux qu'ils interprètent. Le répertoire imposé est constitué majoritairement de marches militaires et de chants populaires. Hanns Eisler (1898-1962), théoricien de la musique et compositeur, il a notamment composé l'hymne de la RDA,

³⁹⁴ Document reproduit dans l'ouvrage : Markus Zepf (dir.), *Vom Minnesang zur Popakademie: Musikkultur in Baden-Wurtemberg*, Katalogbuch, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe, DRW-Verl. Weinbrenner, 2010.

³⁹⁵ *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 17

³⁹⁶ Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*. Entartete Musik, Paris, Actes Sud, 2005, p. 172-177

écrit en 1935 un texte d'analyse sur la musique dans l'Allemagne fasciste³⁹⁷. Il précise que « le fascisme, au sein [de la musique populaire] a fait reculer tous les autres genres au profit de la musique patriotique et militaire³⁹⁸ ». Tout le régime est tourné vers la préparation de la guerre et l'endoctrinement des foules. La musique militaire est le genre idéal pour ces objectifs. Hanns Eisler montre que le rythme, le rôle militaire et la capacité d'exhortation des marches expliquent leur importance³⁹⁹. Elles ont un rôle physique et psychique, d'entraînement des foules et d'endoctrinement. Dans un régime comme le national-socialisme, l'exaltation de la vie militaire, l'individu fondu dans la masse, la « communauté nationale » sont essentiels. Tout cela est contenu dans la marche militaire. Ainsi, la *Reichsmusikammer* a pour objectif de faire de l'ensemble de la vie musicale un instrument de propagande au service de l'idéologie nazie⁴⁰⁰. Les ensembles à vent sont regroupés par région, canton, ville. Les comités de direction sont supprimés, tout est décidé depuis Berlin. La *Musikverein de Keingarten* est obligée en 1937 de se transformer en harmonie municipale et *SA-Kapelle*⁴⁰¹. Dans le cadre de l'épuration de la vie musicale allemande, beaucoup de formations musicales sont dissoutes par le régime nazi. En 1936, pour des raisons politiques, la *Musikverein Karlsruhe* est supprimée par les bureaux nazis de Berlin⁴⁰². Cela débouche parfois sur des tensions internes. Lors de la nazification des fanfares, toutes les musiques deviennent des *SA-Kapelle*. La *Musikverein Stadtkapelle Philippsburg* s'arrête en 1934 dès qu'elle est transformée en auxiliaire paramilitaire du régime⁴⁰³, les membres préférant suspendre leurs activités. Parfois, certains musiciens démissionnent, les divergences politiques se ressentent ainsi dans les sociétés musicales. Après 1933, la *Musikverein Mörsch* est le cadre de tension politique que les dirigeants réussissent habilement à contrôler pour éviter la séparation de la musique⁴⁰⁴.

Au grès de leur expansion, les nazis traitent de la même façon les ensembles à vent dans les pays qu'ils occupent. Ils épurent et utilisent les fanfares, ils les nazifient. Lorsqu'en 1938 les nazis prennent le pouvoir en Autriche, les conséquences pour la musique civile de Gaschurn-Partenen ne se font pas attendre⁴⁰⁵. D'un côté, le répertoire a dû céder de nombreuses marches contre de nouveaux morceaux qui ont dû être appris, et d'un autre côté beaucoup de musiciens

³⁹⁷ Hanns Eisler, *Musique et société*, Essais choisis et présentés par Albrecht Betz, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, 245 p.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 61

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 62-64

⁴⁰⁰ Amaury du Closel, *op.cit.*, p. 178

⁴⁰¹ *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 37

⁴⁰² *Ibid.*, p. 230

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 175

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 207

⁴⁰⁵ Martin Rudiger, *Zeitreise der Bürgermusik gaschurn-partenen 1926-2008*, édité par la musique, 2009, p. 6

ont dû échanger leur instrument et leur habit traditionnel contre un fusil d'assaut et un uniforme, réduisant ainsi drastiquement les effectifs du groupe. Faute de musiciens, l'orchestre cesse ses activités en 1942. Au Luxembourg, l'harmonie municipale de Grevenmacher (Luxembourg) est tout simplement dissoute par les occupants allemands. L'harmonie reprend ses activités en mai 1945⁴⁰⁶.

En Italie, les fascistes font de même pour contrôler les ensembles à vent dans le cadre de l'OND, *l'Opera Nazionale Doplovado*, que l'on peut traduire par œuvre nationale de l'après travail⁴⁰⁷. Il s'agit d'associations unifiées le 1^{er} mai 1925 sous l'égide du parti unique, le PNF, *Partito nazionale fascista*, pour concurrencer les organismes socialistes et catholiques et encadrer toute la population. En 1937, l'Etat incorpore l'OND en son sein. Par les lois fascistissimes de l'automne 1926, toutes les associations musicales sont obligées d'adhérer à l'organisation nationale⁴⁰⁸. Les fanfares sont soumises à un contrôle fort des fascistes et perdent leur liberté. Certaines suspendent leurs activités, d'autres continuent et se fascistent.

Dans les camps de concentration, une étape supplémentaire est franchie. Les nazis se servent de la musique comme d'un instrument de déshumanisation. Primo Lévi dans son célèbre ouvrage *Si c'est un homme*⁴⁰⁹ raconte son internement dans un camp annexe d'Auschwitz de janvier 1944 à janvier 1945. Il témoigne de ce qu'il a vécu au *Lager*. Il garde une distance critique, décrit les instruments de déshumanisation allemande avec un regard quasi scientifique. Il raconte le fonctionnement du camp, les relations entre les détenus, le travail forcé, les privations. A un moment de son récit, Primo Lévi se blesse au travail, il est alors admis à l'infirmerie. Cet endroit lui permet de se reposer un peu. Il en profite pour écouter attentivement la musique dans le camp et analyser son rôle⁴¹⁰. Cette musique lui évoque un enfer. Il s'agit de la musique produite par une fanfare avec « une grosse caisse » et des « cymbales », qui joue « des marches et des chansons populaires chères aux cœurs allemands ». Pour les prisonniers, cette musique est la « voix du Lager ». Cette musique produit « un martèlement continu et monotone » car il n'y a qu'une « douzaine de motifs seulement, qui se répètent tous les jours, matin et soir ». Sous l'effet de cette musique, les prisonniers se mettent en marche « comme des automates ». Ils ont perdu toute volonté : c'est au point qu'on croirait qu'ils sont morts. Aucun SS ne manque la parade d'entrée et de sortie du camp. Sur cette musique, les SS font danser les prisonniers, ils organisent une véritable chorégraphie comme une danse macabre. Il évoque

⁴⁰⁶ 1834-1984 : 150 ans Harmonie Municipale Grevenmacher, Livre d'or, Imprimé en Mai 1984, p. 129

⁴⁰⁷ Philippe Foro, *l'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 69-70

⁴⁰⁸ Témoignage Giorgio Sacchi, recueilli le 29 octobre 2011.

⁴⁰⁹ Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1990.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 53-54

plusieurs fois la fanfare qui joue tous les matins et tous les soirs. Les détenus défilent au pas et au son de la fanfare en passant l'entrée du camp tenu par les SS⁴¹¹. L'orchestre joue chaque fois pendant deux heures d'affilé⁴¹². A un autre moment, elle accompagne la « cérémonie » de pendaison d'un détenu, jouant entre les discours des allemands et l'exécution devant tous les prisonniers du camp⁴¹³.

Aussi bizarre que cela puisse paraître, il existe dans beaucoup de camps nazis des orchestres officialisés par les autorités administratives concentrationnaires. Les historiens ont recensé au moins vingt et un camps importants qui disposent d'orchestre⁴¹⁴. Très hétérogènes, les formations se créent à partir d'un noyau de départ constitué de la grosse caisse et des cymbales. Les autres instruments ajoutés dépendent des musiciens disponibles et du stock d'instruments récupérés. Il pouvait réunir des cuivres, des cordes... Généralement constitué d'une trentaine de musiciens, ils sont exclusivement recrutés parmi les prisonniers⁴¹⁵. Les orchestres des camps ont des fonctions diverses. Ils escortent le matin et le soir lors du départ et de l'arrivée des commandos de travail en interprétant une marche. Ils jouent pendant les punitions et les exécutions de détenus. Ils participent aux divertissements des SS et des prisonniers bénéficiant d'un traitement privilégié. Parfois, ils donnent des concerts au profit des prisonniers sur la place de rassemblement⁴¹⁶. Par leur rareté et leur intérêt, les musiciens bénéficiaient d'avantages : un régime de travail allégé, plus de nourriture, de meilleurs vêtements... Ces avantages ne sont pas sans susciter des jalousies de la part des autres détenus.

Tous les régimes totalitaires et les Etats autoritaires utilisent les ensembles à vent dans leur propagande ou dans leur entreprise de deshumanisation. Au Goulag aussi les Soviétiques exécutent en musique. Varlam Chalamov témoigne dans ses *Récits de la Kolyma* de sa vie entre 1937 et 1951 dans l'un des camps de la région. « Pendant des mois, de jour comme de nuit, lors des appels du matin et du soir, on lut d'innombrables condamnations à mort. Par un froid de moins cinquante, les détenus-musiciens – des droits communs – jouaient une marche avant et après la lecture de chaque ordre. ⁴¹⁷» Ces moments, comme toute la vie au camp, lui semblent irréels, sauf « la fanfare, elle, était réelle, on l'entendait. » A travers elle, l'auteur relate aussi les conditions climatiques épouvantables de l'Extrême-Orient russe. « Les lèvres des musiciens

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 109

⁴¹² *Ibid.*, p. 135

⁴¹³ *Ibid.*, p. 159-160

⁴¹⁴ Jean-Jacques Van Vlasselaer, « La musique dans les camps de concentration nazis », pp. 195 à 212, p 200-201, in : Jean-Jacques Nathiez (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 1, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2003.

⁴¹⁵ Amaury du Closel, *op.cit.*, 2005, p. 359

⁴¹⁶ *Ibid.*, 2005, p. 360.

⁴¹⁷ Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Editions Verdier, 2003 p. 553

gelaient sur l'orifice des flûtes, des hélicons argentés et des cornets à piston. »

Dans ses pays satellites, l'URSS impose aussi un contrôle de la culture et notamment des ensembles à vent. En Lituanie, la soviétisation de la société a des effets négatifs sur les fanfares⁴¹⁸. Outre la perte et le vol de nombreux instruments pendant la guerre, le choix du répertoire perd sa liberté. Les orchestres ne peuvent plus jouer la musique des époques précédentes, taxée de bourgeoise. Au contraire, le répertoire est centré sur la glorification de l'Union Soviétique, du communisme, de Staline... La musique jouée est toute entière tournée vers la propagande. Les orchestres deviennent un outil politique. Les usines, les écoles secondaires, les institutions de musique fondent des fanfares. Les ensembles à vent animent principalement les différents jours de célébration soviétique, le 1^{er} mai, fête du travail ; le 9 mai, jour de la victoire sur l'Allemagne nazie ; le 7 novembre, anniversaire de la révolution d'Octobre, et jouent peu en-dehors de ces jours de glorification du régime.

Dans la Yougoslavie de Tito, les ensembles à vent sont aussi utilisés pour les autorités à des fins politiques. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, *Limena glazba Rovinj*, la fanfare de Rovinj (Croatie) participe activement à des activités commémoratives pour rendre hommage aux soldats morts. Elle participe aussi beaucoup aux grandes dates de l'Etat, le 29 novembre, jour anniversaire de la République, le 1^{er} mai pour la fête du travail... Les membres sont conscients de leur utilisation politique par le régime mais ils soulignent aussi que ces prestations politiques leurs permettent d'augmenter leur nombre de prestations et donc l'occasion de jouer en public⁴¹⁹. Ainsi, l'utilisation politique des fanfares n'est pas toujours passive, certaines s'en accommodent très bien et savent en tirer profit.

A l'inverse, nous pouvons émettre l'hypothèse que certaines révoltes anti-communistes en Europe de l'Est se sont faites en musique. Une photographie trouvée sur le site internet hongrois de *1956-os Intézet – Oral History Archivum*⁴²⁰, l'Institut 1956- archives d'histoire orale, renforce cette hypothèse. La légende du document précise qu'il s'agit d'une fanfare de cuivre d'une usine de Ózd, lors de la manifestation du 26 Octobre 1956, organisée dans cette ville. Sans qu'elle puisse être étudiée en profondeur, cette image montre des musiciens souriants, contents ou fiers d'ouvrir la manifestation dans le cadre de l'insurrection hongroise débutée à Budapest puis poursuivie partout dans le pays. Visiblement, ils précèdent les drapeaux et la foule. La fanfare participe à la mobilisation, cette fois si une mobilisation

⁴¹⁸ Algirdas Radzevicius, « Orchestres à vent en Lituanie », pp. 94-97, p.97 in : « Brass Bulletin », N° 97-I, 1997.

⁴¹⁹ Historique de *Limena glazba Rovinj*, Site internet de la ville de Rovinj, <http://www.rovinj.hr/rovinj/rovinj/kultura/limena-glazba>, vu le 20 janvier 2016.

⁴²⁰ Site internet hongrois de *1956-os Intézet – Oral History Archivum*, l'Institut 1956- archives d'histoire orale : <http://www.rev.hu/ords/f?p=110:3:3818477891677::NO>; site internet consulté le 22 janvier 2016.

contestataire. La fanfare joue le rôle de caisse de résonance des manifestations et de leurs revendications. Cependant, des recherches approfondies sur la place des ensembles à vent dans les révoltes contre les soviétiques méritent d'être menées pour ne pas sur-interpréter leurs rôles.



Figure 24-
Photographie,
fanfare de cuivre
d'une usine de Ózd,
lors de la
manifestation du 26
Octobre 1956 à Ózd
(Hongrie).

1956-os Intézet –
Oral History
Archívum.
(www.rev.hu)

Pour célébrer la démocratie, les ensembles à vent peuvent être amenés à participer à la vie politique. En Italie, la *Banda Salus* joue *piazza Castello*, l'une des grandes places de la ville de Turin pour l'avènement de la République en 1948, événement majeur après vingt-trois ans de Fascisme et les années d'incertitude d'après-guerre. Il marque le retour à la démocratie et l'unité du peuple Italien retrouvée. C'est la seule prestation effectuée par la *Banda Salus*, issue d'un patronage catholique, en lien avec la politique⁴²¹.

En réalité, les fanfares par leur participation aux commémorations, aux cérémonies civiques, aux diverses prestations au profit de l'Etat, jouent un rôle politique. Les autorités municipales les sollicitent pour les commémorations et les rites de la vie publique, ils les utilisent. Dans ce cas, les ensembles à vent deviennent un auxiliaire du pouvoir.

Les cérémonies publiques de l'État généralement réalisées en plein air nécessitent un accompagnement sonore. Sous l'ancien régime, les entrées de villes par les souverains ou diverses autorités, les revues des troupes et autres défilés militaires donnent à entendre de la

⁴²¹ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

musique. C'est surtout au moment de la Révolution Française que vont se développer les fêtes civiques, pour assurer la cohésion de la population autour de nouvelles valeurs. La Révolution Française fait descendre la musique dans la rue. La musique quitte les espaces clos et devient l'un des outils de l'adhésion du peuple à l'idéologie révolutionnaire. La Révolution coïncide avec les fêtes de plein air où les organisateurs peuvent mettre en scène l'unité nationale⁴²². Le modèle est la fête de la fédération. Le 14 juillet 1790, à Paris, des représentants des gardes nationaux de tout le pays défilent au champ de mars. Une messe est célébrée et un serment d'unité nationale est prononcé⁴²³. Grand ordonnateur des fêtes révolutionnaires, Bernard Sarrette a bien compris que « point de république sans fêtes nationales, point de fêtes nationales sans musique⁴²⁴ ». Ces fêtes où l'on joue la Marseillaise pour la faire connaître à la population et, à travers elle, les idées du nouveau régime, nécessitent des musiciens. L'utilisation d'instruments à vent s'explique par une double raison, fonctionnelle et acoustique. Ils permettent de faire entendre de la musique à une foule car les cuivres possèdent une puissance sonore bien supérieure à beaucoup d'instruments. Les ensembles à vent constituent également une alternative sociale à la pratique instrumentale élitiste de l'Ancien Régime, où les cordes et les clavecins occupent la première place. Ils expriment pleinement l'ambition d'une musique pour le peuple, par le peuple. Cependant, les fêtes révolutionnaires sont caractérisées par l'ordre, l'aspect militaire, l'organisation. Elles ne sont pas du tout spontanées et le peuple y participe finalement très peu, il est davantage spectateur. Contrairement à l'image de la période de grand renouvellement qui symbolise la Révolution, les fêtes restent imprégnées du modèle religieux où la forme processionnelle est juste désacralisée. Elles empruntent également beaucoup aux solennités traditionnelles. Pour le peuple, il n'y a pas de véritables cérémonies sans cortège public⁴²⁵. Mona Ozouf résume : « c'est cet amalgame qu'il faut tenir pour la véritable nouveauté de la Fédération. Non sans doute l'invention d'un cérémonial jamais vu, mais le brassage d'éléments disparates. Un syncrétisme verbal et visuel⁴²⁶. »

Olivier Ihl souligne la diminution des fêtes républicaines dans la France du XX^e siècle, par rapport au siècle précédent⁴²⁷. Moins de participants, moins d'éclat, moins de ferveur, s'expliquent par une nécessité moins grande de la fête républicaine. La République n'est plus un combat à gagner, elle est acquise et les occasions de la célébrer se banalisent puisqu'il n'est

⁴²² Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 152

⁴²³ Pour une étude détaillée de cette « invention cérémonielle » voir le chapitre II de Mona Ozouf, *op.cit.*

⁴²⁴ « Le journal de Paris » n° 236 du 22 novembre 1793, cité dans Thierry Bouzard : « la musique militaire, un outil de relations publiques » pp. 100-110, « Revue Historique des Armées », n° 279, 2^{ème} trimestre 2015.

⁴²⁵ Mona Ozouf, *op.cit.*, p. 95 et 64, 318

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 66

⁴²⁷ Olivier Ihl, *La fête républicaine*, Paris, NRF Editions Gallimard, 1996, p. 353

plus besoin de la défendre. Néanmoins, les fêtes républicaines existent toujours et la musique tient un rôle important. La musique joue un rôle de cohésion sociale et est un facteur de divertissement, mais elle est aussi un instrument de propagande politique. En Italie, « les hymnes entonnées par les chorales ou les *bande* constituaient un premier moment de reconnaissance, et servaient dans le militantisme des partis de drapeau idéologique faisant appel à l'émotion⁴²⁸. »

L'utilisation des fanfares est loin d'être purement décorative dans ces dispositifs festifs. Les airs distillés par ces musiciens transmettent des souvenirs, des messages ; en France, ils font acte de propagande républicaine⁴²⁹. La musique joue un rôle de médiateur pour la diffusion des idées républicaines. Langue universelle, elle parle à tout le monde et touche les émotions⁴³⁰. Plus généralement, les hymnes ou les refrains patriotiques peuvent être repris en cœur, appuyés par les instruments de l'ensemble à vent. Ils matérialisent la communion des citoyens. Il est d'ailleurs intéressant de constater la concomitance de création des orphéons avec l'idée de l'Etat-Nation, comme si l'un s'appuyait sur l'autre. Chacun peut s'y associer, reprendre les paroles et par là même acquiescer aux idées véhiculées par ces morceaux de musique. La musique rassemble sans séparer. Pour le musicologue et compositeur Julien Tiersot, la musique est le seul de tous les arts qui remplisse le double objectif des fêtes nationales : « Elle participe à leur éclat extérieur en même temps qu'elle sait exprimer le sentiment intime⁴³¹. » Rousseau, le théoricien de la Cité républicaine, a prolongé sa réflexion politique sur la puissance expressive de la musique. Dans ses *Ecrits sur la musique*⁴³², il met en avant la mélodie par rapport à l'harmonie pour la réussite des rassemblements festifs. La mélodie entre dans la tête des auditeurs-spectateurs qui peuvent la reprendre, devenant des auditeurs-spectateurs-participants. Beaucoup de spécialistes partagent encore cette conclusion.

L'apport d'une fanfare pour les commémorations rend la cérémonie plus solennelle. Lorsque le 8 mai 1967, l'*Harmonie nancéienne* vient à Vandoeuvre pour fêter la victoire de 1945, la ville est en émoi. Le journaliste de « l'Est Républicain » relate la cérémonie qui prend l'ampleur d'un événement par la seule présence de la fanfare. Il regrette d'ailleurs, avec la population, l'absence d'un orphéon municipal⁴³³. Avec une fanfare, la célébration s'effectue alors en

⁴²⁸ Antonio Carlini, « Les *bande* dans l'Italie du XIX^e siècle », in : Hans Erich Bôdeker et Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilité*, Berlin, 2007, pp.401-429, p. 408-409

⁴²⁹ Olivier Ihl, *op.cit.*, p. 158

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 324

⁴³¹ Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, 1908, p. XV

⁴³² Jean Jacques Rousseau, *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979, p. 228

⁴³³ « Est Républicain » du 10 mai 1967 : « La musique est passée par là ».

musique et les morceaux adaptés distillent et rappellent l'histoire de ces jours si importants pour la République. Jouer « *la Madelon* » un 11 novembre ou « *La Marche de le 2^e DB* » un 8 mai a du sens, rappeler la dureté des tranchées et la détermination des libérateurs de la deuxième division blindée du Général Leclerc. La musique est alors porteuse d'une mémoire qu'elle transmet et qui complète les mots et les discours.

La fanfare, par son rôle de mobilisation, d'entraînement de la foule des badauds, de guide dans la fête, est un enjeu important à contrôler⁴³⁴. Ainsi, en France, la fanfare accompagne toujours les retraites aux flambeaux la veille au soir du quatorze juillet. Les autorités ont toujours cherché à contrôler les ensembles à vent. Les municipalités financent tout ou partie des ensembles à vent, cela leur donne des droits et pour la fanfare, des devoirs. Une dépendance financière ou matérielle s'instaure avec des contreparties, l'obligation d'assurer des prestations au profit de la municipalité. Les ensembles à vent deviennent des « relais normalisés de pouvoirs⁴³⁵. » Ainsi, en mai 1940, *l'harmonie municipale d'Héricourt* (France) participe à un meeting syndicale présidé par le maire SFIO de la commune, Georges Tourneu. Elle accueille également le nouveau sous-préfet de la Haute-Saône qui préside le comice agricole⁴³⁶. Lorsque *l'Harmonie municipale de Saint Nicolas de Port* (France) refuse de prendre part à la cérémonie du 8 mai 1976 à Varangéville, cela apparaît comme un drame⁴³⁷. D'autant plus que la municipalité contribue financièrement aux besoins de la fanfare. Le Conseil Municipal menace alors de lui retirer des subventions. Il faut rappeler, qu'à cette époque, le 8 mai n'est plus considéré comme un jour férié ni chômé ce qui peut rendre difficile les prestations en pleine semaine pour des musiciens amateurs qui travaillent.

Les ensembles à vent sont aussi un enjeu de sociabilités politiques, « la sociabilité comme forme d'acculturation politique et celle du politique comme enjeu des faits de sociabilité⁴³⁸ ». Maurice Agulhon à propos du Var sous la II^e République observe à partir des associations masculines, chambrées et autres, « la descente de la politique vers les masses⁴³⁹ ». Elles sont aussi un moyen de mettre en œuvre des formes propres de politisation. On peut reprendre ces remarques à propos des ensembles à vent. Dans le cadre de ces fêtes civiques, elles participent à la politisation des foules. Elles sont un relais permettant de faire de la pédagogie en direction de la population et renforcer l'adhésion au régime. Elles jouent un rôle dans l'acculturation des

⁴³⁴ Olivier Ihl, *op.cit.*, p. 156

⁴³⁵ Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280, p. 266

⁴³⁶ Claude Gilliotte, *Héricourt une ville musicienne. 150 ans d'histoire locale*, chez l'auteur, 1998, p. 294

⁴³⁷ « Est Républicain » du 6 mai 1976 : « la fête du 8 mai doit avoir un éclat particulier ».

⁴³⁸ Olivier Ihl, *op.cit.* p. 154

⁴³⁹ Maurice Agulhon, *La République au village*, Paris, Le Seuil, 1979, chapitre VI.

idées républicaines.

Partout en Europe, des fêtes étatiques existent. Alain Corbin évoque ces moments comme des fêtes de Souveraineté. Elles légitiment le pouvoir, rassemblent la société autour de ses valeurs et de ses symboles⁴⁴⁰. Certaines relèvent de la commémoration. Jean Yves Boursier définit la commémoration comme « une manière de se souvenir. [...] C'est aussi délivrer un message au cours d'une opération de transmission et de communication⁴⁴¹. » Antoine Prost a montré⁴⁴² l'importance des cérémonies de commémoration mises en place dans la France de l'après Première Guerre mondiale. Le culte des morts est l'occasion d'une leçon de civisme dans un cadre rituel fixe et immuable : rassemblement autour du monument aux morts, minute de silence, dépôt de gerbes, sonnerie de clairon.

En Belgique, les ensembles à vent accompagnent, avant le 11 novembre le flambeau du Relais Sacré, qui passe d'une localité à l'autre pour rejoindre Bruxelles. Elles jouent le 11 novembre pour la commémoration des deux Guerres Mondiales au monument aux morts lors du dépôt de gerbes. A Maissin, en Ardenne et à Ethe, en Gaume, les harmonies de la région participent chaque année à la commémoration des batailles de la fin août 1914⁴⁴³.

D'autres fêtes célèbrent la Nation, l'Etat, la patrie. L'année 1966 marque la célébration du millième anniversaire de l'Etat polonais. *Harcerska Orkiestra Dęta*, la fanfare des scouts de Tczew, participe pendant plusieurs jours aux festivités organisées dans la ville⁴⁴⁴. Les rituels politiques permettent de s'autocélébrer, mettre en scène la communauté et renforcer la cohésion sociale⁴⁴⁵.

A travers ces rites politiques : « combinaison des paroles proférées, des gestes accomplis, des objets manipulés mettent en jeu la symbolique dans la relation entre le pouvoir politique et la société civile⁴⁴⁶. » Il y a des gestes codifiés dont la signification est connue de tous sans pour autant délaissier une certaine émotion collective. « Pierre Smith a mis en évidence l'un des caractères du rituel : la dramatisation, c'est à dire la mise en scène d'actes qui mobilisent

⁴⁴⁰ Alain Corbin, « La fête de la Souveraineté », p. 25, in : Alain Corbin, Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

⁴⁴¹ Jean Yves Boursier, « le monument, la commémoration et l'écriture de l'histoire », *Socio-anthropologie* [En ligne], 9 | 2001, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 07 février 2016. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/3>

⁴⁴² Antoine Prost, *Les anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presse de la FNSP, 1976.

⁴⁴³ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique en collaboration avec le département provincial de la culture et de l'enseignement au Palais Abbatial de Saint Hubert, 1983, p. 47

⁴⁴⁴ Historique de *Harcerska Orkiestra Dęta*, la fanfare des scouts de Tczew : <http://orkiestra.tczew.pl/>, vu le 25 janvier 2016.

⁴⁴⁵ Martine Segalen, *op.cit.*, Paris, Nathan, 1998, p. 80-81, 77

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 78

l'adhésion du public⁴⁴⁷ ». L'émotion collective naît dès lors que chacun se reconnaît dans les gestes et les symboles. Ainsi s'explique la répétition des manifestations qui, à force d'expérience, met en place un cadre cognitif collectif. Les rituels politiques, pour faire consensus, doivent s'appuyer sur des références connues, des motifs musicaux, des personnages mythiques ou historiques. L'identification d'un projet politique à une esthétique musicale a pu conduire à une « droitisation » de la fanfare. Certains ont vu les ensembles à vent comme une institution du côté de l'ordre et de la discipline aveugle, ce qui a pu participer en partie à son dénigrement et à son rejet.

Le sentiment politique, l'adhésion à une idée, peut aussi s'exprimer uniquement à travers l'interprétation d'une mélodie, d'un morceau. Dans le film de Georges Bianchi, « En avant la musique »⁴⁴⁸, Fernandel campe un chef de fanfare antifasciste. L'intrigue se déroule en avril 1943 lorsque les allemands se replient et le fascisme vit ses derniers moments. Au début du film, Fernandel fait jouer à ses musiciens, « *It's a long way to tipperary* », une marche anglaise typique de la première Guerre Mondiale, utilisée aussi comme marqueur sonore de cette époque dans la Grande Illusion. Ainsi, seulement par le morceau joué, Fernandel montre ses opinions politiques et son espoir de voir bientôt les libérateurs alliés. Le maire fasciste, joué par Gino Cervi, habituel complice de Fernandel, n'est pas dupe et lui fait remarquer lorsqu'il lui rend visite après un bombardement allié dans la salle de répétition : « Tu as changé la musique après les coups de canons. » « La musique que tu jouais avant que l'on arrive, tu ne l'avais jamais jouée avant d'entendre le canon ».

L'interprétation de certains morceaux en public par des ensembles à vent peut être assimilée à un acte de résistance, de courage ou de provocation. Ainsi en Tchécoslovaquie, lors de l'interdiction du mouvement de gymnastique nationaliste et démocratique des *Sokols* en 1948 par les communistes, jouer des marches sokols de František Kmoch (1848-1912) revient à contredire le pouvoir en place et montrer une certaine résistance au régime. Jouer « *Bella Ciao* » ou « *L'Internationale* » en Europe occidentale en pleine guerre froide est un moyen de manifester son anti-capitalisme.

Les ensembles à vent marquent l'espace public et participent à son appropriation. Avec les défilés, les cortèges, la ville se métamorphose en une vaste scène. Les défilés emmenés par la fanfare rassemblent une population soudée par l'appartenance à une ville, une usine, un destin commun. Les parades, fanfare en tête, forment un tour de ville qui n'est pas anodin. Il décrit

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 78-79

⁴⁴⁸ *Avanti la musica* [trad. Française : *En avant la musique*], Giorgio Bianchi, comédie, Franco-Italien, 1962, 90 min.

les contours d'un espace non dénué de sens. Il délimite un territoire. Le territoire, « maille de gestion de l'espace », est un espace « approprié avec sentiment ou conscience de son appropriation. »⁴⁴⁹ Il participe à « la cristallisation de représentations collectives dans un espace socialisé⁴⁵⁰. » Le géographe Yves Raibaud, qui a travaillé sur la territorialisation des musiques amplifiées en Aquitaine, met en lumière la participation du territoire à deux univers. Il s'agit d' « un univers chaud, celui de l'appropriation, de l'appartenance, du partage de représentations collectives et un univers froid, celui de la gestion, de l'administration, de l'aménagement ou même du contrôle et de la surveillance. »⁴⁵¹ Ainsi, le territoire est utilisé par différents acteurs, à différents moments et avec différents objectifs et usages. Les ensembles à vent lors des défilés participent à ces utilisations du territoire. Le parcours, rarement choisit au hasard, permet de contrôler les usages réels ou symboliques d'un espace public délimité et mis en scène. Par son trajet dans la ville, la fanfare marque son emprise sur cette dernière. Passage dans le centre-ville, la partie commerciale, les quartiers d'habitations... Le trajet a quelque chose à dire de l'appropriation plus ou moins grande et de l'événement. Le parcours n'est pas le même lors de fêtes récréatives ou de fêtes civiques. La fanfare prend le pouvoir, empêche les voitures de circuler, elle marche sur la route et non pas sur le trottoir comme les piétons. Elle impose son rythme, ses routes, parfois en sens inverse de la circulation habituelle.

Lors des commémorations, le cortège empreinte toujours un itinéraire précis et relie des éléments clés du paysage communal : la mairie, le monument aux morts, la place publique... C'est une forme de construction de l'espace politique. Lors des fêtes, la rue devient un espace public de divertissement collectif où la foule venue de tout horizon se mélange. Symboliquement avec le grand défilé qui est de rigueur, on assiste à la prise de possession de la ville par la fête. La fanfare dans ce cas en est le vecteur, l'élément qui transforme, pour un moment plus ou moins long, la ville habituelle en une ville festive. La fête s'approprie l'espace public⁴⁵². Les défilés sont des temps forts de l'appropriation territoriale. A travers les ensembles à vent, c'est tour à tour la fête, la municipalité, les citoyens qui prennent le pouvoir dans la ville. Cependant, au moins symboliquement, par le sonore, l'ensemble à vent prend le pouvoir et possession de l'espace de la ville. Par son aspect sonore, il permet d'inscrire la manifestation dans un cadre public. Il prend le pouvoir, car personne ne peut échapper à la musique, le promeneur dans la rue même sans être prévenu ne peut que l'entendre. Par la force des choses,

⁴⁴⁹ Roger Brunet (dir.), *Les mots de la géographie*, Montpellier, Reclus, 1992, p. 480

⁴⁵⁰ Yves Raibaud, *op.cit.*, p. 274

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 274

⁴⁵² Philippe Martin, *Pèlerins de Lorraine*, Metz, Editions Serpenoise, 1997, p. 158

la fanfare capte des publics divers, tous les publics. La musique apporte du lien émotionnel. Elle « catalyse, provoque, focalise, organise, fédère, donne un refuge aux passions. Elle est le lien immatériel et fondamental qui agglomère les foules, qui soude le collectif par ses rythmiques et ses pulsions »⁴⁵³. La proposition sonore d'un instrument, d'une fanfare habille la ville et déclenche la déambulation collective. De façon plus générale, la matière sonore contient une dimension affective dans notre relation au monde et sa représentation.

Les ensembles à vent participent au façonnement des représentations sociales des territoires. La notion d'espace vécu, développée par Armand Fremont dans *la Région espace vécu*⁴⁵⁴, nous aide à appréhender cette idée. Il s'agit pour le géographe des représentations individuelles de l'espace. Chaque individu entretient une relation à l'espace qui lui est propre. Elle est de l'ordre de la pratique réelle et symbolique des lieux qui lui sont familiers et avec qui il crée de l'affect. Collectivement, des représentations spatiales se mettent également en place. Elles appartiennent à la catégorie des représentations sociales. La société construit, ordonne, pratique l'espace. Des expériences territoriales collectives déterminent aussi ces représentations de l'espace. La territorialité résulte de ce rapport à l'espace individuel et collectif et du sentiment d'appartenance. Par la musique, le souvenir du défilé et son ancrage dans l'espace, la fanfare participe à l'appropriation des villes. Musique, musiciens et public participent à la formation socio-spatiale des territoires. Yves Raibaud s'est particulièrement intéressé aux bandas du sud-ouest de la France, mais ses remarques valent aussi de manière plus générale pour les ensembles à vent. Il considère que « les foules considérables qu'elles drainent lors des fêtes estivales sont un indicateur de leur importance en tant que « médiateur territorial »⁴⁵⁵. » La mémoire topographique des lieux est étroitement associée à ses usages. Le rôle territorial des ensembles à vent se situe dans l'interaction entre représentations et interventions publiques dans le cadre local.

Le village de Zabbar à Malte est le théâtre d'un exemple certes un peu extrême de relation entre la musique et l'espace villageois, mais très parlant du rôle que peuvent avoir les ensembles à vent dans la redéfinition de l'espace public⁴⁵⁶. Comme dans beaucoup de communes maltaises, Zabbar possède deux fanfares soutenues chacune par un club de supporters. Elles jouent un rôle fondamental lors de la fête principale de la Sainte patronne du village, *Santa Maria Mater*

⁴⁵³ Henry Torgue, « L'imaginaire des sons », pp- 54-57 ; p.56, « La géographie » n° 1533 « le monde en musique », 2009.

⁴⁵⁴ Armand Frémont, *La région, espace vécu*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

⁴⁵⁵ Yves Raibaud, *op.cit.*, p. 259

⁴⁵⁶ Nous nous appuyons sur l'étude réalisée par Giovanna Iacovazzi, « La musique dans l'espace du village et le temps de la fête à Malte. », pp.215-222 ; in : Laurent Sébastien Fournier, *La fête du village. Continuité et reconstruction en Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Gratiae, qui a lieu en été. Pendant deux semaines, les fanfares jouent quotidiennement, se succédant un jour sur deux dans les rues. Mais chacune joue seulement dans une partie du village, qui est tout bonnement coupée en deux. Ainsi, la *banda Maria Mater Gratiae* parcourt toujours le côté droit de la rue principale, quand la *banda San Mikiel* défile uniquement du côté gauche de cette même voie. Le répertoire est composé d'hymnes, de chansons populaires et de marches dont la plupart ont été composées par les chefs de musique pour ces occasions. Le temps de la fête, la musique par l'intermédiaire des fanfares, révèle et fait ressortir les rivalités du village. Pendant les festivités, l'espace du village est réaménagé. Chaque habitant n'a accès qu'à la partie de l'espace investi par la fanfare de son club. La fanfare par la musique opère un découpage du territoire. Alors qu'en temps normal, les quartiers « forment une unité collective et intégrante du village, les quartiers, lieux de rencontre et de communication entre les villageois, assument le temps du rituel une nouvelle configuration : ils se regroupent en deux grandes popularités opposantes dont chacune devient un point de repère et même de « refuge » pour les villageois »⁴⁵⁷. La musique induit temporairement de nouvelles règles, des limites, une nouvelle représentation du territoire et de nouveaux usages, puisque seule une partie du village est ouverte à chaque habitant. Dans le cadre de la fête, la musique est créatrice de nouveaux espaces.

L'ensemble à vent représente un enjeu de pouvoir. Récupéré, politisé, il faut cependant distinguer la démarche consentie ou contrainte des membres des fanfares qui participent à la mise en scène du politique sonore et esthétique. Cela revient souvent à observer les pays en dictature ou en démocratie. Mais l'ensemble à vent possède un pouvoir qu'il exerce en toute autonomie, sans doute supérieur à tous les autres, sa musique. La régularité de la fête en musique inscrit dans l'histoire de chaque individu et collectivité l'expression sensorielle de la ville, déposant les sensations et les émotions qui forment le fondement de son adhésion à la territorialité.

D. Les prestations, des rituels sacrés, profanes, orphéoniques

Les ensembles à vent ponctuent les moments forts de la vie d'une communauté. Ils se sont imposés dans chaque population pour exprimer sa joie et sa tristesse, célébrer sa mémoire,

⁴⁵⁷ Giovanna Iacovazzi, « La musique dans l'espace du village et le temps de la fête à Malte. », pp.215-222, p.221 ; in : *Ibid.*

son unité. Toutes les dates clés du calendrier sont prétextes à défilé en musique dans les rues, le profane comme le sacré, le joyeux (carnaval) comme le triste (commémoration de Guerre). L'institution orphéonique a aussi créé ses propres rencontres devenues elles aussi des événements majeurs dans le calendrier des fanfares. Ces pratiques sociales habituelles, le caractère répétitif et codifié des prestations leur donnent la dimension d'un rite. Depuis les années 1980, l'étude des rituels s'est beaucoup développée dans l'historiographie internationale, reprenant et développant les travaux des sociologues, anthropologues, ethnologues, éthologues⁴⁵⁸.

Originellement, la notion de rite est rattachée au sacré, il est un ensemble de cérémonie en usage dans une religion⁴⁵⁹. L'anthropologie en donne une définition plus large : « dans certaines sociétés, acte, cérémonie, fête à caractère répétitif, destinés à réaffirmer les valeurs et à assurer la relance de l'organisation sociale »⁴⁶⁰. L'ensemble des rites forme des rituels, des règles, des habitudes déterminés par la tradition. C'est un « ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe.⁴⁶¹ » Ils ont une dimension collective qui « fait sens pour ceux qui le partagent. » Même si ils sont associés à l'idée de tradition et donc de transmission au long cours, les rituels ne sont pas pour autant figés, ils évoluent. Martine Segalen, ethnologue de la société française, a montré la plasticité de forme et de sens des rituels⁴⁶², leur perméabilité à la société. « Ils sont le produit des forces sociales dans lesquelles ils s'inscrivent, des temporalités spécifiques qui les voient éclore, se transformer ou disparaître. ⁴⁶³»

Les rituels répondent à des fonctions sociales fortes et s'inscrivent dans les temps sociaux de la communauté. Il n'est pas nécessaire d'opposer le rite à la fête qui, pour certains, revient à opposer le sacré au profane. Pour Martine Segalen, « rite et fête s'interpénètrent. ⁴⁶⁴» Il y a toujours du sacré, au moins du symbolique dans la fête et du divertissement dans le sacré. Les institutions de tutelle (Eglise, municipalité...) organisent leurs cérémonies, leurs événements qui nécessitent un accompagnement musical. « Chaque institution est dotée d'un « appareil

⁴⁵⁸ Pour un point plus précis sur l'historiographie des rites voir : Ilaria Taddei et Gilles Bernard, « Introduction », pp.1-19, in : Gilles Bernard et Ilaria Taddei, *Le destin des rituels. Faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne*, Rome, Ecole française de Rome, 2008.

⁴⁵⁹ Article « Rite », Dictionnaire Hachette, Paris, édition 2003.

⁴⁶⁰ Article « Rite », Dictionnaire Larousse, Paris, édition 2007.

⁴⁶¹ Martine Segalen, *op.cit.*, 1998, p. 20

⁴⁶² *Ibid.*, p. 92-94

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 118

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.71

musical » : des répertoires, une convention (locale ou « universelle ») concernant leur distribution et leur fonctionnalité dans les encadrements cérémoniels (normes ou convenances), des agents affectés à l'exécution de ces répertoires »⁴⁶⁵. Un carnaval, une procession, une commémoration sans fanfare apparaît comme une anomalie. Une grande partie des prestations des ensembles à vent revienne chaque année et correspond à l'accomplissement de rituels, la fanfare devenant elle-même un élément du rituel, un rite.

Dans de nombreux pays, les ensembles à vent participent aux processions religieuses. La musique distillée par les fanfares peut être des « moteurs du religieux sacrificiel »⁴⁶⁶. Le répertoire adapté, la rigueur des musiciens qui défilent, apportent de la solennité à l'événement. Par la musique jouée, les ensembles à vent rendent sonore le moment sacré et incontournable pour toute la population qui est obligée de l'entendre et donc de reconnaître son existence.

La participation des fanfares à la procession annuelle de la fête dieu, apparaît systématiquement en Allemagne, du moins dans les milieux catholiques⁴⁶⁷. C'est moins le cas en France, pays où la laïcité est une des valeurs centrales de la République. Cependant la participation musicale au religieux (messe, procession...) n'est pas l'apanage de formation confessionnelle. *Općinska limena glazba Petrovsko-Špoljar*, la fanfare municipale de Petrovsko-Špoljar (Croatie) joue indifféremment pour les besoins de la communauté, la municipalité, lors des jours fériés et des fêtes catholiques⁴⁶⁸.

Dans le sud de l'Italie, en Sicile, en Andalousie, en Grèce, la tradition des processions de la semaine sainte est fortement ancrée. Les ensembles à vent participent à ces moments religieux souvent très théâtralisés. La musique jouée, des marches funèbres, lentes dans la plupart des cas, accentuent l'idée de souffrance de la passion du christ⁴⁶⁹. Elles apportent également un contrepoint paganisant à la ferveur religieuse⁴⁷⁰, puisque sont mêlées au culte des éléments de religion populaire. Ces processions du vendredi saint sont suivies en masse par la population. En Italie, les cérémonies populaires autour de la passion du christ héritées de l'occupation espagnole au Moyen âge reprennent des aspects des fêtes agraires pré-chrétiennes. Elles

⁴⁶⁵ Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280, p. 266

⁴⁶⁶ Philippe Meunier (dir.), *Fanfares. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 31

⁴⁶⁷ Constatation faite en consultant l'histoire des nombreux ensembles à vent dans l'ouvrage de Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983.

⁴⁶⁸ Historique de *Općinska limena glazba Petrovsko-Špolja*, élaboré par Janko Hršak, vu sur le site internet de la municipalité, <http://www.petrovsko.hr/index.php/udruga/opcinska-limena-glazba-petrovsko-spoljari>, vu le 6 novembre 2015.

⁴⁶⁹ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 31

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 86

célèbrent une régénération spirituelle tout autant qu'un renouveau du bien-être sur terre⁴⁷¹. Dans le film *Voyage en Italie*⁴⁷², Roberto Rossellini, utilise cette métaphore. Alors que le couple britannique Katherine et Alexander se déchire durant tout leur séjour et envisage de se séparer, ils se réunissent miraculeusement lors de la procession en l'honneur de San Gennaro, à la fin de leur périple. Lors des processions, où les statues sont promenées, s'élève le son des fanfares tout autant que les cris d'invocation au christ ou à l'*Addolorata*, la mère douloureuse et les *lamenti*, les lamentations sacrées en dialecte, en latin ou plus rarement en italien. L'extrait proposé, enregistré récemment par des ethnomusicologues, reste valable pour des périodes antérieures⁴⁷³. « Invocation des *nudi* et des fidèles » retranscrit l'ambiance particulière de ces moments. Très ancrées dans la culture italienne, les processions religieuses se déroulent toujours en musique. Federico Fellini et Roberto Rossellini les ont filmées dans leurs œuvres respectives, montrant bien le mélange entre les croyances et la mise en scène populaire. Dans *La strada*⁴⁷⁴ de Fellini, la scène de la procession est suivie immédiatement par celle du numéro d'équilibriste du fou. Un lien est clairement établi entre le spectacle de la religion et celui des saltimbanques. En avant de cette double scène, Gelsomina, la gamine achetée par Zampano pour lui servir de partenaire, est assise sur une route déserte car elle a fui. Trois musiciens (une flûte, une clarinette et une petite basse) jouent une musique entraînante mais presque enfantine. Vêtus de manteaux dépareillés et d'une même casquette, ils rejoignent sans doute leur société musicale pour la procession. Gelsomina les suit et la musique la guide. Lors de la procession, le même air joué, par les trois musiciens retentit, mais il est plus lent, plus solennel et plus grave grâce aux basses plus nombreuses. Ainsi, la même mélodie, mais jouée différemment peut servir d'accompagnement à divers rituels festifs, qu'ils soient religieux ou civiques.

Les processions de la semaine sainte sont aussi un événement majeur en Andalousie méridionale. Du lundi saint au dimanche de Pâques, les défilés se suivent sans interruption. Chaque confrérie, les cinquante-cinq existantes à Séville ou la trentaine de Jerez de la Frontera organise sa procession qui se succède sans relâche dans la ville⁴⁷⁵. Chaque confrérie possède sa fanfare composée d'une quarantaine de musiciens qui accompagne en musique les chars où sont dressées les statues entourées de pénitents qui revêtent un uniforme distinct suivant les

⁴⁷¹ Girolamo Garofalo, texte de présentation du CD : *Musiques de la semaine sainte. Sicile*, Coll. Anthologie des musiques traditionnelles, CD, UNESCO/AUVIDIS - D.8210 - FRANCE, 1993.

⁴⁷² *Viaggio in Italia* [trad. Française : *Voyage en Italie*], Roberto Rossellini, drame, Franco-Italien, 1954, 97 min.

⁴⁷³ Extrait musical n°2, « Invocation des *nudi* et des fidèles à Assoro, vendredi saint 1987. » *Musiques de la semaine sainte. Sicile*, Coll. Anthologie des musiques traditionnelles, CD, UNESCO/AUVIDIS - D.8210 - FRANCE, 1993.

⁴⁷⁴ *La strada*, Federico Fellini, drame, Italie, 1954, 115 min.

⁴⁷⁵ Caterina Pasqualino, « Quand les yeux servent de langue. Regards gitans, actions payas en semaine sainte (Andalousie) », « Terrain », n°30, 1998, pp. 23-34, p. 27

confréries avec les fameuses capuches pointues qui cachent leurs visages⁴⁷⁶. Les musiciens défilent lentement en effectuant un mouvement de balancier, tous sont au pas.

Par ricochet, dans la région de Corfou en Grèce, des processions de Pâques s'y déroulent également. L'île a longtemps appartenu aux Vénitiens, d'où la présence de musique et de traditions italiennes. La *société philharmonique de Mantzaros* participe aux processions de la semaine sainte, les accompagnant par un répertoire adapté, composé essentiellement de marches funèbres⁴⁷⁷.

Parfois, les ensembles à vent sont sollicités pour des prestations quasiment privées, à l'occasion de mariages, baptêmes ou funérailles. Ils participent aux rites de passages. Dans beaucoup de villages d'Allemagne, pour chaque mariage, baptême, enterrement, la musique vient jouer. En quelque sorte, les fanfares accompagnent et rythment la vie des hommes⁴⁷⁸. Alors que la fanfare municipale de Petrovsko-Špoljar, *Općinska limena glazba Petrovsko-Špoljar* de Croatie est en crise au début des années 1960 où elle perd beaucoup de membres, en 1965 elle réussit à garder une dizaine de musiciens pour animer des mariages et des enterrements⁴⁷⁹. Ce sont les seules prestations qui sont effectuées pendant quelques années, montrant l'importance de la demande sociale pour de telles occasions. Ce genre de prestations est bien dépeint dans le film tchèque *Eclairage intime*⁴⁸⁰. Une fanfare de cuivre précède un cortège funéraire en jouant une marche lente et lugubre jusqu'au cimetière. Les deux héros, Bombas et son beau-père, jouent pour la mise en terre. Le beau-père qui s'adresse à Petr, l'ami de Bombas violoncelliste soliste venu de Prague pour un concert, précise que cette musique fait pleurer tout le monde à l'enterrement et insiste pour la faire reconnaître comme de la vraie musique. Dans ce cas, la musique accompagne, souligne « la mort comme une fonction de vie en soi, une réalité transposée par la musique »⁴⁸¹. La fanfare apparaît plus que jamais comme une musique fonctionnelle. Elle répond à une demande et un besoin communautaire.

Les ensembles à vent participent aussi aux divertissements, aux rituels civiques, aux festivités. Ils sont l'élément indispensable pour rehausser toutes fêtes, au sens large. La Révolution Française a démontré l'aptitude de la musique à rassembler. Peu de fêtes révolutionnaires se

⁴⁷⁶ Caterina Pasqualino, « Quand les yeux servent de langue. Regards gitans, actions payas en semaine sainte (Andalousie) », « Terrain », n°30, 1998, pp. 23-34, p. 27-28, 33

⁴⁷⁷ Livret du CD : The Philharmonic Society Mantzaros, *recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter*, MOTIVO - M1056 - GRECE, 1998.

⁴⁷⁸ Wolfgang Suppan, *op.cit.*, 1983, p. 224

⁴⁷⁹ Historique de *Općinska limena glazba Petrovsko-Špolja*, élaboré par Janko Hršak, vu sur le site internet de la municipalité, <http://www.petrovsko.hr/index.php/udruga/opcinska-limena-glazba-petrovsko-spoljari>, vu le 6 novembre 2015.

⁴⁸⁰ *Intimni osvetleni* [Trad. Française : *Eclairage intime*], Ivan Passer, comédie, Tchèque, 1965, 72 min.

⁴⁸¹ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 18

sont déroulées sans musique⁴⁸². Les ensembles à vent, mobiles et sonores sont parfaitement adaptés pour ces fêtes en extérieur. Au XIX^e siècle, les rituels civiques, politiques se sont mis en place en s'inspirant largement des rituels sacrés⁴⁸³. La question de la ritualisation du politique se place au cœur de toute société puisque ces manifestations relèvent d'un enjeu de pouvoir⁴⁸⁴.

Chaque année, les fanfares prennent part aux commémorations officielles. La *Vigoneisa* de Vigone (Italie) rehausse par sa prestation les cérémonies du 6 novembre, marquant la fin de la Première Guerre mondiale en Italie⁴⁸⁵. Ils donnent aussi un concert chaque année pour la fête de la République le 2 juin. De même, toute visite de personnalité, de gouvernant donne l'occasion d'un accueil officiel de la part de la commune qui les reçoit. Les autorités, la population sont présents. L'orphéon local est rarement oublié, il participe à la solennité du rite civique en le rehaussant par sa musique, souvent une musique de circonstance. Philippe Gumpłowicz résume parfaitement, avec un brin d'ironie, l'intérêt de la fanfare pour ce type de prestation dans un article portant sur le XIX^e siècle mais qui peut sans mal concerner le XX^e. « La fanfare fait l'unanimité. Pittoresque, consensuelle, elle contribue à la solennité des cérémonies civiques et du souvenir militaire. Rassurante, elle prépare les jeunes têtes blondes aux charmes conjoints de la musique et de l'ordre. ⁴⁸⁶» En 1956, la ville d'Esch-sur-Alzette (Luxembourg) accueille Robert Schuman, l'un des pères de l'Europe et promoteur de la CECA. L'harmonie municipale l'accueille en musique le 14 juillet dans les jardins du casino de l'ARBED : les Aciéries Réunies de Burbach-Eich-Dudelange⁴⁸⁷. De nouveau en 1959, la venue du roi des Belges à Esch-sur-Alzette donne lieu à une cérémonie encadrée musicalement par l'harmonie⁴⁸⁸. La formation musicale joue le 14 septembre 1964 les hymnes nationaux lors de la visite du roi Olav de Norvège à Esch sur Alzette⁴⁸⁹. La musique a donc un rôle dans le protocole. Par l'interprétation des hymnes, la communauté manifeste son respect vis-à-vis de son hôte et lui rend les honneurs. La fanfare a donc dans ce cas un rôle indispensable, un faire-valoir. Elle permet de rendre les honneurs en musique, dans un langage non-verbal.

D'une façon plus festive mais néanmoins proche, les rencontres sportives requièrent la présence

⁴⁸² Pour la notion de fêtes pendant la révolution, voir notamment : Mona Ozouf, *op.cit.*

⁴⁸³ Bernard Michel, *op.cit.*, p. 176

⁴⁸⁴ Martine Segalen, *op.cit.*, p. 76

⁴⁸⁵ Témoignage de Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

⁴⁸⁶ Philippe Gumpłowicz, « L'harmonie est-elle municipale ? Cliques, orphéons et fanfares dans la ville du XIX^e siècle. », pp.327-337, p.327 ; in : Philippe Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La documentation française/Comité d'histoire de la culture/Fondation Maison des sciences de l'homme, 2002.

⁴⁸⁷ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 103

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 105

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 107

d'une fanfare. Elle exécute les hymnes pour la rencontre d'équipes nationales et anime l'avant-match lors de compétitions entre équipes communales. En 1967, les footballeurs du FC Saillon (Suisse), sacrés champions de deuxième ligue valaisanne, affrontent en finale pour l'ascension en première ligue l'Union Sporting de Lausanne. La rencontre se déroule sur le stade Saint Laurent de Saillon et pour l'occasion, les deux fanfares du village *L'Helvétique* et *La Lyre* se produisent avant le match. Ils exécutent des marches entraînantes pour mobiliser les supporters et mettre l'ambiance⁴⁹⁰.

Dans chaque commune, de nombreuses occasions festives rythment l'année. La fête patronale, comme le carnaval sont des moments forts. La fête patronale représente un moment important pour chaque commune quel que soit sa taille. L'origine de ces fêtes semble antérieure à la Révolution française. Traditionnellement, le dimanche qui suit la fête du saint patron de la paroisse fait l'objet de réjouissances. Des festivités se déroulent pendant tout un week-end autour de sa date calendaire. Souvent, la place principale se couvre de quelques stands, de manèges pour les enfants, d'un bal...

La fête est une occupation récréative sur un espace bien délimité, privé ou public. Ces fêtes locales sont des occasions de sociabilités, de partages entre les membres de la communauté villageoise ou des habitants d'un quartier. « Il n'y a pas de fête du village sans « aube » qui, selon les traditions, annonce le jour de la fête⁴⁹¹ ». Les jours de fête, le matin du nouvel an notamment ou lors de la fête patronale, les musiciens circulent en ville et réveillent traditionnellement les notables en fanfare. C'est le signe du respect des édiles et en quelque sorte une personnification du politique, au sens de la chose publique. En effet, à travers eux les musiciens saluent toute la population et la cité. *Limena glazba Dobrovoljnog vatrogasnog društva Bednja*, la fanfare des pompiers volontaires de Bednja (Croatie) défile traditionnellement le matin de chaque jour férié⁴⁹².

Lors de ces moments festifs, les ensembles à vent prennent part à des parades où ils encadrent des chars. Ils donnent aussi des aubades, des concerts en plein air où les musiciens jouent debout. La musique produite par les instruments à vent introduit l'atmosphère de fête dans la commune. Cette musique cuivrée reste attachée aux fêtes, elle contribue grandement au paysage sonore des moments festifs. Chaque ouverture de fête foraine, fête locale, une fanfare est

⁴⁹⁰ Lucien Cheseaux, *L'Helvétique de Saillon 1905-2005*, Plaque anniversaire, Saillon, 2005, p. 39

⁴⁹¹ José Da Silva Lima « la fête du village et les sens : le cas du Alto Minho (Portugal) » pp. 35-51, p. 43 in : Laurent Sébastien Fournier, *op.cit.*

⁴⁹² Historique de *Limena glazba Dobrovoljnog vatrogasnog društva Bednja*, la fanfare des pompiers volontaires de Bednja, site internet de la municipalité : <http://www.bednja.hr/Povijestiba%C5%A1tina/LimenaglazbaDVDBednja/tabid/96/Default.aspx>, vu le 21 décembre 2015.

présente pour l'inauguration. Elle marque physiquement et de manière sonore le début des réjouissances.

Lors des défilés de carnivals, certaines sociétés musicales revêtent même des déguisements. Pour la première fois, le 20 février 1966, la *Musikverein Concordia Gamprin* (Liechtenstein) participe au défilé de carnaval de Schaan, la ville la plus peuplée du pays⁴⁹³. Elle y participe ensuite régulièrement, ainsi que celui de la commune de Vaduz. Le 1^{er} février 1970, les musiciens de la *Musikverein* revêtent un costume de carnaval pour participer au carnaval de Vaduz et ainsi chaque année, ils se présentent grimés aux différents corsos de mi-carême, comme nous pouvons le voir sur l'image suivante.



URBAN BUCHEL UND JOHANN RITTER IM FAS-
NACHTSKOSTUM AM FASNACHTSUMZUG IN SCHAAN
IM JAHRE 1973.

Figure 25- Photographie datée du 4 mars 1973, participation de la *Musikverein Concordia Gamprin* (Liechtenstein) au défilé de carnaval à Schaan.

Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : *Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988* ; consulté sur le site Internet de la *Musikverein Concordia Gamprin*, <http://www.mkg.li>, vu le 21 décembre 2015.

Les ensembles à vent honorent aussi des prestations pour les inaugurations et les fêtes diverses. En 1967, *l'Avenir d'Yverdon* (Suisse) participe à l'inauguration d'un grand magasin dans la ville d'Interlaken⁴⁹⁴. En 1953, *The Fairey Band*, basé à Stockport une ville anglaise située au sud de Manchester, donne un concert pour l'inauguration d'un kiosque et une aubade lors d'une foire agricole⁴⁹⁵. Ce sont deux prestations modestes pour un des meilleurs *Brass Band* du Royaume Uni, cela montre aussi la polyvalence et la maniabilité de ces orchestres.

⁴⁹³ Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : *Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988* ; consulté sur le site Internet de la *Musikverein Concordia Gamprin*, <http://www.mkg.li>, vu le 21 décembre 2015.

⁴⁹⁴ Chronique de l'histoire de la société, année par année entre 1919 et 2008, Site officiel de la fanfare ouvrière *l'Avenir d'Yverdon* : <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, vu le 21 décembre 2015.

⁴⁹⁵ Roy Newsome, *op.cit.*, p. 183

On ne peut que constater la diversité des prestations annuelles effectuées par un même orchestre. Un même ensemble à vent répond à plusieurs rituels successivement dans l'armée. Il se produit pour différentes occasions : carnaval, Noël, commémoration, religion... et adapte en fonction les types de prestations (défilé, concert, aubade), en extérieur comme en plein air.

Si on comptabilise les sorties, *Harcerska Orkiestra Dęta*, l'orchestre scout de la ville de Tczew (Pologne) effectue entre trente et quarante prestations par an dans les années 1960-1970. Aucun grand événement à Tczew ne se déroule sans sa présence⁴⁹⁶. *L'harmonie municipale d'Esch sur Alzette* se retrouve cent quarante-sept fois en 1983 pour des concerts, sorties et répétitions⁴⁹⁷. En 1977, le rapport de l'assemblée générale de l'association précise qu'il n'y a pas une semaine sans un concert ou une sortie : « Ils ont sacrifié un tiers de l'année à notre société »⁴⁹⁸. Dans les années 1950, la *banda Salus* de Turin (Italie) participe à une trentaine de prestations par an⁴⁹⁹. En 1948, la fanfare *l'Avenir d'Yverdon* (Suisse) se réunit cent six fois pour diverses prestations⁵⁰⁰ ; cent neuf fois en 1950. Nous pourrions multiplier à l'infini les exemples. *Il grande maestro*⁵⁰¹, le film italien de Daniele d'Anza montre très bien cette polyvalence des sociétés musicales. Mardoccheo Stonatelli, joué par le comique populaire Toto (Antonio de Curtis), modeste chef de musique, tente par tous les moyens de vivre de son art. Il est invité à diriger une fanfare locale à l'occasion d'un concert. C'est l'objet de quiproquos et de gags burlesques et visuels. Dans la scène de fin, il dirige, sous les acclamations de la foule, une fanfare sur un podium placé au centre d'une place publique. Tout en jouant, les musiciens quittent rapidement leur position statique pour déambuler derrière leur chef. Ils montrent toutes les possibilités musicales d'un ensemble à vent et les usages : marches de défilé, marches funèbres, processions, moments d'allégresse, de fêtes...

La fanfare est une musique autant à voir qu'à entendre. L'uniforme, la disposition des instrumentistes, en rang, marchant d'un même pas, l'organisation du défilé, tout concourt à en faire un spectacle sonore et visuel⁵⁰². En jouant dehors, les musiciens laissent échapper leurs notes à l'extérieur. Tout le monde peut les entendre et bénéficier de la musique même sans s'y attendre. Les défilés contribuent grandement à animer la ville pour le plus grand plaisir des

⁴⁹⁶ Historique de l'orchestre, Site Internet de *Harcerska Orkiestra Dęta*, l'orchestre scout de la ville de Tczew (Pologne) <http://orkiestra.tczew.pl/>, vu le 21 décembre 2015.

⁴⁹⁷ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 116

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 114

⁴⁹⁹ Plaquette anniversaire : *1887-1987 Centenario della Devozione a Nostra Signora della Salute in Borgo Vittoria*, Torino, Opera Nostra signora della Salute, 1987, p. 133

⁵⁰⁰ Chronique de l'histoire de la société, année par année entre 1919 et 2008, Site officiel de la fanfare ouvrière *l'Avenir d'Yverdon* : <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, vu le 21 décembre 2015.

⁵⁰¹ *Il grande maestro*, Daniele D'Anza, 1967, comédie, Italie, 50 min.

⁵⁰² Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280, p. 266

habitants. Dans son ouvrage sur le quartier des Trois Maisons à Nancy, Jean Marie Cuny, enfant du faubourg, nous décrit une sortie de la *Vaillante Saint Fiacre*⁵⁰³.

« En rangs impeccables, la musique de « La Vaillante Saint Fiacre » défilait souvent dans nos rues. En tête, le Pierre Poirson, chef de la batterie, menait la clique. Il fallait les voir ! Cinq tambours de front sur deux rangs, autant de clairons derrière, puis les trompes. Le Lucien Pierrot était le porte-drapeau qui précédait l'harmonie dirigée avec compétence par le chef de musique Georges Pihet. Quand la centaine de musiciens au défilé attaquait la Marche Lorraine en descendant le faubourg à la suite du tambour-major, tout vibrait sur leur passage. C'est que la Marche Lorraine, c'est notre Marseillaise à nous ! Les tambours battants redoublaient d'effets devant les trompettes, le père Pochit frappait sa grosse caisse avec entrain. En même temps, le Popaul Leroux soulignait les passages musicaux de ses coups de cymbales. Dans un intermède plus serein, la flûte du Gaston Rousseau enchantait les oreilles quelques instants ; mais aussitôt, l'ensemble reprenait avec ardeur « Fiers enfants de la Lorraine ». Les trompes aux sonorités éclatantes couvraient l'ensemble harmonieux des clarinettes à l'unisson. La musique de la Vaillante répandait la joie et l'allégresse dans le faubourg.

La prestation terminée, nos musiciens se retrouvaient volontiers dans les brasseries du quartier pour interpréter quelques airs pour les consommateurs et pour le patron qui, bien sûr, offrait la tournée »



Figure 26- La centaine de musiciens de la *Vaillante saint-Fiacre* défile dans les rue du Faubourg nancéien. Août 1960. Photographie de Gérard Trotot.

⁵⁰³ Jean Marie Cuny, *Notre faubourg des 3 maisons*, édité par l'association de commerçants des 3 maisons, 2005, p. 61

Ce récit nous permet d'imaginer l'ambiance de ces cortèges et l'émotion suscitée par ces défilés. A la fois l'allure et la prestance des musiciens, mais aussi leur nombre et la musique jouée, entrent en compte. Au moment du passage de la fanfare, la communion entre les instrumentistes et les spectateurs du bord de la route semble totale. La fanfare permet aussi de donner du bonheur, de la joie. La fanfare a un rôle d'entraînement. A cette époque, peu de gens possèdent la télévision et les loisirs sont relativement restreints. La population saisit toutes les occasions de se distraire et profite de toutes les animations proposées⁵⁰⁴. Les personnes sortent dans la rue, viennent applaudir la musique qui parcourt la commune. Marius Di Guisto, musicien de fanfare depuis ses vingt ans, résume parfaitement : à cette époque, dans l'esprit des gens, la fanfare est synonyme de fête⁵⁰⁵. Ces défilés dégagent toute une ambiance, la musique qu'on entend au loin et qui progressivement se rapproche. Le public n'est pas silencieux, il commente, applaudit, ressent les vibrations des instruments. Tout son être est en tension. Les musiciens aiment aussi défiler. L'échange avec le public, ses applaudissements représentent une dose d'adrénaline pour le musicien et la récompense de son travail, de ses efforts accomplis. De nombreux films ont retranscrit l'ambiance de fête dans les villes et surtout dans les villages où la fanfare a une place de choix. En effet, la tradition des fêtes patronales rassemblant toute la communauté et ses habitants, résiste davantage en milieu rural. Le film de Richard Pottier, *le chanteur de Mexico*⁵⁰⁶ tiré de l'opérette éponyme de Raymond Vincy, Félix Gandéra, Maurice Lehmann et André Mouëzy-Éon pour le livret et Francis Lopez pour la musique, dépeint une société quelque peu idéalisée où le temps s'est arrêté. Sorti en 1956, il s'ouvre sur une séquence de fête de village dans le pays basque. Sous un kiosque, une harmonie, parmi eux Bourvil, et un chanteur joué par Luis Mariano, se produisent. La foule regarde, des personnes dansent, c'est la fête, des guirlandes de papier tricolore bleu, blanc, rouge sont accrochées entre les maisons qui bordent la place publique. Tout le monde se connaît, les musiciens et chanteurs sont « adulés » par le village qui les applaudit chaleureusement, les considérant comme des vedettes locales. Le film de Jacques Tati, *jour de fête* (1949)⁵⁰⁷ traite le même sujet. Le cinéaste « dépeint avec tendresse un monde qui ignore qu'il est condamné, un village traditionnel qui tient sa fête annuelle⁵⁰⁸. » Comme une évidence, l'orphéon local est présent pour l'inauguration de la fête, il délimite en musique l'espace public des réjouissances, suivi par les habitants du village.

⁵⁰⁴ Témoignage de Jean-Marc Thary, recueilli le 27 novembre 2009.

⁵⁰⁵ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 octobre 2009.

⁵⁰⁶ *Le chanteur de Mexico*, Richard Pottier, 1956, comédie musicale, franco-espagnol, 103 min.

⁵⁰⁷ *Jour de fête*, Jacques Tati, 1959, comédie, France, 76 min.

⁵⁰⁸ Catherine Gaston-Mathé, *La société française au miroir de son cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, 2001, p. 56

Les codes pour montrer la fête : joie, foule et fanfare sont partagées d'un bout à l'autre de l'Europe. Lorsque Dom Camillo se retrouve en Russie⁵⁰⁹ pour célébrer le jumelage avec sa commune, un ensemble à vent ponctue la cérémonie qui regroupe toute la communauté. De même, dans le film de Miloš Forman, *les Amours d'une blonde* (1965)⁵¹⁰, l'arrivée des soldats à la gare de la petite ville tchécoslovaque est saluée par la population présente, le maire et une fanfare qui joue. Le morceau est très cuivré malgré les quelques clarinettes présentes, c'est une sorte de marche assez dansante avec des accents de polka. Pourtant, les soldats semblent indifférents à l'accueil et à la musique, ne leur adressant pas même un regard. Miloš Forman veut montrer un « ciné vrai » en réaction aux films de propagande du réalisme socialiste. Ainsi, quel que soit l'idéologie, le contexte d'affrontement entre l'Est et l'Ouest, le rôle de la fanfare et sa réception est le même.

Défiler est différent d'un concert, le niveau d'écoute est plus grand pour un concert où le public est généralement assis favorisant une concentration et une attention accrue du spectateur. La proportion de défilés et de concerts est différente suivant les formations et leur aspiration⁵¹¹. De façon quelque peu caricaturale, les Batteries-Fanfaires, les fanfares de cavalerie, les ensembles de fifres se produisent davantage en extérieur et de façon mobile contrairement aux harmonies qui privilégient pour beaucoup les prestations statiques en intérieur. Et lorsque les Batteries-Fanfaires se produisent en concert, les musiciens jouent debout contrairement aux « harmonistes » qui jouent assis. Au cours de la période étudiée, la Batterie-Fanfare se modernise et cela passe par l'adoption des codes du concert classique.

⁵⁰⁹ *Il compagno don Camillo* [Trad. Française : Don Camillo en Russie], Luigi Comencini, 1965, comédie, italo-franco-allemand, 111 min.

⁵¹⁰ *Lásky jedné plavovlásky*, [Trad. Française : *Les amours d'une blonde*], Miloš Forman, 1965, drame, Tchécoslovaquie, 84 min.

⁵¹¹ Voir Partie 2, chapitre 4, B. Des pratiques tiraillées entre le savant et le populaire.

Figure 27- Photographie de la *Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons*. Aubade de quartier à Neuves-Maisons en 1977. Archives de Robert Goguet, Neuves-Maisons.



Figure 28- Concert de la *Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons* en 1988. Photographie de « L'Est Républicain ».

A partir des photographies ci-dessus, nous constatons que l'uniforme et la façon de se présenter changent. Alors qu'en 1977 les musiciens gardent leurs tenues de parade, ce n'est plus le cas en 1988 où un pantalon sombre et une cravate noire sur une chemise blanche leur est préférés. A la fin des années soixante-dix, les musiciens jouent debout, ils sont placés en formation dite « prise d'arme », typique des musiques militaires, où la grosse-caisse sépare les tambours des clairons. Tous alignés et au-garde-à-vous. Par contre, sur la deuxième figure chacun est assis, excepté les tambours mais c'est une contrainte de l'instrument. Un pupitre pour les partitions est placé devant chaque instrumentiste. La disposition n'est pas militaire mais sur plusieurs lignes et sans doute en arc de cercle. Cette évolution, jouer debout puis assis, est également valable pour la disposition lors des répétitions⁵¹². Si la première image montre un concert en plein air, une aubade, où la fanfare joue les morceaux pêle-mêle au grès des envies du chef ; la deuxième montre un véritable concert en salle nécessitant sans doute l'édition d'un programme et des pièces spécialement travaillées pour l'occasion. La représentation de la Batterie-Fanfare, l'image qu'elle veut donner d'elle-même change. Elle se veut plus moderne, un orchestre moins festif et folklorique dans sa tenue, pour se concentrer sur l'essentiel, la qualité de la musique, d'où le recours aux partitions et en amont l'apprentissage du solfège. Cependant, aucun des

⁵¹² Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 11 mars 2010.

deux principaux modes de production musicale des ensembles à vent, le défilé et le concert ne sont plus authentique, plus respectable, plus adapté à la physionomie de cet orchestre. Les deux formes sont intrinsèquement associées à la culture orphéonique et répondent à un besoin, une demande différente. Antoine Hennion déplore ces « querelles entre support concurrents »⁵¹³, qui oublient son imbrication au service seul de la musique, celle du pratiquant et celle de l'auditeur.

Au cours de la période étudiée, les pratiques d'écoute des ensembles à vent évoluent. Les concerts en salles augmentent au détriment des défilés. L'animation des rues par les ensembles à vent est moins forte, et le rapport à la fanfare devient plus confidentiel. On assiste à un renversement sociologique, ce n'est plus le groupe qui va vers l'individu mais l'individu qui va vers le groupe dans une démarche personnelle et volontaire. Muray Schafer, le père de l'écologie sonore, définit le paysage sonore dans les années 1970, comme l'environnement des sons. « Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie⁵¹⁴ ». Ainsi, il explique l'entrée de la musique dans les salles de concert par son impossibilité d'être entendue dehors, gênée par le bruit ambiant⁵¹⁵. Une seconde explication, celle des nuisances sonores extérieures, déterminent aussi l'augmentation des concerts en salle des ensembles à vent.

La capacité à donner des concerts dépend aussi de la capacité d'accueil en terme de salle. A Pfaffenrot (Allemagne) avant 1974 et la construction de la salle des fêtes, la ville en est dépourvue. La *Musikverein Edelweiss* de Pfaffenrot ne peut donc pas se produire en intérieur pour un concert. Les concerts ont lieu en plein air et pour les grandes occasions, un chapiteau est loué. Le nombre de concert augmente à partir de 1974 et automatiquement cela se ressent sur le répertoire qui s'élargit par des pièces concertantes et des œuvres originales pour harmonie⁵¹⁶. En Europe, de nombreuses salles des fêtes sont construites à partir des années 1950, la plupart des villages et villes se dote d'un tel équipement culturel.

Les concerts sous le kiosque, et le monument lui-même symbole du mouvement orphéonique depuis le XIX^e siècle, déclinent fortement et disparaissent quasiment à l'orée des années 1980. Pour Marie-Claire Mussat, le kiosque est « un monument du XIX^e siècle. ⁵¹⁷» Bruxelles est sans doute la première ville européenne à posséder un kiosque, celui bâti en 1841 dans le parc

⁵¹³ Antoine Hennion, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Éd. Métailié, 1993, p. 299

⁵¹⁴ Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 376

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 152

⁵¹⁶ Plaquette anniversaire, *75 Jahre Musikverein « Edelweiß » Pfaffenrot 1924-1999*, 1999, p. 33

⁵¹⁷ Marie-Claire Mussat, *La belle époque des kiosques à Musique*, Paris, Editions Du May, 1992, p. 60

Royal⁵¹⁸. En France, le premier véritable édifice de ce genre est érigé à Metz en 1852⁵¹⁹. Partout en Europe de tels monuments peuplent les places publiques et les jardins. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, « le kiosque à musique est un édifice incontournable pour toute commune d'une certaine importance ou se considérant comme telle⁵²⁰. » Ils disparaissent en masse à partir des années cinquante, sans doute plus vite en ville qu'à la campagne. Le développement des voitures et son corollaire, le bruit, rendent inutilisables ces scènes urbaines ouvertes⁵²¹. C'est aussi la disparition d'une certaine forme de sociabilité qui se développait autour des kiosques. « Le kiosque invite au rassemblement et à l'échange⁵²². » Le passage de l'environnement sonore hi-fi (*high-fidelity*, haute-fidélité) à la lo-fi (*low-fidelity*, basse-fidélité) comme le décrit Murray Schaffer⁵²³ s'est réalisé progressivement, « le paysage sonore hi-fi est celui dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant », « sans un paysage sonore lo-fi, les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons ». Les sons disparaissent dans le bruit général. Ainsi, les concerts d'ensemble à vent sous un kiosque perdent de leur intérêt faute d'un confort acoustique satisfaisant pour les spectateurs comme pour les musiciens.

Chaque ensemble à vent se doit, au moins une fois par an, de donner un grand concert. Dans ce cas, il est donné dans une salle pour marquer son importance et acquérir une légitimité musicale. Il est l'occasion de montrer l'étendue de son répertoire, pas toujours jouable en défilant. C'est aussi l'occasion pour les musiciens de se confronter directement avec le public. L'*Harmonie de la Madeleine* (France) présente ainsi devant deux cents personnes réunies à la salle des fêtes, en mai 1976, des pas redoublés de tradition militaire mais aussi des morceaux de jazz⁵²⁴. Les occasions d'organiser un concert annuel ne manquent pas, pour célébrer la Sainte Cécile, Noël, le printemps... *Bofors Musikkår* de Karlskoga (Suède) se produit deux à trois fois par an en concert dans la ville⁵²⁵. Traditionnellement, la société marque musicalement Noël et le printemps.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 141

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 60

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 63

⁵²¹ Marie-Claire Mussat « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène » pp. 317 à 331, p. 318, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2002.

⁵²² Marie-Claire Mussat, *op.cit.*, 1992, p. 144

⁵²³ Raymond Murray Schafer, *op.cit.*, p. 69-68

⁵²⁴ « Est Républicain » du 4 mai 1976 : « Succès du deuxième concert de l'Harmonie ».

⁵²⁵ Historique de *Bofors Musikkår* de Karlskoga, site internet : <http://www.boforsmusikkar.se>, vu le 21 décembre 2015.

Les concours représentent toujours un moment important de la saison pour les sociétés musicales. Elles s’y préparent intensivement tout au long de l’année. L’évocation de ces confrontations est très présente dans les chroniques des sociétés. Cependant, certains ensembles à vent y participent plus souvent que d’autres, certains tous les ans, d’autres de façon plus espacés. L’harmonie belge *La Stockemoise* d’Arlon participe à quatre confrontations entre 1955 et 1961, elle connaît alors une ascension fulgurante, puisqu’elle passe de la deuxième division à la 1^{ère} section de la première division en seulement six ans. Puis de façon plus espacée, elle se présente en 1966 où elle se place en division supérieure, deuxième section, en 1970 où elle se hisse en première section de la division supérieure⁵²⁶. La *Banda Salus* de Turin (Italie) ne participe pas aux concours⁵²⁷. Dans la région turinoise, il n’existe pas de telles compétitions, ce n’est pas dans la tradition, dans la culture des fanfares italiennes. Dans ce cas, la compétition n’est pas l’élément le plus important, les sociabilités importent plus que la musique pure. Le partage de la musique prévaut à la confrontation.

Au Royaume-Uni, le mouvement *Brass Band* porte une grande importance à ces compétitions. Il en existe de nombreuses. Certaines sont officielles, comme *The Scottish Championship* dont le *City of Edinburgh Band* remporte le premier prix dans la deuxième section en octobre 1949⁵²⁸. D’autres sont parrainées par des sociétés privées comme le « Daily Herald Contest » journal d’Edinburgh également remporté par le *City Band* en octobre 1944⁵²⁹. De même en 1958, ils remportent le premier prix au concours de : *The Edinburgh Chorities Association*⁵³⁰. Le concours le plus célèbre du Royaume-Uni est sans conteste, les *Whit Friday Brass Band contests*. Ils ont lieu chaque année sur l’après-midi et la soirée du premier vendredi après la Pentecôte à Saddleworth, près de Manchester⁵³¹. Il s’agit d’une compétition de *Brass Bands* organisée depuis 1884 dans une vingtaine de lieux différents disséminés dans les villages et les villes entre Saddleworth et Tameside. La discipline, l’endurance des fanfares sont testées, puisqu’ils doivent effectuer un circuit et participer aux différents concours locaux, tous en plein air. Les concours commencent généralement vers 16h30. Chaque groupe joue deux pièces, une marche en défilant et une œuvre debout en statique. Chaque performance est évaluée à l’aveugle par un juge caché dans une pièce sans fenêtre ou une caravane adjacente. Chaque concours offre

⁵²⁶ Historique de l’harmonie royale *La Stockemoise*, site officiel de la formation : <http://www.stockemoise.be/>, consulté le 9 mars 2013.

⁵²⁷ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

⁵²⁸ Eugenia Mitroulia, *City of Edinburgh Band 1925-2005*, Edinburgh, Edinburgh University collection of Historic Musical Instruments, 2006, p. 13-14.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 12

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 17

⁵³¹ Site internet officiel de l’organisation : <http://www.whitfriday.brassbands.saddleworth.org>, vu le 27 octobre 2015.

des prix pour le meilleur groupe, le meilleur groupe de jeunes, les meilleurs solistes, etc. Les concours sont ouverts à tous les *Brass Bands*, les meilleurs groupes de classe mondiale, comme les fanfares de petits villages se confrontent. Chaque concours est organisé par des bénévoles locaux. Tous les coûts de fonctionnement et les prix en argent sont assurés par des dons et grâce à des collectes de fonds. L'évènement est très populaire et attire des milliers de spectateurs. La foule est expressive et enthousiaste, elle encourage bruyamment les musiciens.

Mais le rendez-vous le plus important de tout le royaume est le championnat national de *Brass Band* avec la finale qui se déroule au Royal Albert Hall de Londres. Le *City of Edinburgh Band* s'y rend plusieurs fois. En 1969 pour la deuxième fois de son histoire il dispute la finale⁵³². Le film *Les Virtuoses*⁵³³ a bien retranscrit l'ambiance de ces concours. Le *Grimley Collery Band* part d'abord en tournée dans les villes alentours pour participer aux différents concours et espérer remporter les primes dotées en argent. Certes, il y a la compétition mais on voit aussi les membres de la fanfare rire, boire de la bière, passer un bon moment. Puis, lorsqu'ils abordent le championnat national, plus ils montent dans la compétition, plus la ville est derrière sa fanfare. Des ballons, des banderoles : « *good luck* » décorent la ville le jour du départ des musiciens pour la finale à Londres.

Les concours apparaissent comme un rituel incontournable de l'institution orphéonique. Ils resserrent les liens entre les membres de la société musicale autour d'un objectif commun et participent à la constitution d'identité collective, celle de la société musicale et au-delà, celle de la famille des *fanfaristes*. Mais certains critiquent l'obsession de la compétition pour les *Brass Bands*. Un article anglais le dénonce, Le Britannique Arthur Butterworth publie un article en 1970 dans « *Music in Education* », intitulé : « *The Brass Band – A Cloth Cap Joke ?* »⁵³⁴. Les concours débouchent parfois sur des tensions internes. Depuis les années 1970, la *Musikverein de Buehlertann* (Allemagne) est classée dans les catégories supérieures des concours fédéraux. Le chef de musique pousse beaucoup ses musiciens à travailler et faire de nombreux efforts pour obtenir un tel classement. Lassés de ces exigences, les musiciens ont remercié le chef⁵³⁵.

Aux Pays-Bas, les fanfares amateurs s'affrontent féroce­ment lors des concours. Plus la commune est petite et plus les ensembles à vent s'y multiplient et plus l'esprit de concurrence

⁵³² Eugenia Mitroulia, *op.cit.*, p. 17

⁵³³ *Brassed off* [Trad. Française : *Les Virtuoses*], Mark Herman, 1996, comédie dramatique, 127 min.

⁵³⁴ Cité dans, Roy Newsome, *op.cit.*, p. 55

⁵³⁵ Témoignage Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2012.

s'y développe⁵³⁶. Il existe une stimulation impitoyable dans de nombreuses fanfares. A partir du moment où un musicien adhère à un orchestre, il doit investir toute son énergie pour que le groupe remporte des trophées aux différents concours, qu'ils soient régionaux, nationaux ou internationaux. Les musiciens qui ne s'exercent pas assez sont souvent exclus des ambitieuses formations qui ne veulent pas perdre à cause de quelques éléments laxistes⁵³⁷.

Les concours jugent la qualité artistique de l'ensemble à vent mais aussi sa tenue, sa prestation en défilé, l'alignement des musiciens, la marche au pas. En effet, certains concours n'évaluent pas que la prestation musicale⁵³⁸. En 1954, lors de la fête des musiques à Vallorbe en Suisse, l'*Avenir d'Yverdon* (Suisse) reçoit le premier prix de bonne tenue lors du défilé. Elle réitère la performance en 1956 lors de la fête des musiques aux ports⁵³⁹.

Les concours et les récompenses sont très importants pour les sociétés musicales, elles sont un gage pour la subvention municipale et pour être invitées à se produire dans différentes manifestations. Les musiciens sont fiers de ces récompenses, les trophées remportés trônent dans les salles de répétitions tout comme les coupes souvenirs de festivals. Des mentions sont parfois indiquées sur les bannières et drapeaux qui défilent en tête de la formation.

⁵³⁶ Hans Onno Van den Berg, « Ceux qui font vibrer l'air du plat pays de Hollande », pp. 22-227, p.23, « Brass Bulletin », n° 77.

⁵³⁷ Hans Onno Van den Berg, « Ceux qui font vibrer l'air du plat pays de Hollande », pp. 22-227, p.25, « Brass Bulletin », n° 77.

⁵³⁸ Voir en annexe 9, les différentes fiches d'évaluation du *Clairon Houdemontais*, lors du concours de Val et Chatillon, le 10 juin 1969.

⁵³⁹ Chronique de l'histoire de *l'Avenir d'Yverdon*, année par année entre 1919 et 2008. Site officiel de la fanfare ouvrière *l'Avenir d'Yverdon* : <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, consulté le 25 juin 2011.



Figure 29- Photographie, *l'Harmonie nancéienne* défile en 1952. En tête, le drapeau avec sur sa hampe les médailles et récompenses de l'harmonie. Archives de *l'Harmonie nancéienne*, Nancy.



Figure 30- Photographie de la hampe du drapeau de *l'Harmonie nancéienne* prise en février 2010 dans la salle de répétition. Photographie de l'auteur.



Figure 31- Les coupes et récompenses. Photographie de la salle de répétition de la *Banda musical Salus*, Turin, prise le 29 octobre 2010. Photographie de l'auteur.

Les sociétés musicales se constituent des sortes de musées du souvenir. Les diplômes et les trophées souvenirs des participations aux festivals et jubilés des ensembles à vent sont alors regroupés.

D'autres manifestations orphéoniques existent. Des assemblées générales institutionnelles dans le cadre des fédérations se déroulent chaque année, mais elles requièrent rarement la totalité de l'orchestre. Seulement les membres du comité directeur s'y rendent.



Figure 32- Morceau final dirigé depuis le balcon de l'hôtel de ville de Karlsruhe (Allemagne), lors d'un festival en 1971. Photographie, issue de l'ouvrage : *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 56

Par contre, les festivals d'ensembles à vent rassemblent sans esprit de compétition (ou presque) plusieurs ensembles à vent. Pour les musiciens, c'est déjà le plaisir d'être ensemble : entre musiciens, entre pratiquants, on se comprend même si on se regarde aussi, on s'épie, on se critique, on se jalouse. Il y a aussi le plaisir de se produire devant un public. Un défilé des musiques présentes, des aubades de chaque groupe ponctuent ces moments. Généralement, le matin est consacré aux aubades dans les quartiers, à midi un repas pris en commun regroupe tous les participants puis l'après-midi toutes les formations participent à un grand défilé. Très souvent la journée se termine par un morceau d'ensemble joué par toutes les formations dans une grande communion orphéonique. Cela démontre également l'existence d'un répertoire commun, connu et partagé par une majorité de formation.

Les ensembles à vent répondent à une demande externe et interne. La musique (les ensembles à vent) répond à un besoin, une demande de la part des musiciens, du public, des organisateurs.... La notion de constitution d'un collectif apparaît comme centrale. Elle s'articule entre musiciens, autour de la fanfare, dans le cadre des sociabilités, des rituels, de l'éducation. La fanfare est un collectif qui crée du collectif.

Chapitre 3. Le fonctionnement de l'institution

Comme tout groupe humain, les ensembles à vent doivent s'organiser pour fonctionner. Ils forment une entité juridique, le plus souvent sous forme associative, où des personnes clés, les membres du comité et le chef de musique, permettent à la fanfare de fonctionner le mieux possible. Ils préparent les prestations, organisent la formation des musiciens. La logistique a aussi son importance, les locaux comme le budget. Les sociétés musicales peuvent aussi compter sur le soutien et l'aide des fédérations d'ensemble à vent.

Pour le chef de musique la constitution du répertoire de sa formation musicale relève du dilemme entre ce que le chef et les musiciens veulent jouer, ce que les musiciens peuvent jouer et ce que le public veut entendre. Dans cette partie, l'étude du répertoire permet de réaliser une typologie de ce que les ensembles à vent peuvent jouer, veulent jouer et de montrer les évolutions, les résistances, d'une manière géographique et temporelle.

Au second XX^e siècle, les fanfares sont certes plus confidentielles mais peut-on pour autant véritablement parler de déclin à l'échelle de l'Europe. Il s'agit plus d'une crise qui débouche sur des mutations des ensembles à vent. Elles s'expliquent par des transformations sociales externes et internes aux ensembles à vent.

A. Organisation interne des ensembles à vent

« Sur le plan des relations humaines, la société musicale, est un Etat en miniature (royaume, république ou dictature !). Dans cet « Etat » les relations entre les êtres sont codifiées et hiérarchisées : chef, sous-chef, anciens, nouveaux, musiciens brillants ou bruyants... Mais ces relations sont la plupart du temps cimentées par la convivialité, c'est à dire la solidarité et l'entraide⁵⁴⁰ »

Claude-Henry Joubert (né en 1948), Altiste, compositeur, chef d'orchestre et professeur, résume parfaitement, ci-dessus, l'organisation du groupe. Tous les musiciens ont leur place, la troisième partie de flûte comme le soliste à la trompette ou les cymbales et la grosse caisse, instruments

⁵⁴⁰ Claude-Henry Joubert, « Les rillettes et la mémoire », in : *Harmonies 2000, une pratique musicale pour le 3^e millénaire*, Paris/Strasbourg, revue pupitres et fédération des sociétés de musique d'Alsace, 2000, p. 67

très importants pour rythmer les morceaux et souligner certains traits mélodiques. Chacun a son rôle, chacun est indispensable pour créer l'ensemble, la mélodie et l'unité sonore. Pour cela, il faut aussi que tous s'entendent bien, soient en harmonie. La fanfare regroupe tous les niveaux musicaux. « Si certaines dispositions musicales (oreille, sens du rythme et vélocité de l'instrument) étaient requises pour jouer d'un instrument (première clarinette, première trompette, premier trombone, saxhorn tuba), des instrumentistes beaucoup moins doués pouvaient en revanche participer de façon démocratique à l'accompagnement (saxhorn alto en mi bémol, trombones, deuxième, troisième et quatrième trompettes en mi bémol).⁵⁴¹ »

Chacun a sa place musicalement et toute une organisation financière, logistique, matérielle, technique est nécessaire au bon fonctionnement de la société musicale. Un personnel dédié, musicien ou non s'y emploie, président, secrétaire, trésorier et toutes les bonnes volontés inhérentes à la vie associative.

La plupart des sociétés musicales d'Europe cessent leurs activités pendant la Seconde Guerre mondiale. Les hommes partent sous les drapeaux et l'ambiance n'est plus à la fête, aux distractions et à la musique. En raison de la guerre, l'Orchestre Municipal de Trebnje en Slovénie, *Občinski pihalni orkester Trebnje*, cesse d'utiliser les instruments qui sont saisis par des soldats italiens. Même en Suisse, pourtant un Etat neutre, les ensembles à vent cessent ou réduisent leur activités. Les hommes sont mobilisés pour la garde des frontières⁵⁴². Immédiatement après la libération en 1945, l'ensemble à vent reprend des activités⁵⁴³. La Libération entraîne une période d'euphorie⁵⁴⁴. La Libération à peine achevée, la vie culturelle et associative reprend. Tous les européens veulent renouer avec les activités d'avant 1940 et profiter d'une vie normale, débarrassée des contraintes de la guerre. Les sociétés de musiques populaires ont le vent en poupe et se reforment sur le même schéma. Même avant le 8 mai 1945, les fanfares reprennent du service. Le soir de la libération de Nancy, le 15 septembre 1944, les musiciens de la *Vaillante Saint Fiacre* sortent leurs instruments cachés pendant la guerre et défilent dans la ville presque totalement débarrassée de ses occupants.⁵⁴⁵ Madame Robert se souvient avoir accompagnée son mari pour se jour de liesse : « ils ont défilé le long de la

⁵⁴¹ Antonio Carlini, « Les bande dans l'Italie du XIX^e siècle », in : Hans Erich Bôdeker et Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilité*, Berlin, BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, pp.401-429, p. 412

⁵⁴² Lucien Cheseaux, *L'Helvétique de Saillon 1905-2005*, Plaquelette anniversaire, Saillon, 2005, p. 7

⁵⁴³ Historique de *Občinski pihalni orkester Trebnje* sur son site internet : <http://www.godba-trebnje.si/>, vu le 5 juin 2015.

⁵⁴⁴ Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle. 1945-1958*, t. III, Paris, édition complexe, 1999 (2^{ème} édition), p. 198

⁵⁴⁵ Plaquelette, programme du 75^{ème} anniversaire de la *Vaillante Saint Fiacre*. Festival de musique des 26 et 27 juin 1982. Archives de l'Association musicale et folklorique de Nancy. Villers-lès-Nancy.

Meurthe » alors que de l'autre côté de la rive des combats continuent⁵⁴⁶. Assez rapidement les sociétés musicales renaissent. Beaucoup sont désorganisées. Ainsi l'*Harmonie Nancéienne* (France) ne dispose en 1945 que de 12 musiciens⁵⁴⁷. Mais la Société se reconstruit vite. Dès septembre 1946, ils sont une quarantaine à l'occasion d'un concert donné au parc Sainte Marie de Nancy⁵⁴⁸. Les anciens reviennent et des jeunes arrivent. Maurice Collin y entre en 1947 à l'âge de dix-sept ans, simplement car « il n'y avait rien à faire après la guerre »⁵⁴⁹. Petit à petit les activités associatives se reconstituent plus ou moins rapidement. Certaines sociétés musicales déjà à l'agonie avant-guerre disparaissent. Pour l'Allemagne le redressement est plus long. Beaucoup de musiciens sont morts, les instruments comme les partitions manquent et beaucoup de locaux de répétitions ont disparu. De plus, les alliés qui occupent le pays interdisent dans un premier temps toutes réunions et manifestations de la population. Progressivement, à partir de 1946, les musiciens se retrouvent pour répéter, puis les alliées ré-autorisent les manifestations culturelles et récréatives dans le but de permettre à la population de se divertir et de retrouver un meilleur moral⁵⁵⁰. Ce n'est qu'au début des années cinquante que les ensembles à vent redémarrent réellement. Tous les ensembles à vent ont des difficultés pour se reconstituer, ils manquent d'effectifs, de moyens financiers, parfois de locaux qui sont détruits par les combats. A Remetea (Roumanie), la fanfare perd quasiment tous ses instruments lorsqu'au cours de l'automne 1944 les troupes soviétiques d'occupation saisissent une grande partie du parc instrumental. Seuls sept ou huit ont pu être sauvés. Grâce à la vente de bois organisée par les musiciens et le soutien de l'usine de lait en poudre qui soutenait la culture, la société musicale peut acquérir de nouveaux instruments et reprendre ses activités⁵⁵¹. On ne peut que constater la nécessité de l'apport financier pour le fonctionnement des ensembles à vent, comme toute action, associative ou non. En 1948, la fédération Luxembourgeoise lance un appel au gouvernement et au parlement : « Aidez-nous, Messieurs les ministres et députés, aidez-nous d'une façon encore beaucoup plus efficace que par le passé et nous ne cesserons de chanter et de claironner votre éloge à tous les vents ! »⁵⁵²

⁵⁴⁶ Témoignage de Madame Andrée Robert, recueilli le 5 mars 2010.

⁵⁴⁷ Olivera Coric, « L'Harmonie nancéienne : cent ans et tous ses vents », mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction du professeur B. Ravenel, université de Nancy 2, 1994, p. 46

⁵⁴⁸ « Est Républicain » du 3 septembre 1946.

⁵⁴⁹ « Républicain Lorrain » du 8 janvier 2008 : « L'Harmonie Nancéienne, une affaire de famille ».

⁵⁵⁰ *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 37

⁵⁵¹ Site officiel de la commune de Remetea, page historique sur la fanfare, consulté le 14 août 2011, <http://remetea.eu/fr/>

⁵⁵² *Chronik des Luxemburger musikverbands 1963-1999*, 4t, Luxembourg, Union Grand Duc Adolphe, 1999, tome n° 2, p. 32

La plupart des sociétés musicales sont dépendantes des subventions publiques qu'elles soient sous statut associatif ou municipal. Rares sont les ensembles à vent qui équilibrent leur compte de façon autonome. Paul Gerbod dans un article de 1988⁵⁵³ souligne les problèmes financiers récurrents des sociétés musicales françaises. Ni l'Etat, ni les municipalités ne se montrent généreux vis à vis de leur fanfare. L'auteur reprend l'expression de « grande misère » des sociétés prononcée en 1966 par des responsables orphéonistes. En Suisse aussi il est souligné l'importance des problèmes financiers. Mme Lise Girardin, conseillère aux Etats et maire de Genève venue à Saillon pour le festival des fanfares de 1973 ne manque pas de faire remarquer sa connaissance des soucis financiers des ensembles à vent, consciente des dépenses occasionnées par leur activité⁵⁵⁴. Les orphéonistes apprécient. « Trop souvent la tâche de nouer les deux bouts incombe annuellement au comité en place, lequel s'ingénie à renflouer les caisses pour subvenir au traitement du directeur, aux frais pour les instruments et les uniformes, ainsi qu'à ceux inhérents à la formation des jeunes musiciens »⁵⁵⁵. En effet les dépenses sont nombreuses : achat de partitions, achats et réparations d'instruments, entretien des tenues, défraiement du chef de musique... Autour de la pratique amateur des ensembles à vent toute une économie se développe, éditeurs de partition, fabricants d'instruments, vendeurs d'uniformes, réparateurs d'instruments...

Il est intéressant de connaître les dépenses, les recettes et les modes de financement. Il est cependant difficile de retracer les budgets, car souvent les archives comptables n'ont pas été conservées ou très partiellement par les sociétés musicales. Nous ne pouvons qu'échafauder des pistes et difficilement établir de comparaisons. A côté des subventions « classiques » des municipalités, les cotisations des membres honoraires et bienfaiteurs et le paiement des prestations extérieures, certains financements sont plus originaux. Les jeunes de Puidoux (Suisse) veulent fonder une fanfare. Ils récupèrent des vieux instruments au printemps 1944 mais manquent d'argent pour s'acheter des méthodes et des partitions. L'un des membres raconte, en 1945, « le dimanche matin, au lieu d'aller au culte nous partons en corvées rémunérées et confectionnons des balais qui se vendent assez facilement dans la région »⁵⁵⁶. Beaucoup de sociétés musicales recherchent des modes de financement complémentaires aux traditionnelles subventions publiques. Certains font appel à des mécènes ou des entreprises

⁵⁵³ Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « Ethnologie française », XVIII-1, 1988, pp. 15-26, p. 18-19

⁵⁵⁴ Lucien Cheseaux, *op.cit.*, p. 45

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 45

⁵⁵⁶ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 60

sponsors. En Italie, la *Banda Salus* de Turin reçoit une grosse-caisse offerte par un magasin de musique de la ville. Le don est mentionné sur la peau de l'instrument, devenant par la même occasion un objet publicitaire.



Figure 33- Photographie de la Grosse-Caisse de la *Banda musical Salus*, Turin, dans la salle de répétition, prise le 29 octobre 2010. Photographie de l'auteur.

De même l'*harmonie municipale d'Esch sur Alzette* (Luxembourg) reçoit au cours du second XX^e siècle plusieurs instruments offerts par des firmes, entreprises ou même des associations⁵⁵⁷. Cet appui économique indirect est indispensable à la persistance de la qualité de l'harmonie. Parfois, un club de supporters soutient financièrement l'ensemble à vent. Au sein de *Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden*, l'harmonie Sainte Cécile d'Eijsden (Pays-Bas), un club de supporters existe depuis 1952⁵⁵⁸. Cette association vise à soutenir moralement et financièrement la société musicale Sainte Cécile. Elle crée des événements pour récolter des fonds au profit de l'ensemble à vent et cherche des mécènes. Elle remplit sa mission semble-t-il avec beaucoup de succès. Certaines sociétés musicales, rattachées à une entreprise ou à certaines Eglises n'ont pas besoin de soutien financier extérieur, tous leurs frais sont pris en charge par l'organisation de tutelle. Ainsi, en toute occasion la Symphonie de la Haute-Moselle à Neuves-Maisons (France) offre ses services gratuitement, en tant qu'association à but non lucratif et grâce aux largesses de l'aciérie, ses finances sont saines et n'ont pas besoin d'apports impératifs⁵⁵⁹. On ne peut que constater l'inégalité des fanfares sur le plan financier et notamment les aides publiques.

Par son aide matérielle et financière apportée à la fanfare, la municipalité reconnaît son importance et légitime socialement cette activité⁵⁶⁰. A Neuves-Maisons (France), chaque année la municipalité subventionne largement la Batterie-Fanfare municipale. Robert Goguet

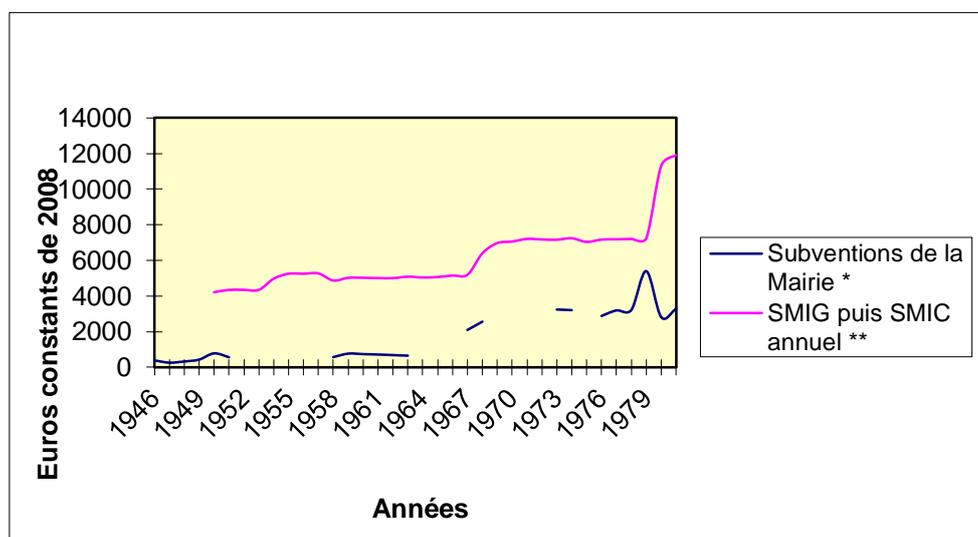
⁵⁵⁷ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 209

⁵⁵⁸ Site internet de *Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden*, <http://www.saintececile.nl/>, consulté le 9 septembre 2015.

⁵⁵⁹ Témoignage de Gilbert Daubenfeld, recueilli le 19 mars 2010.

⁵⁶⁰ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « *Ethnologie française* », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p.254

membre, puis directeur de la fanfare le confirme : la subvention annuelle permet à l'association de vivre correctement⁵⁶¹. Hélas, nous n'avons pas pu consulter les comptes de l'association, perdus ou détruits. Si nous avons une idée des recettes avec au cœur la subvention municipale, à laquelle il faut ajouter chaque année quelques centaines de francs pour la vente des calendriers ou les indemnités versées à la fanfare pour ses prestations dans les communes extérieures, nous ne disposons d'aucune information pour les dépenses. En tout état de cause il s'agit essentiellement d'achat d'instruments ou d'accessoires : embouchures, baguettes ou peaux de tambours... Par contre nous avons accès aux informations concernant la subvention municipale annuelle, son montant et son évolution entre 1944 et 1982. Grâce au dépouillement systématique des registres et procès-verbaux des délibérations du conseil municipal⁵⁶² nous pouvons retracer la somme allouée à la fanfare, année après année et la reproduire sur un graphique. Sur la première courbe est reportée la subvention annuelle que reçoit la fanfare de la part de la ville de Neuves-Maisons. La deuxième courbe représente le mouvement des salaires minimums annuels. Les données sont exprimées en euros constants pour que l'inflation n'entre pas en jeu et ne fausse la comparaison. L'intérêt de cette confrontation est de positionner la subvention par rapport aux salaires de base et de confronter leurs évolutions respectives.



*Délibérations du conseil municipal de 1944 à 1982. Archives municipales de Neuves-Maisons (non classées). Neuves-Maisons.

**Source : INSEE.

Figure 34- Graphique de l'évolution des subventions de la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons, comparaison avec le salaire minimum.

⁵⁶¹ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 19 février 2010.

⁵⁶² Archives municipales de Neuves-Maisons (France), archives non classées.

D'emblée, la concomitance des deux courbes, leur évolution quasi parallèle est frappante. Les subventions suivent la progression du salaire de base et donc celle de l'évolution du coût de la vie. Ainsi en 1950, la fanfare reçoit 779,40 € alors que le SMIG annuel équivaut à 4211,70€. En 1970, elle touche la somme de 2557,60 € et le SMIC annuel est fixé à 7057,01€. Très souvent la fanfare est une des associations à percevoir le plus fort montant de la part de la ville. En 1949⁵⁶³, elle est la première dotée. En 1954⁵⁶⁴, elle est juste derrière les sociétés patriotiques, la guerre n'est pas loin. Signe des temps, en 1981⁵⁶⁵ elle est en troisième position après le FJEP (foyers des jeunes et d'éducation populaire) et le centre d'amélioration du logement.

Comment expliquer ces sommes importantes ? D'abord, la commune est richement dotée grâce à l'usine sidérurgique implantée sur son territoire qui lui verse des impôts conséquents. Ceux-ci alimentent une grande partie du budget de la ville. De plus, la municipalité dans notre période est systématiquement de couleur politique socialiste. La plupart des maires possède de surcroît un passé de militant syndical dans la sidérurgie. Sans doute cela joue aussi et explique que le milieu associatif soit favorisé et la culture populaire encouragée. De plus certains membres du conseil municipal adhèrent à la fanfare.

En plus de l'allocation annuelle, la municipalité n'hésite pas à lui octroyer des subventions exceptionnelles notamment pour l'achat de nouvelles tenues. Ainsi en 1968, le Conseil municipal⁵⁶⁶ verse 35 000 F (38920 €) et en 1977⁵⁶⁷ 13 000 F (6913,01€) pour pourvoir au changement d'uniforme. La Mairie reconnaît également l'action éducative de la fanfare et notamment celle de son chef chargé de « l'instruction des membres de la clique ». Ainsi M. Breuil reçoit à partir de 1954 une indemnité mensuelle⁵⁶⁸ de 2 500 F (50,57€). En 1958, M. Michaud touche⁵⁶⁹ également 2 500 F (50,57€). Il voit son allocation revalorisée en 1971, le montant étant fixé à 75 F (70,46€) par mois⁵⁷⁰. M. Goguet se voit octroyer une somme mensuelle⁵⁷¹ de 150 F (79,76€) puis 350 F⁵⁷² (154,07€). Interrogé au sujet de cette gratification,

⁵⁶³ Délibération du Conseil Municipal du 7 octobre 1949, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁴ Délibération du Conseil Municipal du 20 juillet 1954, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁵ Délibération du Conseil Municipal du 27 février 1981, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁶ Délibération du Conseil Municipal du 29 avril 1968, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁷ Délibération du Conseil Municipal du 25 février 1977, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁸ Délibération du Conseil Municipal du 20 juillet 1954, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁶⁹ Délibération du Conseil Municipal du 29 décembre 1958, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷⁰ Délibération du Conseil Municipal du 22 décembre 1971, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷¹ Délibération du Conseil Municipal du 20 octobre 1977, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷² Délibération du Conseil Municipal du 18 mai 1979, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

il explique qu'elle est plus de l'ordre du symbole que de la véritable rémunération : « je payais ma tournée et il n'y en avait plus »⁵⁷³. On peut modérer ses déclarations car en 1979 le SMIC mensuel s'élève à 603,80€ donc la somme versée chaque mois par la mairie de 154, 07 € n'apparaît pas si négligeable.

A partir de 1955⁵⁷⁴, la municipalité offre aux musiciens le banquet de la Sainte Cécile et le justifie ainsi : « cette tradition annuelle récompense les musiciens pour leur participation bénévole à toutes les fêtes ou manifestations organisées par la ville au cours de l'année.⁵⁷⁵ » On peut noter que la fanfare est traitée de la même façon que le corps local des sapeurs-pompier. Le chef de centre reçoit la même indemnité que le directeur de la clique et le repas annuel des pompiers⁵⁷⁶ tout comme la Sainte Cécile, est payé par la municipalité. Aux yeux de la commune la sécurité publique semble aussi importante que l'animation de la ville. Sans doute elle reconnaît à la fanfare un rôle social qui dépasse cette simple animation de la ville. Le Conseil Municipal est élu et se doit de refléter les aspirations de ses concitoyens qui sont également ses électeurs. Il reconnaît aussi son rôle éducatif en faveur de la jeunesse. A cette époque une fanfare est un des rares loisirs de l'époque : « à part le foot et la musique il n'y avait pas grand-chose » conclu Robert Goguet⁵⁷⁷.

Le soutien financier informel de la population apporté par la vente de calendrier, de cartes de membres honoraires, des dons... peut être considéré aussi comme une forme indirecte de légitimité⁵⁷⁸, la population reconnaît l'utilité sociale de la fanfare. Dans le paysage des associations et des loisirs, les ensembles à vent disposent d'une place particulière. La communauté, la municipalité attend quelque chose d'eux, les considérant presque comme un auxiliaire de service public. La subvention, souvent importante en découle. Les musiciens en retour, compte tenu de l'aide apportée par la collectivité, considèrent qu'ils ont l'obligation morale de participer aux manifestations officielles de la cité. Certaines fanfares ne sont pas soutenues financièrement par la municipalité, la *Musikverein de Buehlertann* (Allemagne) doit ses rentrées d'argent uniquement à ses activités propres⁵⁷⁹. Cependant, la musique est hébergée

⁵⁷³ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 11 mars 2010.

⁵⁷⁴ Délibération du Conseil Municipal du 4 mars 1956, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷⁵ Délibération Conseil Municipal du 29 décembre 1958, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷⁶ Délibération Conseil Municipal du 21 septembre 1965, archives municipales de Neuves-Maisons. (Non classées).

⁵⁷⁷ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 19 février 2010.

⁵⁷⁸ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 254

⁵⁷⁹ Témoignage Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2002.

dans une salle communale, le soutien est donc logistique. Toutes ces considérations financières sont gérées par les membres du bureau, principalement le président et le trésorier.

Pour les ensembles à vent, le cadre associatif est le plus courant. Il est né du vaste mouvement démocratique et des idéaux de participation à la vie collective, issu de la Révolution française⁵⁸⁰. D'autres organisations administratives existent pour cadrer les pratiques collectives de la musique. Des usines, fondent leurs propres ensembles à vent, certains orchestres municipaux sont directement rattachés à une commune, certaines Eglises ou écoles disposent de leur propre ensemble. Ils sont développés plus loin⁵⁸¹. Dans les pays soviétisés, des institutions d'Etat ou les syndicats gèrent les fanfares comme toutes les associations de loisirs. Au second XX^e siècle, l'Etat Roumain a essayé de fonder des ensembles à vent dans les usines et les communautés villageoises en s'appuyant notamment sur les Allemands du Banat, mais sans grand succès⁵⁸².

Les statuts et les règlements des sociétés musicales sont des documents clés pour le chercheur. L'étude de ces documents de type administratif et d'essence organisationnelle permet de souligner les similitudes et les différences, tout en remarquant une relative uniformisation qui renforce la notion de modèle orphéonique européen. Ne voulant pas faire une histoire administrative des ensembles à vent, l'étude des statuts des sociétés musicales est limitée. Une étude systématique de ces sources à l'échelle européenne pourrait améliorer la connaissance du mouvement associatif, et particulièrement des associations à vocation culturelle. En Italie, une collecte générale des statuts des *bande* est en cours, sous la direction du professeur Antonio Carlini⁵⁸³. Elle est effectuée par la Société philharmonique de Trente dans le cadre du projet de recherche : « *Archivio delle Società Filarmoniche Italiane* » (Filarch). Elle est un premier jalon pour une étude systématique et comparative en Italie, mais porte essentiellement sur le XIX^e siècle.

Chaque société musicale rédige ses statuts pour assurer le bon fonctionnement du groupe et le fait parvenir pour enregistrement aux autorités compétentes. A l'échelle européenne, ils sont assez identiques, sur la forme et le fond. En général ce document est découpé en quatre chapitres : But et composition de l'association, administration et fonctionnement, ressources annuelles, modification des statuts et dissolution.

⁵⁸⁰ Antonio Carlini, « Les bande dans l'Italie du XIX^e siècle », *Ibid.*, pp.401-429, p. 413

⁵⁸¹ Pour les fanfares liées aux Eglises, voir Partie 2, chapitre 4, A.4.

⁵⁸² Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

⁵⁸³ Le programme de recherche *Filarch* est présenté sur le site internet de Société philharmonique de Trente : <http://www.filarmonica-trento.it> .

Les buts de l'association sont mentionnés dès le début. L'objectif musical apparaît souvent en premier, l'intention de se retrouver est précisée ensuite. L'étude des règlements des sociétés de musique de la province belge du Luxembourg montre que presque toutes les sociétés ont comme but premier : « le divertissement utile, honnête et agréable des jeunes gens⁵⁸⁴ ». Le siège social du groupement est ensuite indiqué. Selon l'article 3 du statut de la *Banda Marcial de Fermentelos* (Portugal), l'association a son siège : Rua do Miradouro, n° 8, Apartado 25 à Fermentelos⁵⁸⁵, l'adresse correspond au bâtiment que la fanfare possède et qui lui sert de salle de répétition et de lieu de formation musicale. Les statuts distinguent et définissent la composition de la société musicale. Selon l'article 3 du statut de la *Fanfarencorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.* (Allemagne), le Corps est composé des : membres actifs (les musiciens), des membres de parrainage (les bienfaiteurs), les membres de la jeunesse (les élèves), des membres d'honneur⁵⁸⁶. Le montant de la cotisation et les cas d'exclusion, de radiations des musiciens sont fixés. Un règlement intérieur est également adopté. « Il s'agit de la ligne de conduite que les musiciens doivent adopter pendant les répétitions et concerts⁵⁸⁷. » En cas de non-respect, des sanctions sont prévues. Les statuts de la *Banda Marcial de Fermentelos*, prévoient (article 15)⁵⁸⁸, les sanctions suivantes:

- a) suspension jusqu'à trente jours;
- b) trente jours de suspension à un an;
- c) suspension de trois années;
- d) radiation.

Sauf cas particulier, lié à leur appartenance, l'essentiel des sociétés se refusent de parler de politique et de religion. En termes explicites les statuts de la *Vigoneisa* (Italie) insistent sur la neutralité politique et religieuse⁵⁸⁹. De même, *L'Union musicale et jeunesse réunies de Heillecourt* précise dans ses statuts l'importance de la discipline et de la tenue correcte pour chaque musicien, lors des répétitions et des sorties.⁵⁹⁰ Les statuts fixent la composition du

⁵⁸⁴ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique en collaboration avec le département provincial de la culture et de l'enseignement au Palais Abbatial de Saint Hubert, 1983, p. 20

⁵⁸⁵ *Estatudos da banda marcial de Fermentelos*, consulté sur le site de la *Banda Marcial de Fermentelos*, <http://bandamarcialdefermentelos.com>, vu le 25 octobre 2015.

⁵⁸⁶ Statut de la *Fanfarencorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.*, modifié en 1989, consulté sur le site internet de la fanfare, <http://www.fanfarencorpsrastatt.de>, vu le 25 octobre 2015. Le statut est reproduit en annexe 10.

⁵⁸⁷ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg*, op.cit., p. 20

⁵⁸⁸ ESTATUTOS DA BANDA MARCIAL DE FERMENTELOS, consulté sur le site de la *Banda Marcial de Fermentelos*, <http://bandamarcialdefermentelos.com>, vu le 25 octobre 2015.

⁵⁸⁹ Témoignage de Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

⁵⁹⁰ Déclaration à la préfecture en 1925. Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, 1018 W 275.

conseil d'administration ainsi que son mode d'élection et la durée des fonctions. Tous les ensembles à vent sont gérés par un comité directeur composé à minima d'un président, d'un secrétaire et d'un trésorier. Ces personnes sont élues au suffrage universel par les membres de la société musicale et veillent au bon déroulement des activités de la fanfare et de la cohésion du groupe. Ces tâches administratives, organisationnelles demandent beaucoup de dévouement. Ces fonctions ne sont pas toujours assurées par des musiciens. A la *Vigonesia* (Italie), le président est toujours un non musicien que l'on vient chercher pour ses qualités d'organisateur⁵⁹¹. Il est présent lors des défilés pour faire la circulation, aider les musiciens dans leurs déplacements, assurer la logistique... Parfois, la fonction est confiée à un notable local, une personnalité dont la position sociale sert brillamment les intérêts de la société.

Le rôle de chacun : le président, le vice-président, le secrétaire, le trésorier et les simples membres du comité est défini. On insiste sur le caractère bénévole de ces activités. Marius di Guisto, président du *Clairon Houdemontais* de 1968 à 1977 puis de 1981 à 1992 assure que la fonction n'est pas si lourde si le secrétaire et le trésorier sont efficaces et prennent des initiatives.⁵⁹² Plusieurs responsabilités diverses et variées sont distribuées : des fourriers, des responsables d'instruments, des couturières, des archivistes... En plus de ces membres du comité, les ensembles à vent bénéficient du soutien de personnel non-musicien mais souvent indispensable à la bonne marche de la société. Il s'agit des femmes, filles, mères des musiciens qui aident dans toute sorte de choses⁵⁹³. L'organisation interne rigoureuse et hiérarchisée, héritée du modèle militaire n'empêche pas la convivialité et la camaraderie au sein des ensembles à vent.

La périodicité des réunions du comité est fixée tous les trois mois pour la *Vaillante de Roville-devant-Bayon*⁵⁹⁴ (France), chaque fois que le président la convoque au *Clairon Houdemontais*⁵⁹⁵. En 1950, le comité, appelé la « petite équipe », de l'*Avenir* d'Yverdon (Suisse) s'est réuni dix-huit fois, soit plus d'une fois par an⁵⁹⁶. Ces réunions servent à prendre les décisions, d'ordre financier – les achats, les demandes de subventions... – concernant les prestations à effectuer, la musique à jouer... Une fois par an, l'assemblée générale de l'ensemble des membres se réunit pour faire le bilan de l'année écoulée, dresser les objectifs de celle à venir, voter le budget et toutes les décisions relatives à la vie de l'association.

⁵⁹¹ Témoignage de Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

⁵⁹² Témoignage de Marius di Guisto, recueilli le 5 février 2010.

⁵⁹³ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 155

⁵⁹⁴ Déclaration à la préfecture le 18 août 1955. Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, 1211 W 89.

⁵⁹⁵ Statuts de l'association. Archives du *Clairon Houdemontais*, Houdemont.

⁵⁹⁶ Chronique de l'histoire de la fanfare ouvrière l'*Avenir* d'Yverdon, année par année entre 1919 et 2008, site officiel de la société, <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, consulté le 25 juin 2011.

Le rôle du chef de musique sous-entend ceux d'orchestrateur, arrangeur, transcripteur pour l'aspect musical et celui de manager et diplomate pour l'aspect social. Il coordonne la musique et les relations humaines⁵⁹⁷. Le chef est une personnalité conductrice, une personne qui emmène avec lui un collectif. Une personnalité qui parvient à rassembler des énergies autour d'elle. C'est un équilibre parfois difficile à tenir. Beaucoup de qualités sont demandées et nécessaires pour diriger un ensemble à vent, qui est composé de musiciens amateurs. Il doit tenir compte des différents niveaux et des caractères de chacun. Dans le domaine de la pratique amateur les compromis sont toujours nécessaires. Le chef est le guide du musicien qui voit son travail simplifié, mieux ciblé. Il en ressort une conception tournée à la fois vers l'autorité, qui va impliquer des rapports humains de hiérarchie (domination, soumission) et une autre impliquant un projet auquel les autres seront associés afin qu'ils consentent à suivre le chemin montré par le directeur.

Dans l'orchestre, le chef a une fonction technique, pour répondre aux questions de technique musicale qui se posent à lui et aux musiciens de l'orchestre dans le cadre de l'interprétation d'une partition. Sa fonction pédagogique découle de la fonction technique. Les savoirs et savoir-faire sont mis au service de l'explication. Par obligation, le chef est souvent face à des gens qui n'ont pas tous la même culture musicale. Souvent il enseigne le solfège et tout ou partie des instruments au sein de la société musicale qu'il dirige. Une fonction artistique car « la musique est un art ». La musique permet de transmettre des émotions de ressentis, de bien être ou d'extase, elle intervient sur le psychique de l'individu. Chaque chef développe un style personnel d'interprétation et donc sa propre image sonore, celle attendue de son orchestre. La curiosité musicale doit se retrouver dans le sens artistique du chef, ce qui va lui permettre de faire interpréter des pièces de styles et d'époques différentes pour élargir le répertoire. Cela guide ses choix dans l'élaboration des programmes de concerts, d'aubades et de défilés. Du fait de se retrouver devant un groupe d'individus implique également une fonction sociale. Il est question de faire adhérer les musiciens à un projet. C'est le chef d'un groupe. Souvent le groupe repose sur un homme dévoué et passionné, M. Mauvais pour le *Clairon Houdemontais* (France) ou M. Sommer pour l'*Harmonie Nancéienne* (France). Le premier, fondateur de la clique d'Houdemont est le seul à jouer de tous les instruments et à connaître le solfège. Il est donc le formateur de tous les musiciens et même un temps le président de la formation. De même, M. Sommer, philanthrope, n'hésite pas à arrondir les fins de mois de l'harmonie sur ses propres deniers. Ces deux chefs de musique sont vénérés par leurs musiciens. Paul Haydont⁵⁹⁸ considère

⁵⁹⁷ Bernardo Adam Ferrero, *Las Bandas de Musica en el mundo*, Madrid, sol editorial s.a, 1986, p. 73

⁵⁹⁸ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010.

M. Sommer comme un père spirituel et Jean Marc Thary⁵⁹⁹ parle de M. Mauvais avec émotion. Ils suivent ces exemples et à leur tour reproduisent le modèle en s'engageant totalement dans leur société respective. Paul Haydont devient sous-chef en 1974 pour seconder Robert Sommer qui espère le voir lui succéder. Mais Paul Haydont ne se sent pas à la hauteur et refuse cet honneur. Jean Marc Thary devient chef de musique à la suite d'André Mauvais en 1977.

Le chef doit en amont bien préparer ses interventions, toujours avoir un temps d'avance sur ses musiciens. L'étude préalable de la partition permet de se familiariser avec l'œuvre, repérer les difficultés, les nuances, la structure mélodique, situer les entrées d'instruments⁶⁰⁰. Le travail de répétition est donc capital. Il doit permettre au chef de musique de familiariser les musiciens avec l'œuvre et de tendre vers l'exécution la plus proche de l'image sonore qu'il s'est forgé⁶⁰¹. Avec sa gestuelle, le chef doit faire comprendre ses indications aux musiciens, les départs des différents pupitres, la façon de demander les nuances, le phrasé... Il est en communication constante avec ses musiciens pendant l'exécution du morceau.

Le travail doit permettre aussi de tendre vers l'homogénéité musicale, l'harmonie. Pour Felix Hauswirth, « le travail avec un orchestre amateur débute par l'échauffement et l'accord. Il s'agit notamment de la mise en condition psychologique de chaque musicien afin d'amener l'ensemble des différentes personnes sur un terrain homogène et créer ainsi la base d'une expérience musicale commune⁶⁰². » Il est ainsi nécessaire que le directeur ait un bon relationnel avec ses musiciens. Ils doivent lui faire confiance et le chef doit les prendre comme ils sont, accepter leur difficulté, leur niveau musical, leur volonté plus ou moins grande sans préjugés et ne pas oublier qu'il s'adresse à des amateurs qui pratiquent la musique en loisir. Parfois, les musiciens rejettent leur chef. En septembre 1972, les membres de *City of Edinburg Band*, lors d'une réunion du comité décident qu'un nouveau directeur doit être nommé. Les musiciens considèrent que la mauvaise ambiance au sein du groupe est imputable au chef actuel qui ne leur permet pas de bénéficier de répétitions satisfaisantes. Ils en concluent qu'il faut le changer, ce qui est fait dans les semaines suivantes⁶⁰³.

La formation des chefs a souvent été inexistante. Au milieu des années 1960, lors d'un colloque international sur les harmonies et les fanfares, les compositeurs et chefs de musique venus de Belgique, des Pays-Bas, de Suisse et de France déplorent le manque de formation des directeurs

⁵⁹⁹ Témoignage de Jean-Marc Thary, recueilli le 27 novembre 2009.

⁶⁰⁰ Félix Hauswirth, *Le chef d'orchestre à vent*, Adliswil, Ruh Musik AG, 2001, p. 77-79

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 76

⁶⁰² *Ibid.*, p. 102

⁶⁰³ Eugenia Mitroulia, *City of Edinburg Band 1925-2005*, Edinburg, Edinburg University collection of Historic Musical Instruments, 2006, p. 22

d'ensembles à vent⁶⁰⁴. Ils constatent qu'il existe très peu d'organisme officiel en Europe qui s'occupe de former les chefs de fanfares et d'harmonies. Ils ajoutent que c'est « la source principale d'un manque de directives générales planifiées pour une politique musicale applicable à l'ensemble des formations ». C'est souvent le musicien qui est le plus doué ou bien la personne qui a beaucoup de charisme qui est reconnu chef du groupe. L'introduction de Pierre François Clodomir (1815-1884) dans son *Traité de l'organisation des sociétés musicales* montre qu'au XIX^e siècle le problème de la formation des chefs existe déjà. « Si tous les chefs directeurs de sociétés musicales étaient « artiste » dans toute la conception du mot, cette œuvre (son traité) n'aurait pas sa raison d'être, mais il n'en est malheureusement pas ainsi. La plupart manque fatalement de qualités requises... Ainsi dans les petites localités où les ressources pécuniaires sont problématiques... On abandonne la direction à un sociétaire qui ne connaît, le plus ordinairement, la musique que d'une manière superficielle. Il est vrai qu'il a pratiqué jadis le cornet à pistons ou la clarinette ; mais néanmoins, quelque insuffisante que soit cette recommandation, elle devient pour lui son seul titre sérieux.⁶⁰⁵ »

Au début du second XX^e siècle, nombre d'entre eux sont encore des anciens chefs de musique militaire ou musiciens des armées puis avec la réduction des musiques militaires au cours de la période, on assiste à la diminution de ces chefs potentiels. En 1973, lorsque les dirigeants de l'usine de papier de Świecie (Pologne) décident de fonder une fanfare, ils font appel à Stanisław Świąder, professeur de l'école de musique et musicien militaire à la retraite pour la diriger et former les musiciens⁶⁰⁶. D'autres sont des diplômés du conservatoire ou d'école de musique qui en dirigeant un ensemble à vent, trouvent un débouché à leurs études musicales. En 1977, Michael Stern (né en 1933), prend la direction de la *Stadtmusikkapelle Wilten* d'Innsbruck (Autriche). Diplômé du conservatoire, Michael Stern est tromboniste solo dans l'orchestre symphonique de la Radio bavaroise de 1956 jusqu'en 1987 et professeur à l'Académie de Musique de Munich et au Mozarteum de Salzbourg à partir de 1974⁶⁰⁷. Il dirige cet ensemble à vent jusqu'en 1995. En réalité ces cas de figure représentent peu de société musicale, celles qui disposent d'un budget suffisamment conséquent pour salarier leur chef. La plupart des directeurs sont des autodidactes, musiciens de la fanfare qui viennent remplacer l'ancien chef. Beaucoup s'auto-forment ou participent aux formations organisées par les fédérations

⁶⁰⁴ « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964.

⁶⁰⁵ Pierre François Clodomir, *Manuel complet du chef-directeur « Harmonie et fanfare » à l'usage des exécutants, ou Traité de l'organisation des sociétés musicales*, Paris, A. Leduc, 1892, p. VII

⁶⁰⁶ Site internet de *Orkiestra Dęta Świecie* (Pologne), <http://www.orkiestraswiecie.pl>, vu le 7 novembre 2015.

⁶⁰⁷ Biographie de Michael Stern, issue du site internet de *Stadtmusikkapelle Wilten* d'Innsbruck (Autriche) : <http://www.wiltener.at/>, consulté le 22 octobre 2015.

d'ensemble à vent. *The scottish centre of the national association of brass band conductor* (la branche écossaise de l'association nationale du chef d'orchestre à vent) organise des ateliers de formation destinés aux directeurs de fanfare. Ainsi, les 30 et 31 octobre 1965 à Carberry près d'Edimbourg une session s'y déroule⁶⁰⁸. Pour pallier à ce manque de formation, des ouvrages dédiés à l'auto-formation apparaissent après 1950. Pour la France on peut citer ceux de H. Habourdin, *Manuel du parfait cliquard*⁶⁰⁹; Robert Goute, *Manuel du tambour-major*⁶¹⁰, Roger Boquet, *Conseils pratiques pour la direction des sociétés musicales d'amateurs (symphonies, harmonies, fanfares)*⁶¹¹; Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau Traité d'orchestre à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*⁶¹². Les Pays-Bas apparaissent comme un cas rare où la formation des chefs même amateur est prise en compte par les conservatoires. Il faut deux ans d'études spécifiques pour diriger un ensemble amateur⁶¹³. Le manque de formation des chefs est préjudiciable pour l'orchestre. Malgré leur bonne volonté et leur investissement, beaucoup ne savent pas ou imparfaitement, faute d'un apprentissage, entreprendre les modifications des orchestrations, organiser la formation des musiciens ou veiller à la bonne répartition des instruments dans l'orchestre⁶¹⁴. Au final, c'est la musique qui en pâtit. De plus, pour les orchestres amateurs, le rythme des répétitions est rarement plus que d'une fois par semaine et l'assiduité des musiciens aléatoire. Il est préférable d'avoir un effectif important de musiciens dans l'orchestre pour tenir compte de l'absence régulière de certains membres et des musiciens « suiveurs » ou plus faibles qui peuvent être acceptés sans que la sonorité générale ne soit trop impactée⁶¹⁵.

De manière hebdomadaire, les musiciens se retrouvent dans leur local pour répéter. Là encore la disparité des lieux est grande. La *Sociedad musical la Artística de Buñol* (Espagne) grand orchestre de niveau international dispose de son propre théâtre qui possède une capacité de mille places. Il est inauguré le 10 avril 1953 après trois ans de construction⁶¹⁶. Beaucoup de sociétés musicales, peu riches ont elles-mêmes construit leur salle de répétition. A Saillon (Suisse), les musiciens de *la Lyre* disposent jusqu'au milieu des années cinquante d'un local

⁶⁰⁸ Eugenia Mitroulia, *op.cit.*, p. 19

⁶⁰⁹ H. Habourdin, *Manuel du parfait cliquard*, Paris, Robert Martin, 1954.

⁶¹⁰ Robert Goute, *Manuel du Tambour-Major*, Domont, chez l'auteur, 1962.

⁶¹¹ Roger Boquet, *Conseils pratiques pour la direction des sociétés musicales d'amateurs (symphonies, harmonies, fanfares)*, Paris, Jean Naudin fils, 1952.

⁶¹² Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau traité d'orchestration, à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*, Paris, Robert Martin, 1969, rééd. 1992.

⁶¹³ ARIAM, *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, Montreuil, édité par l'ARIAM, 2005, p.27

⁶¹⁴ « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964.

⁶¹⁵ Félix Hauswirth, *op.cit.*, p. 66

⁶¹⁶ Historique de la *Sociedad musical la Artística de Buñol*, site Internet officiel, <http://www.laartistica.org>, consulté le 22 octobre 2015.

exigu (40 m²) aménagé en 1912⁶¹⁷. Pour doter les musiciens d'un local de répétition plus décent, un terrain de 1423 m² est acheté en décembre 1953. La fanfare empreinte l'argent nécessaire et les travaux commencent au printemps 1954. Ce sont les musiciens eux-mêmes qui effectuent la construction dans une bonne ambiance. La salle de 230 m² est achevée à l'automne 1954. La dette est seulement remboursée au début des années 1970, malgré les différentes manifestations et souscriptions mises sur pied pour la résorber. Cela n'a pas altéré la fierté des musiciens de posséder leur propre bâti, siège de leur fanfare. Certains ensembles à vent, moins chanceux, naviguent au cours de leur existence entre plusieurs lieux. La *fanfare de Beaulieu-Mandeure* (France) organise ses répétitions en 1947 à la salle du stand, un baraquement en bois. Puis, les musiciens se réunissent dans l'arrière salle du bar de l'étoile avant d'occuper en 1952 la salle Cugnet, une école maternelle désaffectée. En 1969, la fanfare occupe l'arrière-salle du café de la Fontaine, puis à partir de 1980, la salle du Majestic, un ancien cinéma et dancing est mis à disposition par la municipalité.⁶¹⁸

B. Les fédérations d'orchestre à vent : accompagner et représenter

Les fédérations de sociétés musicales fédèrent les ensembles à vent, les réunissent pour faire cause commune⁶¹⁹. Ces organismes existent dans toute l'Europe et prennent des formes semblables.

Certaines répondent à une thématique comme l'Association Suisse des Musiques de la Croix Bleue qui regroupe depuis 1923 les fanfares associées au mouvement de tempérance⁶²⁰. D'autres sont régionales ou nationales. L'organisation des fédérations reflète souvent la structure du pays, qu'elle soit unitaire ou fédérale. *De Koninklijke Nederlandse Federatie van Muziekverenigingen* (KNFM), La Fédération royale néerlandaise des sociétés de musique (KNFM) cherche à regrouper toutes les fanfares des Pays-Bas. Par contre, en Allemagne, il n'existe pas de confédération de ce type mais plusieurs groupements régionaux autonomes constitués par Land. Pour le Bade Wurtemberg il s'agit du *Blasmusikverband Baden-Württemberg* ou *Landesmusik verband Rheinland-Pfalz* pour la Rhenanie-Palatinat. Ils

⁶¹⁷ Philippe Terretaz, *100^e anniversaire de la Fanfare La Lyre de Saillon 1890-1990*, Saillon, 1990, non paginé.

⁶¹⁸ Pierre Lafitan, *Les virtuoses francs-comtois*, Enghien-les-Bains, Proxitude, 2009, p. 45-46

⁶¹⁹ Si les fédérations regroupent une majorité de fanfares, certains groupes n'adhèrent pas et sont indépendants.

⁶²⁰ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 90

organisent des rassemblements d'ensembles à vent, s'occupent de la formation des musiciens⁶²¹... En mai 1971, 7000 musiciens se retrouvent à Fribourg pour un festival organisé par la fédération *Blasmusikverband Baden-Württemberg*⁶²².

Parfois elles rendent compte de la situation politique particulière du pays. La Confédération Musicale de Belgique ou *Muziekverbond van België*, naît sous l'impulsion du ministère de l'Instruction Publique. Datant de 1938, l'organisation n'est effective qu'à la fin de l'année 1945⁶²³. Elle regroupe les chorales et les sociétés instrumentales. La confédération est victime de la querelle linguistique et son histoire suit l'évolution géopolitique et institutionnelle du pays. En 1969, deux statuts sont rédigés, un pour les sociétés Flamandes et un second pour celle de Wallonie. Une étape supplémentaire est franchie en 1973 où deux conseils communautaires autonomes sont créés. Pendant quelques temps un conseil d'administration communautaire maintient une coordination entre les deux instances puis les fédérations provinciales quittent la Confédération⁶²⁴. Ainsi, la Fédération Musicale de Namur-Luxembourg, section de la Confédération Musicale de Belgique depuis 1946, quitte la Confédération en 1972 pour devenir autonome⁶²⁵.

Certaines fédérations sont anciennes, la fédération Luxembourgeoise naît en 1863⁶²⁶ sous le nom de *Allgemeiner Luxemburger Musikverein* (ALM). Elle regroupe 26 sociétés de musique et de chant du pays. L'association générale de la musique de Luxembourg cesse de fonctionner en 1890. Dès l'année suivante un nouveau départ est donné à l'association. L'organisation sous le patronage du Grand-Duc Adolphe prend le nom d'*Adolph-Verband* ou *Union Adolphe*. En 1946, l'association compte 174 ensembles affiliés. L'année suivante, elle change d'appellation pour se dénommer Union Grand-Duc Adolphe (UGDA). D'autres fédérations sont plus récentes et progressivement la majorité des pays européens disposent de leur association orphéonique cadre. En Autriche, les orchestres à vent commencent à se regrouper dans une association nationale, l'*Österreichische Blasmusikverband* (ÖBV), après la deuxième guerre mondiale. L'épisode de l'Anschluss en 1938 a conduit à la suppression de toute spécificité institutionnelle autrichienne puisque le pays est intégré à l'Allemagne nazie. En 1945, la République autrichienne est restaurée, occupée par les armées alliées elle ne retrouve sa pleine souveraineté

⁶²¹ 25 Jahre *Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 14

⁶²² Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983, p. 104-105

⁶²³ Robert Wangermée (dir.), *Guide du chant choral en Wallonie et à Bruxelles : histoire et répertoires*, Sprimont, Mardaga, 2003, p.48

⁶²⁴ *Ibid.*, p.49-50

⁶²⁵ Historique de la fédération consulté le 25 avril 2014 sur le site Internet : <http://www.fedemusinam.be>

⁶²⁶ Historique de la fédération consulté le 28 avril 2014 sur le site Internet de l'Union Grand-duc Adolphe : <http://www.ugda.lu/>

qu'en 1955 et avec elle des associations nationales. La création de la fédération autrichienne des ensembles à vent a lieu officiellement en 1958 à Eisenstadt⁶²⁷. Elle est fondée par les huit associations provinciales autrichiennes alors existantes et en présence d'une délégation du Tyrol du Sud après des pourparlers entamés en 1951. La structure fédérale de l'association est calquée sur la structure fédérale de la République d'Autriche. Déjà depuis 1953, avant d'être officielle, elle publie son propre journal : « l'Osterreichische Blasmusik »⁶²⁸, lien entre les organisations régionales, les ensembles à vent et les musiciens.



Figure 35- Titre et logotype du journal de la fédération autrichienne d'ensemble à vent, n°7, août 1959.

Dokumentationszentrum des ÖBV à Oberwölz (Autriche). Centre de documentation de la fédération des ensembles à vent autrichienne.

Cependant, certains pays ne disposent pas de fédérations mais ils sont rares. Les Finlandais se lamentent de ne pas avoir d'instance pour regrouper les fanfares du pays⁶²⁹.

Les fédérations musicales jouent un rôle important. Elles planifient des concerts, édictent des règles et cherchent à unifier et fédérer les fanfares. Chaque phalange verse une cotisation pour y adhérer. Les ensembles à vent se regroupent dès le XIX^e siècle, d'abord pour se mettre d'accord sur les modalités et les règles à mettre en vigueur pour les concours. L'organisation des concours est toujours dans la deuxième moitié du XX^e siècle le rôle premier de ces groupements. Elles réglementent et organisent les concours d'ensemble permettant ainsi d'évaluer les différents groupes et assurer la diffusion d'un répertoire renouvelé. A cette occasion elles éditent la liste des œuvres par catégories. Elles proposent aussi une série d'examen individuel sanctionnant le niveau des musiciens.

Les fédérations exercent également une mission éducative. Pour la remplir, elles dispensent des cours, des stages, des formations pour les musiciens et l'encadrement, comme nous le verrons

⁶²⁷ 5 Jahre Dokumentationszentrum des Österreichischen Blasmusikverbandes in Oberwölz, Kirchstetten, plaquette éditée par l'Österreichische Blasmusikverband (ÖBV) (fédération de ensembles à vent autrichiens), 2013, p. 9-10

⁶²⁸ Wolfgang Suppan, « La riche tradition des cuivres en Autriche », dans : « Brass bulletin » n°80, p. 21

⁶²⁹ Bernardo Adam Ferrero, *op.cit.*, p. 159

dans la partie suivante. Les fédérations n'oublient pas les anciens. Ce sont elles qui délivrent les récompenses octroyées aux anciens, diplômes et médailles. Le 12 mai 1963 lors du festival de musique annuel à Orsières (Suisse), la Fédération des fanfares radicales du Centre décerne une channe dédicacée à deux musiciens de *l'helvétienne de Saillon* pour marquer chacun leurs quarante ans d'activité et de fidélité à la société⁶³⁰.

Elles apportent également un soutien important aux différents ensembles, notamment dans les aspects administratifs : assurance pour les locaux, les instruments, les musiciens ; aides pour l'obtention de subventions... Elles assurent de manière générale la promotion du mouvement orphéonique, notamment en direction des pouvoirs publics. Ces représentants des différentes sociétés affiliées deviennent des interlocuteurs privilégiés qui peuvent faire entendre aux différentes autorités la voix des sociétés musicales amateurs. Fréquemment, les fédérations sont dirigées, encadrées par des grands musiciens professionnels, des compositeurs pour orchestres à vent, pouvant ainsi peser de tout leur poids. Désiré Dondeyne (1921-2015), chef de la Musique des Gardiens de la Paix à Paris pendant vingt-cinq ans (de 1954 à 1979) prend des responsabilités au sein de la CMF (Confédération musicale de France) et de l'UFF (Union des Fanfares de France), à partir des années cinquante⁶³¹. Il est notamment président de la Commission Technique de l'UFF en 1983 et l'année suivante accède au poste de président de la fédération. En 1957, il participe à l'un des premiers stages de formation organisé par la CMF pour les jeunes musiciens. Il en anime ensuite de nombreux et forme des générations de musiciens et de chefs de musique⁶³².

La plupart des fédérations éditent également leur revue. Toujours prisés, ces magazines font le lien entre la communauté fanfaristique : on y trouve les actualités de concert et des sociétés, les petites annonces (vente/achat d'instruments, recherche de musiciens, de chef d'orchestre...), des réflexions, des conseils en tout genre concernant de près ou de loin le monde de la musique à vent. Les informations officielles de la fédération sont aussi diffusées par ces médias : les dates des concours, les pièces musicales au programme...

Cependant, il faut se méfier d'une vision trop institutionnelle qui ne correspond pas toujours à la réalité des échanges dans les fédérations nationales, souvent un lieu de débat animé. Leur vitalité et leurs actions réelles fluctuent également dans le temps et suivant les pays.

⁶³⁰ Lucien Cheseaux, *op.cit.*, p. 35

⁶³¹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 113

⁶³² Francis Pieters, *Désiré Dondeyne. Pionnier de la Musique pour Orchestre d'Harmonie en France au XX^e siècle*, Wien, Musikverlag Kliment, 2008, p. 106 et 30

C. La formation musicale des musiciens

Bon nombre d'orphéonistes arrivent dans ces sociétés vierges de toute formation musicale. Ils apprennent la musique et un instrument au sein des sociétés musicales, véritable conservatoire populaire. La plupart du temps une distinction s'opère entre fanfare d'ordonnance (clique, fanfare de cavalerie, ensemble de fifres) et harmonie. Les harmonistes apprennent systématiquement le solfège alors que les *cliquarts* rarement, du moins au début de la période étudiée. Dans tous les cas, « l'acquisition d'une compétence instrumentale passe par la maîtrise de gestes individuels et collectifs qui mettent en jeu des symboliques fortes parce qu'elles condensent corps, sons et pratiques sociales⁶³³. »

Dès le XIX^e siècle, au sein du vaste mouvement d'éducation populaire le choix des méthodes utilisées est source de querelles. Faut-il avoir recours à l'apprentissage mutuel ou préférer le modèle scolaire⁶³⁴ ? Lorsque Wilhelm est chargé, en 1819, d'enseigner la musique dans les écoles primaires par la Société pour l'instruction élémentaire, il décide d'appliquer la méthode mutuelle à son art⁶³⁵. Il s'agit de transmettre les savoirs entre les personnes. La moindre parcelle de connaissance doit être transmise et partagée entre les élèves devenant eux-mêmes instructeurs. Ainsi, à la Batterie-Fanfare du *Clairon Houdemontais* (France) il n'est pas question d'apprendre le solfège – d'ailleurs seul le chef de musique M. Mauvais le connaît – mais juste de savoir jouer⁶³⁶. Chaque morceau est décomposé par instrument, mesure par mesure et les élèves répètent ce qu'on leur joue. L'apprentissage peut apparaître quelquefois comme autoritaire, et les instructeurs n'ont pas peur de châtier les élèves dissipés...⁶³⁷ Chacun s'entraide et les meilleurs éléments apprennent aux autres. Les fédérations musicales permettent de mesurer le niveau des différents groupes mais aussi d'évaluer chaque instrumentiste de manière individuelle. En effet, il existe des concours tant collectifs qu'individuels. Il y a donc des classements avec possibilité de s'élever dans les différentes catégories.

Très souvent les tambours, les clairons, les instruments d'ordonnance en général n'apprennent pas le solfège. Le musicien en formation apprend « sur le tas », l'apprentissage est empirique, les anciens transmettent leurs savoirs aux nouveaux instrumentistes. Cet apprentissage par

⁶³³ Denis-Constant Martin, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des 'musiques de masse' », « L'Homme », 177-178, 2006, pp. 131-154, p.143.

⁶³⁴ Laurent Besse, article « Education populaire », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

⁶³⁵ Philippe Blay (dir.), *Guide du musée de la musique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p 202.

⁶³⁶ Témoignage de Jean Marc Thary, recueilli le 28 décembre 2009.

⁶³⁷ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 15 janvier 2010.

imitation, par transmission orale est commun avec les musiques traditionnelles. Les musiciens ne lisent pas la musique mais acquièrent les pièces par voie « aurale » – du latin auricula : oreille. Il est d'ailleurs courant d'entendre l'expression : « jouer à l'oreille. » Ils reproduisent ce que les instructeurs leur montrent avec le risque de déformer la mélodie originale. Cette habitude, qui existe même dans certaines fanfares de l'armée à cette époque, s'explique par l'impossibilité de transporter les partitions en défilé. Il faut se rappeler de tous les morceaux et donc faire travailler sa mémoire auditive. Les instruments d'ordonnance ne sont pas équipés de pinces à partitions que l'on ne peut d'ailleurs pas accrocher sur eux. De plus, beaucoup jugent que ce n'est pas nécessaire car ces instruments à vent ne sont capables de produire que peu de notes⁶³⁸. D'autres s'interrogent avec condescendance, sont-ils capables ? Concrètement, on privilégie la technique de l'instrument et l'élève est invité tout de suite à se confronter à celui-ci. Lorsque Claude Mangeon intègre en 1944-45 la *Clique des Grands Moulins* à Nancy (France), on lui donne un tambour et de suite on lui dit : « tape dessus »⁶³⁹. Dans le Corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne (Suisse), les musiciens savent à peine lire les partitions dans les années 1950-1960⁶⁴⁰. Rejetés des conservatoires, car jugés pas assez nobles et révolutionnaires, les instruments d'ordonnance n'ont pu qu'être enseignés au sein des sociétés et à travers les cursus spécialement construits par les fédérations. Les fédérations d'ensembles à vents organisent des stages de formation et de perfectionnement pour les musiciens et leurs chefs.

Dans les harmonies, les musiciens commencent toujours par le solfège avant de toucher l'instrument de leur choix. Ils travaillent avec un professeur et souvent l'appui de méthode comme l'ouvrage célèbre, *Le Solfège Populaire*⁶⁴¹ qui permet un apprentissage en relative autonomie. Cet ouvrage d'Ernest Van de Velde (1862-1951), pédagogue, compositeur et chef d'orchestre, créateur des Editions Van de Velde en 1899⁶⁴², est diffusé dans toute l'Europe. Il se veut une méthode par explication et par application, avec notamment un jeu de questions réponses⁶⁴³. Le côté moderne, rapide de la méthode basée sur le rythme musical est mis en avant dès la préface. Ce n'est pas anodin si l'intitulé de l'ouvrage reprend la notion de populaire puisque selon l'auteur il s'adresse au plus grand nombre et dans le but de « la diffusion de l'Art musical parmi le peuple.⁶⁴⁴» La couverture de l'édition de 1987 indique encore plus clairement

⁶³⁸ Témoignage de Jean Claude Arnold, recueilli le 20 février 2010.

⁶³⁹ Témoignage de Claude Mangeon, recueilli le 12 mars 2010.

⁶⁴⁰ Témoignage de Jean-Marc Savary, recueilli le 18 juillet 2011.

⁶⁴¹ Ernest Van de Velde, *Le solfège populaire*, Tours, éditions Van de Velde, 1935.

⁶⁴² Site Internet des Editions Van de Velde, <http://www.van-de-velde.fr/>, consulté le 18 avril 2014.

⁶⁴³ Voir en annexe 11, la couverture, le plan de l'ouvrage, la préface et les notions préliminaires.

⁶⁴⁴ Ernest Van de Velde, *op.cit.*, préface

la destination d'un tel ouvrage, les ensembles à vent. En effet, une file de petits personnages jouant des instruments à vent y est dessinée⁶⁴⁵. Une fois les notions musicales de base maîtrisées, les élèves peuvent s'orienter selon le choix de leur instrument vers d'autres méthodes du même éditeur. *La Méthode Rose* pour les pianistes, *Le Petit Paganini* pour les violonistes et *L'Ecole Orphéonique* pour les vents. Avant la généralisation des écoles municipales de musique dans les années 1970 et même après, les sociétés disposent de leur propre centre de formation interne, constituant à l'époque le seul lieu pour apprendre la musique. En France des écoles de musique provinciales existent dès le XIX^e siècle sur le modèle parisien du conservatoire. Elles se développent véritablement après la Seconde Guerre mondiale⁶⁴⁶. Le modèle est élitiste, et marginalise toujours la formation au sein des sociétés de musique populaire par rapport aux autres modes d'enseignements⁶⁴⁷. Pourtant bon nombre d'*harmonistes* apprennent au sein d'un ensemble à vent. La *Société philharmonique Mantzaros de Corfou* (Grèce)⁶⁴⁸ depuis sa création, en 1890, dispense au sein de son école de musique des leçons gratuites à ses élèves. Il n'existe pas toujours une structure très élaborée, sous la forme d'une école de musique interne. En général ce sont les musiciens de l'harmonie qui donnent les cours, les chefs de pupitres, le chef de musique, tout « bon » musicien volontaire. Les meilleurs éléments vont parfois ensuite au conservatoire. Il n'est pas rare de trouver dans ces orphéons des détenteurs de premier prix de conservatoire. Généralement les écoles de musique ont permis de développer la pratique amateur mais pas toujours en direction des ensembles à vent. La collaboration avec ces institutions officielles, école de musique ou conservatoire n'est pas toujours évidente. Pour certains *fanfaristes* elles apparaissent comme une concurrence, puisqu'elles attirent des jeunes et ne les envoient pas toujours vers les harmonies, voir les « montent » contre eux⁶⁴⁹. De plus, la concurrence s'opère aussi sur les instruments proposés par ces écoles. La guitare, le piano n'ont rien à faire à la fanfare, ce sont donc des jeunes perdus pour les ensembles à vent. En Slovaquie⁶⁵⁰, beaucoup d'écoles de musique ouvrent après-guerre et dispensent gratuitement des cours de musique. Mais les enseignants faisant défaut souvent un même professeur enseigne les bois, les cuivres et les percussions. Les cuivres perdent de leur importance au profit des cordes,

⁶⁴⁵ Voir en annexe 12, la couverture de l'édition de 1987.

⁶⁴⁶ Paul Gerbod, « L'enseignement de la musique en France de la Révolution à nos jours », « Les sciences de l'éducation pour l'ère nouvelle », 1988, n° 1-2, pp. 49 à 74, p. 55

⁶⁴⁷ Paul Gerbod, « L'enseignement de la musique en France de la Révolution à nos jours », « Les sciences de l'éducation pour l'ère nouvelle », 1988, n° 1-2, pp. 49 à 74, p. 74

⁶⁴⁸ Livret du CD: The Philharmonic Society Mantzaros, with Mr. St. Dolianitis as conductor, on October 1998, recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter.

⁶⁴⁹ Jean Botermans (dir.), *La société royale d'harmonie de Braine-l'Alleud, 1808-2008*, Braine-l'Alleud, chez l'auteur, 2008, p. 43

⁶⁵⁰ Igor Krivokapic, « La musique de cuivre en Slovaquie » 2^{ème} partie, « Brass Bulletin », n°107-3-, 1999, pp. 97-105, p. 105

des bois. Parallèlement la concurrence et l'attrait des instruments comme le piano ou la guitare font, comme dans toute l'Europe beaucoup de tort aux ensembles à vent slovènes.

Certains dirigeants, professeurs des écoles de musiques, détenteurs de l'enseignement légitime de la musique, regardent de haut les ensembles à vent⁶⁵¹. Pour ces institutions, l'apprentissage amateur au sein des sociétés musicales est jugé approximatif. En retour les orphéonistes critiquent la pratique individualiste et trop académique de ces écoles⁶⁵². Il s'agit de deux mondes qui ne se comprennent pas, de deux modes d'enseignement de la pratique musicale différents voire opposés.

Pour tous, *cliquarts* et *harmonistes*, le service militaire dans la musique représente toujours un moment privilégié dans la formation. Pour beaucoup, c'est leur conservatoire. Longtemps la musique militaire est considérée comme le conservatoire du peuple. Maurice André (1933-2012) sans doute le meilleur trompettiste de la deuxième moitié du XX^e siècle, doit beaucoup à l'institution militaire. Son premier professeur, décelant les grandes qualités du jeune André, lui conseille de poursuivre ses études musicales au Conservatoire supérieur de Paris. Issu d'une famille très modeste, son père mineur à Alès ne peut les lui payer. En s'engageant deux ans à la musique militaire du 8^e régiment de Transmission de Suresnes, il peut suivre les cours de la classe de Raymond Sabarich et obtenir son prix de cornet en 1951 puis de trompette en 1952⁶⁵³. Pour tous les conscrits, jouer de la musique toute la journée permet d'acquérir un bon niveau, des techniques et de connaître un répertoire élargi. A son retour dans la société, il peut faire bénéficier le groupe de son expérience, devenant souvent de bon moniteur pour encadrer les débutants. Heintz Becht, musicien dès l'âge de 10 ans à la *Musikverein Edelweiss* de Pfaffenrot (Allemagne) effectue à la fin des années soixante-dix son service militaire à Coblenche dans la musique de la *Panzer division* n°5⁶⁵⁴. Dans cette ville, une musique des forces armées françaises, américaines et anglaises tiennent garnison. Naturellement, il existe une coopération entre les quatre formations. De son propre aveu, Heintz Becht a pu observer les évolutions les plus modernes de l'harmonie, à la fois dans son répertoire et son instrumentation. Il a ensuite tout appliqué dans sa fanfare. Il a notamment remarqué dans les musiques militaires la faible présence de barytons contrairement à la coutume en usage dans les sociétés musicales amateurs d'en avoir beaucoup. Il constate qu'il n'est pas nécessaire d'avoir six barytons pour exécuter les morceaux qui en général ne comportent que deux voix écrites pour cet instrument. Par

⁶⁵¹ Témoignage de M. Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

⁶⁵² Jean Botermans (dir.), *op.cit.*, p. 43

⁶⁵³ Maurice André, *Le soleil doit pouvoir briller pour tout le monde. Souvenirs et mémoires de la Trompette du siècle*, Paris, Publibook, 2007, p. 25-27

⁶⁵⁴ Témoignage de Heintz Becht, recueilli le 12 juillet 2012.

contre les cors d'harmonies plus nombreux dans les formations musicales de l'armée ne se contentent pas de jouer l'accompagnement mais exécutent une véritable partition. Il a donc fait diminuer le nombre de baryton au profit des cors d'harmonie.

Pour tous, la musique militaire, considérée comme l'élite de la musique à vent, reste le modèle à atteindre. Les publicitaires l'ont bien compris. Le facteur d'instrument français Couesnon publie dans le journal de la CMF (Confédération musicale de France) une publicité vantant ses instruments qui équipent les militaires. Pour cela, un représentant de la musique de l'air est photographié, au-dessus de lui sont écrits les titres des hymnes nationaux les plus connus du monde. D'après l'argumentaire, les instruments Couesnon permettent de jouer les hymnes, morceaux parmi les plus prestigieux pour une harmonie militaire comme civile. La publicité induit l'idée que pour jouer aussi bien que les militaires, le modèle professionnalisé, il faut acheter ces instruments.

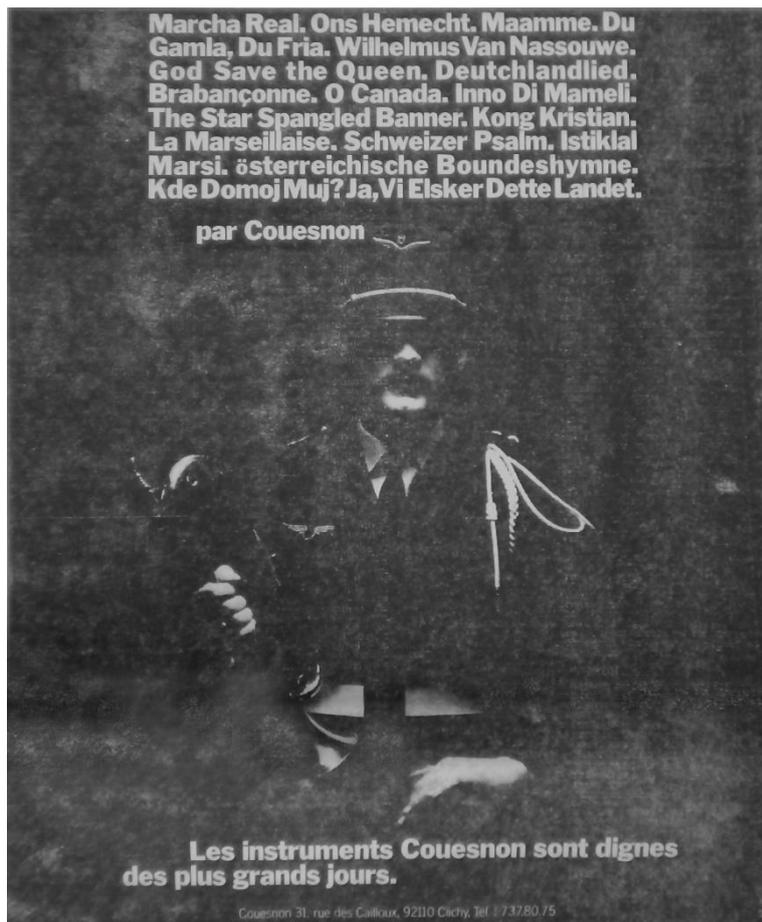


Figure 36- Publicité de la firme Couesnon parue dans : « Journal de la CMF », mars 1975, n° 279. Médiathèque de la CMF, Paris.

Après la guerre, en France, la nécessité d'améliorer la formation des cliques et Batteries-Fanfaires apparaît à tous. Les fédérations comme la FSCF (Fédération sportive et culturelle de France) puis la CFBF (confédération française des Batteries-Fanfaires) créé en 1980, pallient l'absence d'école de musique dédiée aux instruments d'ordonnance. Elles permettent grâce aux concours d'ensemble et individuels d'évaluer le niveau. Ainsi les sociétés se sentent obligées de renouveler leur répertoire car des pièces sont imposées. Ils sont également contraints de progresser techniquement et musicalement pour grimper dans les classements. Ces regroupements prodiguent également des conseils aux musiciens, car les jurys sont composés de professionnels, chefs de musiques militaires, professeurs de musique... Robert Goute (1919-2014), pionnier de la Batterie-Fanfare, à la tête de celle de la Musique de l'Air de Paris de 1953 à 1970, prend la suite de son maître, Gabriel Defrance⁶⁵⁵, à la tête de la commission musicale de la Fédération Sportive et Culturelle de France (FSCF). En effectuant un véritable tour de France à l'occasion des festivals, concours et différents événements, il contribue grandement au développement de cette forme musicale et à l'amélioration de l'apprentissage. Avec nombre de ses collègues il a apporté l'expérience des musiciens professionnels aux amateurs⁶⁵⁶. Toute une pédagogie de la « démonstration » est développée par cette fédération. Avec le faible niveau de lecture des partitions par les sociétés amateurs, les disques enregistrés par les Batteries-Fanfaires professionnels et notamment la BF de l'Air participent à l'uniformisation et la bonne interprétation des morceaux. « C'est grâce aux disques que les intentions de l'auteur sont fidèlement reproduites et que le style, et les nuances sont respectés [...] Le microsillon reste pour le moment un moyen efficace de venir en aide aux moniteurs et aux élèves. ⁶⁵⁷»

Parallèlement, les professionnels se mettent à écrire des manuels de clairons, trompettes de cavalerie ou tambour. Cette littérature spécialisée permet quasiment de s'auto-former. Elle apporte au musicien d'ordonnance une formation complète, à la fois le solfège et la technique instrumentale. André Trémine⁶⁵⁸ est formel, lorsqu'il préface son *Nouvel enseignement du clairon* : « il est inadmissible qu'à notre époque on continue, dans ces sociétés [de musique populaire], à apprendre de routine les sonneries, marches et fantaisies aux jeunes fanfaristes, alors qu'il est si simple d'apprendre en peu de temps la musique qui leur est utile, notamment

⁶⁵⁵ Gabriel Defrance (1878-1952), Tambour Major de la Musique de la Garde Républicaine entre 1911 et 1933. En 1911 il crée et préside la commission de musique au sein de la FGSPF (Fédération Gymnastique et Sportive des Patronages de France) et milite pour la formation des amateurs.

⁶⁵⁶ Jean-Louis Couturier, « Portrait de Robert Goute », « Batteries-Fanfaires magazine », revue de la CFBF n° 139, janvier 2000.

⁶⁵⁷ « Le disque au service de l'éducation musicale », « Les jeunes », n°2041, 8 novembre 1964, cité par Arnaud Loichot, « Les Batteries-Fanfaires au XX^e siècle : de la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie, sous la direction de Philippe Gumpłowicz, Université de Bourgogne, 2006-2007, p. 73

⁶⁵⁸ André Trémine, *Nouvel enseignement du clairon*, chez l'auteur, 1960, Introduction, non paginé.

les cinq notes essentielles du clairon. » Pour la réalisation de son ouvrage, il se base sur son expérience d'enseignant aux jeunes appelés du contingent, dans la musique aérienne de Bordeaux où il est tambour-major. En préface, de nombreuses sommités du monde de la musique le félicitent d'avoir comblé une lacune, parmi eux, Jules Semler-Collery : chef de musique principal des Equipages de la Flotte de Brest, Désiré Dondeyne : premier prix de Conservatoire de Paris, chef de musique des Gardiens de la paix de Paris, professeur à l'école normale supérieure de musique de Paris, Pierre Piton : trompette solo de la musique de la garde républicaine de Paris et des concerts Colonne, professeur au conservatoire de Bordeaux, Albert Ehrmann : premier prix du conservatoire de Paris, Président de la Confédération musicale de France, professeur honoraire du conservatoire de Metz...

L'arrivée du solfège dans les Batteries-Fanfâres n'a pas toujours été bien vue car il remet en question l'apprentissage basé uniquement sur le maniement de l'objet au profit d'un enseignement en partie basé sur un langage abstrait. Il a fallu du temps aux musiciens pour accepter et comprendre l'intérêt de son utilisation.

Ces livres permettent parfois de clarifier l'étude d'un instrument jusque-là un peu délaissé. Robert Goute dans son maître ouvrage, *le tambour d'ordonnance*, préconise l'écriture du solfège rythmique sur une portée d'une seule ligne. Auparavant, les différents « coups » sont écrits sur la partition sous forme d'onomatopées. Les signes représentent non des valeurs de notes, mais des effets⁶⁵⁹. Ces phrases mnémotechniques sont sensées traduire le son des coups sur le tambour. Chaque peuple possède ses propres déclinaisons onomatopéiques⁶⁶⁰ : « *Rum, dum, dum* » « *Dideldum* » pour les pays germaniques, « *Row, row, row!* » pour les îles britanniques ou « *Bum ! Bum ! Rataatat !* » pour l'Italie. *Le tambour d'ordonnance* diffuse une notation conforme aux principes généraux de l'écriture musicale. Chaque battement est identifié, représenté avec une valeur la plus approchante de l'exécution réelle. Le doigté est clairement représenté sur la partition, ainsi le musicien sait par quelle main il doit exécuter le « coup ».

⁶⁵⁹ Philippe Vignon, « Hommage à Robert Goute. Son apport aux tambours français. », « Batteries-Fanfâres Magazine », n°188, mars 2015, pp.5-6, p. 5.

⁶⁶⁰ Dominique de La Tour, « L'instruction pour les tambours de 1754 pierre blanche dans l'histoire céleustique française », « Revue historique des armées », n°279, 2^e trimestre 2015, pp.13-20, p. 16.

BEAUJON
- MARCHÉ
P. BRÉARD

Tambours

Editions PHILIPPO P.3428

Mister "BOUM"

♩

Fla na fla napa / fla -- / 2 fois -
 Fla na fa napa / 2 fois -
 Fla napa fla napa ~~fla fla~~ / 1 fois -
 Fla na fla napa / fla -- / 2 fois -
 Fla na fla napa / 2 fois -
 Fla napa Fla napa / fla / 1 fois -

A

Ra Ra⁷ / Ra Ra⁷ / Pa Ra⁷ / Pa Ra⁷ /
 Pa Fla napa / Fla na Ra⁷ / Pa fla napa / Fla
 na Ra⁷ /
 Pa Ra⁷ / Pa Ra⁷ / Pa Ra⁷ / Pa Ra⁷ /
 Papa napanapa / napanapa napanapa / napanapa napanapa /
 napanapa napanapa /

B

Fla na fla napa / fla -- / 2 fois
 Fla na fla napa / 2 fois
 Fla napa fla napa ~~fla fla~~ / 1 fois
 Fla na fla napa / fla -- / 2 fois
 Fla na fla napa / 2 fois
 Fla napa fla napa / fla / 1 fois
 Ra³ Ra³ Ra³ Fin.

Figure 37- Evolution de la notation tambour en France. Partitions des années 1970.

Archives privées de Thomas Martino, Eulmont.

Chaque instrumentiste, même isolé, joue le même morceau de la même manière. Et de fait, grâce à la grande diffusion de son livre, cette notation est adoptée pour une plus grande simplicité et uniformité. Les partitions de tambour sont compréhensibles par tous les musiciens et permettent les exécutions d'ensemble même par des instrumentistes ne se connaissant pas auparavant. Robert Goute ne fait que théoriser une pratique orale comme il le précise lui-même dans son recueil.⁶⁶¹ Ces manuels de nouvelle génération sont une révolution. Ils sont véritablement utilisés, on les trouve notamment dans les archives des Batteries-Fanfaires comme le *Clairon Houdemontais* (France) ou l'*Etoile d'or de Lausanne* (Suisse). Avec un meilleur

⁶⁶¹ Robert Goute, *Le tambour d'ordonnance*, Domont, chez l'auteur, 1956, p. 5-6

enseignement et la création de pièces nouvelles largement diffusées, les tambours se sentent davantage à égalité avec les autres instrumentistes⁶⁶². La France n'est pas un cas isolé, en Suisse aussi les partitions de tambours n'indiquent pas la valeur des notes ou des silences. Seuls les « coups » sont précisés sous la forme de signes dessinés dans des petites cases⁶⁶³.

Manuscrit d'Edouard Schlaefli

Marche Hollandaise

union romande
H. Pont

Les plumes rouges

Figure 38- Evolution de la notation tambour en Suisse.

Plaquette du centenaire 1902-2002, Lausanne, édité par le corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne, 2002, p.31

⁶⁶² Philippe Vignon, « Hommage à Robert Goute. Son apport aux tambours français. », « Batteries-Fanfaires Magazine », n°188, mars 2015, pp.5-6, p.6

⁶⁶³ *Plaquette du centenaire 1902-2002*, Lausanne, édité par le corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne, 2002, p. 32

Plus globalement, les mutations qu'ont connues les fanfares d'ordonnance, l'usage de la partition, l'enseignement du solfège et de l'instrument modifient l'essence de la musique populaire. Gérard Leclerc, directeur de conservatoire et chef d'orchestre français, expose⁶⁶⁴ les conséquences du passage de la musique populaire transmise à une musique enseignée, objet de pédagogie. « Cette mutation fait entrer une pratique jusqu'alors essentiellement ou historiquement dans le flux et le reflux de l'évolution historique de la musique savante dont elle devient désormais non plus la source, mais le reflet nécessairement retardé. Nous touchons ici à un deuxième niveau d'analyse : cet effet miroir du modèle savant, dont la musique populaire est maintenant tributaire. » Une fois de plus, le discours « brouille » le classement des ensembles à vent, comme musique savante ou populaire. La partition la fait entrer dans la sphère des musiques savantes, mais est-ce suffisant comme critère ?

Les concours sont des échéances qui permettent de guider, conseiller et évaluer les sociétés musicales. Les épreuves sont constituées pour l'essentiel de l'interprétation d'une œuvre au choix et d'une œuvre du programme imposé de la catégorie à laquelle la formation concourt. Quelque fois il existe une épreuve de lecture à vue. L'orchestre découvre ainsi la partition au dernier moment et doit l'interpréter sans répétition préalable. L'interprétation d'ensemble, la justesse, la sonorité, le respect des nuances et du tempo, l'harmonie et la rythmique sont évalués. Des points pour chaque critère sont octroyés suivant la prestation et indiquent le classement du groupe (deuxième division, première division, supérieure, excellence...). Dans chaque catégorie, l'obtention de prix ascendant permet de passer à la division supérieure. A l'issue de la prestation, le jury d'experts, composé d'une majorité de professionnels, prodigue ses conseils d'interprétation, de technique instrumentale permettant de faire progresser le groupe⁶⁶⁵. Ces concours, au-delà de l'aspect éducatif sont indispensables pour ces sociétés de musique « qui pratiquent une sorte d'autoformation de groupe » car ils permettent de valider l'enseignement reçu. Ils aboutissent « en définitive à une légitimation interne des compétences musicales individuelles.⁶⁶⁶»

L'institution orphéonique régulièrement annoncée comme étant en crise doit miser sur sa jeunesse pour sauver le mouvement. La Confédération musicale de France l'affirme régulièrement dans les colonnes de son journal. Lorsque Marcel Chapuis y dresse le panorama

⁶⁶⁴ « Harmonie et Fanfare », « Les cahiers de l'animation musicale », n°39, décembre 1985, p.14

⁶⁶⁵ Hans-Walter Berg, *Blasorchester und spielleute-korps*, Stuttgart, Bundesvereinigung Deutscher Blas- und Volksmusikverbände, 1989, p. 25

⁶⁶⁶ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, p. 254 et 258

des sociétés musicales d'amateurs en 1973⁶⁶⁷, issu des recherches pour son mémoire de maîtrise⁶⁶⁸, il affirme que le déclin ne pourra être endigué que par un effort de recrutement et de formation de la jeunesse. En Angleterre où le maillage des *Brass Bands* est très dense, de nombreux établissements scolaires possèdent leur fanfare⁶⁶⁹. Ainsi depuis les années cinquante, de nombreux jeunes ont appris les instruments à vent et à percussions au sein des orchestres scolaires. Ces *School Bands* font parfois partie intégrante de la scolarité des élèves⁶⁷⁰. Encouragés par ce phénomène qui existe aussi aux Etats-Unis, au Canada et au Japon, de nombreux compositeurs ont écrit des œuvres pédagogiques de tous niveaux et de tous types. Il s'étend des premières pièces de type choral à divers styles et combinaisons sonores en passant par l'emploi de différents rythmes, articulations, mélodies et mesures⁶⁷¹.

Dans d'autres pays, il existe des ensembles à vent école. *Le Corps des cadets de Genève* (Suisse) est une école de musique pour les instruments à vent et les tambours tout en étant une Fanfare. Il accueille les jeunes de 5 à 20 ans⁶⁷². En 1889, les Cadets de Genève voient le jour, il s'agit d'abord d'un ensemble de tambours et de flûtes, devenu en 1920 une harmonie complète. A leur entrée au corps, les élèves suivent des cours de solfège puis commencent l'étude d'un instrument. En parallèle les plus jeunes élèves intègrent le corps des flûtes. Cet instrument est très intéressant pour les futurs souffleurs car il permet de travailler « la colonne d'air », apprendre à gérer son souffle, sa régularité, son débit. Une fois devenus musiciens plus confirmés, ils rejoignent l'harmonie défilant ainsi sous l'uniforme des cadets. Ils continuent à suivre des cours jusqu'au moment où ils quittent la société. Il existe d'autres organisations semblables dans d'autres villes helvétiques.

Plus récemment, en 1976 l'Ecole de musique de la ville de Lausanne (Suisse) a suscité la création d'une harmonie et d'un corps de tambour dénommé *Cadets de Lausanne*⁶⁷³.

Le résultat d'une telle formation musicale, concrétisé et immédiatement appliqué au sein de l'orchestre est plus que positif. Ainsi depuis 1963 les *Cadets de Genève* ont remporté un prix d'excellence à chaque fois qu'ils ont concouru lors des Fêtes fédérales de musique. Ils se sont aussi distingués à l'étranger notamment en 1969 lors de la première fête fédérale des musiques

⁶⁶⁷ Marcel Chapuis, « Les sociétés musicales d'amateurs en 1973 », « Journal de la CMF », Octobre 1975 n° 284

⁶⁶⁸ Marcel Chapuis, « Les Sociétés de musique amateur », mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1973.

⁶⁶⁹ Tom Aitken, « La formation des musiciens de cuivre en Grande-Bretagne », dans « Brass Bulletin », n° 54 II 1986, p. 48-59

⁶⁷⁰ Trevor Herbert (Dir.), *The British Brass Band : A Musical and Social History*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 78

⁶⁷¹ Félix Hauswirth, *op.cit.*, p. 108

⁶⁷² Dossier de presse « Les Cadets de Genève », vu sur le site officiel, <http://www.cadetsge.ch/>, vu le 9 avril 2013.

⁶⁷³ Site Internet de la ville de Lausanne, www.lausanne.ch, vu le 9 juillet 2011.

de jeunes d'Allemagne à Staufen ou lors du Festival international de musique des jeunes de Harrogate en Grande-Bretagne organisé en 1976⁶⁷⁴.

Au Danemark, il existe le même type d'orchestre école dans de nombreuses villes du pays, Odense, Hadsund, Aabenraa, Copenhague... A Køge, *Køge Skole-Orkester* l'orchestre de l'école de musique est fondé en 1950⁶⁷⁵. Il comporte deux sections : un corps de tambours et un orchestre d'harmonie pour filles et garçons de 8 à 18 ans. La formation commence par la flûte (fifre) ou le tambour puis l'élève est dirigé vers un instrument à vent pour intégrer l'orchestre.

Certains ensembles à vent ont en leur sein une section jeune avec un orchestre qui leur est réservé. C'est particulièrement le cas en Allemagne avec les *jugendkapelle*. Cela permet aux élèves de mettre en pratique le savoir appris lors des leçons individuelles ou collectives. Les jeunes prennent alors conscience de l'importance de la pratique collective de la musique, l'écoute de l'autre, la place de chaque instrument et la recherche de l'harmonie, de l'homogénéité de l'ensemble. Dans les années cinquante, l'accent a été mis sur la formation d'orchestres de jeunes pour pallier le manque de musiciens en Allemagne. Cela a permis de développer la musique dans ce pays⁶⁷⁶ et de stopper l'hémorragie des ensembles à vent due à la guerre. En 1966 la *Musikverein Konstanz-Wollmatingen* de Constance (Allemagne) fonde un orchestre de jeunes⁶⁷⁷. Il en est le vivier et l'assurance du maintien des effectifs de la fanfare. Après les leçons individuelles et la maîtrise minimale de l'instrument, les jeunes intègrent l'orchestre junior. C'est une motivation pour eux. Une fois suffisamment formés, ils rejoignent l'harmonie principale. Le *jugendkapelle* de la *Musikverein Konstanz-Wollmatingen* donne des concerts avec ou sans l'orchestre principal. Au Liechtenstein, le phénomène est semblable. *La Musikverein Konkordia Mauren* possède depuis 1968 son orchestre de jeunes⁶⁷⁸. Il peut se produire avec son propre programme musical. L'intégration du *jugendkapelle* en 1979 au sein de *La Musikverein Konkordia Mauren* a permis d'augmenter considérablement l'effectif avec l'ajout d'une cinquantaine de membres.

⁶⁷⁴ Dossier de presse « Les Cadets de Genève », vu sur le site officiel, <http://www.cadetsge.ch/>, vu le 9 avril 2013.

⁶⁷⁵ Site Internet de *Køge Skole-Orkester*, l'orchestre de l'école de musique, <http://www.kso.dk>, vu le 6 mars 2014.

⁶⁷⁶ *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 37

⁶⁷⁷ Historique de la *Musikverein Konstanz-Wollmatingen* : <http://musikverein-wollmatingen.de>, vu le 21 avril 2014.

⁶⁷⁸ Historique de la *Musikverein Konkordia Mauren* : <http://www.konkordia.li/>, vu le 21 avril 2014.

Les ensembles à vent ont permis à de nombreuses personnes de découvrir et pratiquer la musique. Ils ont aussi permis d'éduquer l'écoute du public qui ne va pas dans les salles de concert classique. Le répertoire joué en est ainsi influencé et cela pose la question de sa classification. Se rattache-t-il à la musique populaire ou la musique savante ?

D. Un large répertoire, des transcriptions aux pièces originales

Le répertoire dépend de plusieurs éléments. Il résulte de la palette des instruments qui compose le groupe, l'orchestre. La capacité des musiciens à jouer tel ou tel morceau intervient également, c'est à dire leur niveau de lecture des partitions et de pratique instrumentale. Le chef de musique tient aussi un rôle important. Ses connaissances, sa curiosité et sa capacité à fédérer influent sur la mise en place de pièces plus ou moins difficiles, plus ou moins variées. La volonté de plaire au public, tout comme le lieu d'interprétation et les circonstances entrent également en compte. La fanfare ne joue pas la même chose dans une église que sous un kiosque ou pendant un défilé. Une parade de carnaval et une procession religieuse ne sont pas non plus identiques et n'appellent pas l'exécution des mêmes morceaux.

Pour étudier le répertoire, le chercheur peut utiliser les programmes de concert, les enregistrements sonores, les catalogues des maisons d'édition, les programmes de concours, les parthèques des fanfares, les mentions des morceaux joués dans la presse.

D'emblée, se pose la question du classement des ensembles à vent. Relèvent-ils de la musique savante ou de la musique populaire ? La musique populaire recouvre des usages multiples et contradictoires. L'expression est utilisée pour définir les musiques traditionnelles transmises à l'oral, ce que les anglais dénomment *folk music*. Il s'agit d'une musique populaire composée par des personnes appartenant aux couches sociales défavorisées, le plus souvent rurales, en dehors de tout circuit professionnel. Elle est le folklore du peuple. L'adjectif populaire renvoie aussi à la composition sociale du public, le « peuple » qui apprécie cette musique. Pour la plupart des chercheurs, les musiques populaires désignent un ensemble formé de : « musiques contemporaines ou récentes, ne nécessitant pas un apprentissage savant, ayant une large audience dans une population déterminée, circulant dans des réseaux d'échanges marchands, en grande partie grâce aux techniques électro-acoustiques de production,

d'enregistrement et de reproduction du son⁶⁷⁹. » Cette conception renvoie à l'acception anglo-américaine de *popular-music*. La diffusion et la marchandisation de cette musique sont alors privilégiées. Elle est aussi appelée culture musicale de masse. Ainsi, concernant les ensembles à vent, le terme de musique populaire ne semble pas adapté puisqu'il ne s'agit ni d'un folklore ni d'une culture de masse.

La constitution du répertoire et la question de son renouvellement se posent également. Les ensembles à vent jouent-ils les mêmes œuvres au XX^e siècle qu'au XIX^e siècle ? Le répertoire peut-il être classé comme moderne/traditionnel, classique/contemporain ? D'emblée nous pouvons considérer que ce n'est pas forcément la pièce qui est moderne ou classique mais aussi la façon de l'interpréter, la façon dont les musiciens jouent de leurs instruments, utilisent les nuances. Il est certain que la variété des fanfares appelle la variété des situations. Mais on peut tout de même déterminer des tendances, des schémas directeurs.

Dès le XIX^e siècle et la création de l'orphéon, le répertoire se scinde en deux parties, les marches et les pièces de concert qui sont essentiellement des transcriptions de musique classique. L'historicisation précise du répertoire est difficile à mettre à jour car les sociétés de musiques héritent des œuvres de leurs prédécesseurs. Ainsi, des œuvres anciennes, nouvelles, achetées récemment ou transmises par les anciens se télescopent. Le répertoire s'est constitué en strates temporelles différentes⁶⁸⁰. Les changements, les mutations qui s'opèrent au sein des ensembles à vent apparaissent parfois limités et très étalés dans le temps. Fruit d'un héritage, le répertoire orphéonique constitue un patrimoine musical spécifique, le relais d'une mémoire collective qui exprime une identité commune.

La musique militaire est l'une des bases des ensembles à vent, dont elle est en partie issue. A l'époque étudiée, le second XX^e siècle, les marches gardent une place importante dans la giberne des musiciens. La fanfare est d'abord une musique qui marche, il lui faut donc un répertoire adapté à cette activité. Armand Raucoules, ex-chef de musique militaire français rappelle que ce genre musical a pour but d'assurer le déplacement d'une troupe⁶⁸¹. On peut donc émettre l'hypothèse que ce style est particulièrement adapté à la fanfare, défini comme une musique qui défile. Mais ce genre véhicule également un effet d'entraînement et est porteur

⁶⁷⁹ Denis Constant Martin, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? » in : Alain Darré (dir), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR, 1996, pp.17-30, p.18

⁶⁸⁰ Soizic Lebrat, « Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939) », thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Guy Saupin, 2012, Université de Nantes, p. 127

⁶⁸¹ Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008, p. 118

d'un certain dynamisme⁶⁸². Les marches ne doivent pas être réduites aux seules marches militaires, même si elles sont nombreuses et restent beaucoup jouées. Ce genre musical n'est pas forcément un signe de militarisation des ensembles à vent ni des sociétés. Didier Francfort qui a étudié les musiques militaires lors du premier conflit mondial et leur capacité à mobiliser et à préparer les violences de la guerre, l'a démontré. Selon lui, « les marches militaires servent autant à démobiliser qu'à mobiliser, à obtenir la docilité qu'à parodier l'autorité ⁶⁸³». Reste la qualification de cette musique. Comme le fait remarquer Georges Clemenceau avec sa célèbre phrase : « Il suffit d'ajouter "militaire" à un mot pour lui faire perdre sa signification. Ainsi la justice militaire n'est pas la justice, la musique militaire n'est pas la musique. » Donc, il suffit d'ajouter «militaire» à un mot pour le disqualifier. Parce qu'elle est militaire, elle n'est pas digne et n'est qu'une sous musique ? En réalité, il existe des marches militaires d'un haut niveau d'écriture. On peut citer les compositions du britannique Edward Elgar (1857-1934) qui écrit les marches « *Pomp and Circumstance* » dont la première, datée de 1901 est devenue la pièce la plus célèbre du compositeur. Cette marche solennelle a renforcé la tradition britannique des marches lentes. Ce répertoire fait aussi l'objet de processus sociaux complexes. Sur des paroles d'Arthur Christopher Benson, la marche « *Pomp and Circumstance* » n°1 est devenue un quasi hymne pour l'Angleterre sous le titre « *The Land of Hope and Glory* »⁶⁸⁴. L'instrumentalisation nationaliste dont il peut être investi fait de cette marche un chant patriotique, facilité par son tempo lent.

Le Tchèque Julius Fučík (1872-1916), ancien élève de Dvořák, marque également l'art de la marche⁶⁸⁵ avec sa fameuse « *Einzug der Gladiatoren* », l'Entrée des gladiateurs, composée en 1897. Ce morceau a ensuite été repris dans tous les cirques. Certaines marches (mais il a fait aussi des valse) sont devenues universellement célèbres, on peut aussi citer la « *Florentinský pochod* », alors que d'autres sont restées d'une diffusion plus régionale. « *Hercegovac* » est plus marquée par des caractéristiques musicales balkaniques-orientales-centre européennes, le début de cette marche a d'ailleurs des allures très orientalisantes. Parmi les près de cent marches composées, Julius Fučík s'inspire de nombreux thèmes, géographiques, historiques plus ou moins liés aux questions politiques des nations de l'empire austro-hongrois. Il écrit des marches

⁶⁸² Didier Francfort, *Le chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 280

⁶⁸³ Didier Francfort, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in : Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Paris, Symétrie, 2009, pp.17-27, p. 27

⁶⁸⁴ Didier Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », « Vingtième Siècle. Revue d'histoire », n°85, janvier-mars 2005, pp. 85-101, p. 98

⁶⁸⁵ Didier Francfort, *op.cit.*, p. 281-283

de célébration, « *Bozi bojovnice* » (Soldats de Dieu), des marches de concert patriotique, « *Pro patria* » ou dédiées à une ville, « *Sarajevo* ». Il n'est pas évident pour autant de les expliquer uniquement comme l'expression d'un sentiment nationaliste ou l'accompagnement d'un projet politique que l'auteur aurait spécifiquement voulu exprimer.

De grands compositeurs ont également écrit des marches militaires, brouillant la distinction entre musiques populaires et musiques savantes. Ludwig van Beethoven « *Marche militaire* » (1816), Camille Saint-Saëns et sa « *Marche militaire française* » ou Pjotr Ilytch Tchaïkovski « *Marche Slave* ». Il existe aussi des marches de concert originales pour harmonie, Camille Saint-Saëns compose en 1869 « *Orient et Occident* » opus 25, Carl-Maria von Weber, une « *Marche pour la Société royale des Musiciens de Londres* » en 1826.

Toutes les marches ne sont pas forcément militaires ni militaristes, seule la construction binaire permettant de défiler les caractérise sans aucune référence guerrière. Elles peuvent avoir un thème caricatural ou décalé. Roland Cardon (1929-2001), surnommé le « Sousa belge », en comparaison avec le roi de la marche américaine⁶⁸⁶, a composé une « *Marche du Souvenir* » en 1968, qui reprend dès l'introduction du morceau, le thème de la célèbre chanson de marche « Un kilomètre à pied...⁶⁸⁷ ». Après ces deux fois huit mesures introductives, une série de contretemps marqués par la caisse claire et les cymbales annulent l'effet purement binaire des classiques pas redoublés. Ce schéma se répète plusieurs fois dans le morceau. D'autres marches reprennent des airs de variété. La musique militaire du 43^e régiment d'infanterie de Lille (France) réalise en 1968 tout un disque dédié aux « Chansons qui marchent »⁶⁸⁸. Les arrangements sont réalisés par leur chef, Maurice Philibert (né en 1927). Trompettiste de formation, il est sous-chef à la musique du 67^e RI de Soissons de 1954 à 1958, puis au 43^e RI de Lille de 1958 à 1964 avant de diriger cette musique jusqu'en 1983⁶⁸⁹. Au dos de la pochette, André Gaillard rappelle que traditionnellement de nombreuses marches militaires reprennent des airs lyriques ou de variétés de l'époque. Il cite notamment la « *Madelon* » qui n'est autre qu'une chanson de café-concert orchestrée par Camille Robert et arrangée par Gabriel Allier. Certaines marches swingent, « *The Chairman* » du Belge Maurice Pauwels (né en 1929) en est un exemple. Plus poétique et de surcroît très éloigné du monde militaire, Roger Boutry,

⁶⁸⁶ John-Philip Sousa (1854-1932). A partir de 1880, il dirige l'*United States Marine Band*, puis en 1892 il forme son propre orchestre. Compositeur prolifique, il écrit plus de 130 marches et de nombreuses opérettes.

⁶⁸⁷ Extrait musical n°3 : Harmonie municipale de Noeux les Mines, « *Marche du Souvenir* » (Roland Cardon). Luciano Berio, *Accordo Mille musiciens pour la paix*, 33 tours, ASSECRM – FRANCE, 1981.

⁶⁸⁸ Musique du 43^e régiment d'infanterie de Lille, *Les chansons qui marchent*, 33 tours, DEESSE Ddlx9 - FRANCE – 1968. Voir en annexe 13, la reproduction des deux faces de la pochette avec la liste des morceaux.

⁶⁸⁹ Article : « Maurice Philibert » in : Michel Schmitt, *Dictionnaire des compositeurs francophones pour orchestres à vent*, Robert Martin, Charnay-lès-Mâcon, 2002.

publie en 1980 une « *Marche du Printemps* »⁶⁹⁰. Pourtant tous ces auteurs de marches ont été chefs de musique militaire.

Les transcriptions⁶⁹¹ d'œuvres classiques représentent le deuxième élément majeur du répertoire. A noter que la majorité des transcriptions de musique classique le sont d'abord pour piano et non pas pour ensemble à vent. Il s'agit d'opéras, d'extraits symphoniques, ou des fantaisies sur des airs classiques. Ces morceaux portent le nom de Fantaisie, Caprices, Variations, Mélanges. Tous les styles : le Baroque comme le Romantisme, toutes les époques : le XVIII^e siècle comme le XX^e et toute l'Europe sont représentés. De nombreuses œuvres de Mozart, Schubert, Bach, Chopin, Rossini, Offenbach, Verdi, Gounod, Massenet, Von Suppé, Wagner, Tchaïkovski, Krommer et bien d'autres sont transcrites. Wittebroodt réalise un arrangement de Gounod : « *Faust fantaisie* », Dupont fait de même pour « *Egmont* » de Beethoven ou la « *Symphonie du nouveau monde* » de Dvořák. On pourrait en citer de nombreux exemples. Ces adaptations pour instruments à vent permettent de faire connaître ce style et de rendre populaire la musique savante. Dans ce cas, l'orphéon au même titre que la musique religieuse est considéré comme une « institution de transfert⁶⁹². » Il permet aux milieux populaires de connaître la musique à laquelle ils ont peu accès. Au XIX^e siècle, seule la bourgeoisie va dans les salles écouter les orchestres symphoniques et il n'existe pas de moyens techniques d'enregistrement et de reproduction de ces airs⁶⁹³. Sans l'invention des disques et de la radio, seule l'écoute en direct lors d'un concert permet de diffuser les œuvres. Pour Sophie-Anne Leterrier⁶⁹⁴, « ces institutions de transfert » que sont les fanfares mais aussi la musique religieuse, disparaissent à partir du milieu du XIX^e siècle provoquant une rupture et la mise en place de « frontières » entre musique populaire et musique savante. Cependant au XX^e siècle, l'accès plus large aux enregistrements et aux concerts, la diffusion des disques ont contribué à une redéfinition sociale du genre. Ce n'est plus un moyen d'acculturation musicale, mais la musique à vent devient un genre à part entière à condition de jouer un répertoire qui lui

⁶⁹⁰ Extrait musical n°4. : La Musique De La Garde Républicaine, « *Marche du Printemps* » (Roger Boutry). La Musique de la Garde Républicaine, La Musique des Gardiens de la Paix, La Musique de L'air De Paris, *De l'étoile au carroussel*, 33 tours, CORELIA-583396-FRANCE, 1983.

⁶⁹¹ Extrait musical n° 5. : Musikverein Buehlertann, « *Orphée aux enfers* », extrait de l'opéra de Jacques Offenbach, enregistré en 1974. Musikverein Buehlertann, *Best of Karl Ulreich 1975-1999*, extraits d'enregistrement de concert, CD, édité par la Musikverein Buehlertann, ALLEMAGNE, 1999.

⁶⁹² Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », « *Revue d'histoire du XIX^e siècle* », 1999-19, p. 2, URL : <http://rh19.revues.org/index157.html> . Consulté le 16 février 2010.

⁶⁹³ A ce sujet, voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1936, réédition dans *Essais II*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

⁶⁹⁴ Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999-19, p. 2-3, URL : <http://rh19.revues.org/index157.html> . Consulté le 16 février 2010.

est propre ou qu'il s'approprie, qu'il arrange à la « sauce fanfare ». Le concept d'appropriation est donc déterminant pour la compréhension du répertoire des ensembles à vent. Denis Constant Martin définit le concept d'appropriation en musique : « il désigne en général toutes sortes de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants.⁶⁹⁵ » Néanmoins, il n'écarte pas la notion de création musicale considérant qu'il n'existe pas de « création ex-nihilo », toute musique est le fruit d'emprunts, d'influences issues de la « musique de l'autre »⁶⁹⁶. L'appropriation est multilatérale. Elle fonctionne dans les deux sens. Si la musique à vent s'approprie le rythme, les mélodies, des traits symboliques d'autres genres, l'inverse existe aussi et la fanfare sert de matière à appropriation⁶⁹⁷. Il s'agit d'un processus qui existe lorsque deux individus, deux groupes sociaux, deux cultures sont mises en relation. L'inégalité des rapports peut apparaître, comme l'appropriation de la culture des dominants par les dominés. Pour Paul Ricœur, c'est faire sien quelque chose pour exister par rapport à l'autre mais aussi le comprendre et ainsi par la transformation de ce que l'on s'est approprié changer l'objet et créer⁶⁹⁸. Donc pour les groupes subalternes le pouvoir transformateur de l'appropriation permet de s'émanciper. Roger Chartier dans un article de 1989, va plus loin⁶⁹⁹. L'appropriation, qu'il étudie dans le cadre de l'histoire des textes, est selon lui fondamentale pour l'histoire culturelle mais doit s'écarter des principes d'histoire sociale marquées « d'une conception étroitement sociographique qui postule que les clivages culturels sont organisés nécessairement selon un découpage social construit préalablement. » Plus qu'un découpage par profession ou par hiérarchie sociale, il faut accepter l'idée de circulation des œuvres dans une aire sociale composite. Cela ne fait qu'accentuer l'impossibilité de classement de la fanfare dans un genre précis.

Pour les ensembles à vent, dès la mise en place de ce répertoire inspiré par les cultures savantes, des critiques se font jour. « Le résultat musical de toutes ces transcriptions ne fut pas toujours heureux » précise « L'Orphéon » de juillet 1933⁷⁰⁰, l'organe de presse des sociétés musicales

⁶⁹⁵ Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !* 10 : 2, 2014, pp. 48-67, p. 48

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pp. 48-67, p. 58

⁶⁹⁷ Voir Partie 2, chapitre 6, A. Liens et influences réciproques avec les autres pratiques musicales.

⁶⁹⁸ Paul Ricœur, « Existence et herméneutique », *In : Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, pp. 7-28, p.20-21 ; Paul Ricœur, « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique (II), *In : Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, pp. 311-329, p. 323-325 ; Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. Ouvrages cités dans : Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !* 10 : 2, 2014, pp. 48-67, p. 54

⁶⁹⁹ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », « *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* », n°6, 1989, pp.1505-1520, p.1510-1511

⁷⁰⁰ « L'Orphéon », juillet 1933, cité par Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001, p. 197

françaises. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les critiques ne font que continuer, accusant le répertoire des orphéons d'être désuet, mal joué, trop facile... Le Britannique Arthur Butterworth publie un article en 1970 dans « Music in Education », intitulé : « The Brass Band – A Cloth Cap Joke ?⁷⁰¹ » qui va dans ce sens. Les transcriptions de pièces classiques simplifiées, dans leurs orchestrations, écourtées pour être jouées aisément par des musiciens amateurs, conduisent à une « minoration culturelle de ces formations⁷⁰² ». Écourtées, puisqu'elles sont fréquemment réduites aux ouvertures et aux thèmes principaux de l'œuvre. Les chefs choisissent souvent les pièces les plus accessibles qui ne comportent pas trop de variations de rythmes, de nuances. Des pièces qui ne sont pas trop difficiles à réaliser et pas trop longues pour ne pas lasser le public. Donc cela limite les emprunts possibles, en tout cas pour la majorité des orchestres. Dès le XIX^e siècle, la notion de « fantaisie » illustre parfaitement le dessein des transcriptions, permettre le passage d'une « œuvre sérieuse » à une fragmentation d'extraits pour en faire une « pièce musicale légère »⁷⁰³. Pot-pourri, modeste face à l'œuvre originelle, dans tous les cas le vocable « fantaisie » sous-entend une dévalorisation de l'œuvre originale. Pour Philippe Gumpłowicz, elle reste de la « musique légère », « d'aimables broderies souvent pauvrement troussées sur des œuvres majeurs⁷⁰⁴ ».

L'importance en nombre des transcriptions s'explique aussi par la faiblesse du répertoire spécifique pour harmonie ; une faiblesse quantitative et une dévaluation symbolique des compositions existantes. La majorité est constituée par un ensemble d'œuvres mineures de grands compositeurs ou des compositions d'auteurs mineurs. En effet, la forte dévalorisation de la musique à vent a repoussé les compositeurs de musique sérieuse ne voulant pas « s'abîmer » ou « s'abaisser » vers une telle musique. Mais il existe tout de même des œuvres originales pour ensembles à vents écrites par de grands compositeurs démontrant que ce n'est pas incompatible, Richard Wagner écrit la « *Marche de reconnaissance* » en l'honneur de Louis II de Bavière, Félix Mendelssohn l'« *Ouverture für Harmoniemusik* » op. 24 (Ouverture pour harmonie) et « *Trauermarsch* » op.103 (Marche funèbre), Hector Berlioz la « *Symphonie funèbre et triomphante* » (1840). Des pièces de musique du premier XX^e siècle dues à Paul Dukas, Gabriel Fauré, Florent Schmitt (1870-1958) et son poème symphonique « *Dionysiaques Op. 62* », Vincent d'Indy, Igor Stravinsky qui compose une « *Symphonie d'instruments à vent* » (1920) et un « *Concerto pour piano et orchestre d'harmonie* » (1924) viennent encore le

⁷⁰¹ Cité dans, Roy Newsome, *op.cit.*, p. 55

⁷⁰² Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, 2009, p. 31

⁷⁰³ Soizic Lebrat, *op.cit.*, p. 123

⁷⁰⁴ Philippe Gumpłowicz, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit (dir.), *op.cit.*, p. 396

confirmer. Plus tard, des compositeurs comme Darius Milhaud (1892-1974) s'intéressent à l'orchestre à vent avec notamment sa « *Suite Française* » (1944), incluant des thèmes populaires de Normandie, Bretagne, Ile de France, Alsace, Lorraine et Provence. En Grande-Bretagne, Gustav Holst (1874-1934), Edward Elgar (1857-1934), John Nicholson Ireland (1879-1962), Granville Bantock (1868-1946), Herbert Howells (1892-1983) et Arthur Bliss (1891-1975) écrivent plusieurs pièces pour ensembles à vent⁷⁰⁵.

Ralph Vaughan William (1872-1958), considéré comme le plus grand symphoniste anglais du XX^e siècle, compose lui aussi pour l'harmonie et le *Brass Band*. Pourtant, longtemps il reconnaît ne pas aimer le style *Brass Band* à cause de son vibrato constant et très exagéré qu'il déplore. En rencontrant le chef Bernard Adams et en écoutant l'orchestre qu'il dirige, *The International Staff Band*, l'orchestre international du personnel de l'Armée du Salut, il est conquis et convaincu d'écrire pour cet ensemble de cuivre. Il écrit dans les années cinquante son « *Prélude on Three Welsh Hymn Tunes* » (1955) et ses « *Variations for Brass Band* » (1957), morceau imposé pour la finale du concours national de 1957⁷⁰⁶. Les compositeurs doivent donc dépasser leurs préjugés.

Depuis le XIX^e siècle, on adjoint au répertoire classique de la musique légère : quelques fantaisies ou musiques de danse : polkas, valse, quadrilles, scottish...⁷⁰⁷ Johann Strauss père avec « *Radetzky marsch* », Johann Strauss fils avec « *Trisch-Trasch polka* », « *Sang viennois* » et « *Aimer, boire et chanter* » ou le « *Beau Danube bleu* » s'impose dans de nombreux programmes quelque soit la période et le pays. Des années cinquante au milieu des années soixante, les tubes de la radio arrivent très rapidement sous forme d'arrangement dans les orchestres à vent⁷⁰⁸. Le style *big band* de l'orchestre de danse radiophonique allemand d'Erwin Lehn et de l'ensemble de Kurt Edelhagen entre en force. Sous le pseudonyme de Ted Huggens, le Néerlandais Henk Van Lijnschooten (né 1928), compose dans ses mêmes années une musique swing dans le style des *Swingle Singers*, un groupe vocal qui réalise des reprises jazzy des plus grands classiques. Il devient l'un des compositeurs les plus joués des régions de langue allemande. Dans les années soixante-dix, la musique légère se modernise sous la pression de la jeunesse. Des adaptations d'airs de variétés contemporains font leur apparition. En France, les harmonies jouent « *Le sirop typhon* », chanté par Richard Anthony ou « *Le travail c'est la*

⁷⁰⁵ Roy Newsome, *op.cit.*, p. 121

⁷⁰⁶ Roy Terry, « Brass Band. Le festival des cuivres Royal Northern College of music, Manchester », « La Gazette des cuivres », n°9. I – 2008.

⁷⁰⁷ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*, p. 199-200

⁷⁰⁸ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », dans : « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 29

santé » d'Henri Salvador. Les chansons napolitaines, sous forme d'arrangements inondent les *bande* italiennes⁷⁰⁹. Des arrangements du Top 50, de la variété internationale font leur entrée au répertoire des orchestres à vent. Presque aussitôt la sortie des albums, des arrangements des morceaux des Beatles apparaissent sur le marché, comme « *Beatles Medley* » arrangé par Edrich Siebert⁷¹⁰. Il existe plusieurs adaptations pour chaque artiste, le résultat est plus ou moins bon. Les arrangeurs se livrent à une course effrénée pour sortir toujours plus de musique et plus vite que les concurrents, tant le marché est intéressant et lucratif. Toute une économie se structure autour de l'enjeu du répertoire. Inévitablement, les affaires ne font pas toujours bon voisinage avec la qualité musicale. L'évolution n'est pas la même dans tous les ensembles à vent, certains se cantonnent essentiellement aux transcriptions classiques et d'autres s'ouvrent plus largement à la musique légère. La limite entre ce qui relève de la marche, de la chanson, de la musique de divertissement, de la musique populaire, contribue à brouiller le classement des ensembles à vent dans un genre défini et milite vers une autonomisation du genre musical de la fanfare. Puisqu'il existe des arrangements de chansons de variétés sous forme de marche. Le jazz est longtemps boudé par les harmonies. Philippe Gumpłowicz a montré les résistances rencontrées dans le mouvement orphéonique français⁷¹¹. Cette musique, qui n'est pas toujours écrite, suppose une part d'improvisation qui n'appartient pas à la culture de la fanfare. De plus, la rythmique, les pulsations de ce style ne sont pas toujours évidentes à réaliser par les orphéons qui n'y sont pas habitués. L'abondance de rythmes syncopés et de contretemps sont difficiles car pas présents dans l'écriture classique des morceaux d'ensembles à vent. S'il fait timidement son apparition à la fin des années soixante, le jazz, tout comme les musiques de films, n'est véritablement joué qu'à partir des années quatre-vingt. Et quel jazz ? L'histoire du jazz est complexe et les sous-catégories sont nombreuses. Les orphéonistes privilégient le jazz Nouvelle Orléans et le swing par rapport à un jazz trop expérimental comme le free jazz. Apparue à la moitié des années 1950, le free jazz se libère des contraintes harmoniques et met en valeur l'improvisation et l'énergie⁷¹². Le jazz naît au début du vingtième siècle à la Nouvelle Orléans avec les *Brass Bands* qui jouent des marches militaires revisitées par les noirs américains et les créoles et qui privilégient l'expression collective⁷¹³ par des moments d'improvisation de tous les musiciens. Avec le swing, à partir des années 1930, les *big bands* se reposent sur des

⁷⁰⁹ Témoignage de Giorgio Sacchi, recueilli le 29 octobre 2011.

⁷¹⁰ Roy Newsome, *op.cit.*, p. 127

⁷¹¹ Philippe Gumpłowicz, *op.cit.*, p. 229-230

⁷¹² Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz. Troisième époque. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008, p. 455

⁷¹³ Pour une histoire complète des débuts du jazz, voir : Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz. Première époque 1893-1930*, Paris, Fayard, 1991.

mélodies composées et écrites et seuls les musiciens solos improvisent à un moment du morceau. Cela n'est plus le cas au début des années 1940 quand né le be-bop où les formations sont plus petites et les arrangements minimaux. La quasi intégralité de la performance est composée de séries d'improvisation et le tempo ultra rapide. Les *fanfaristes* se sentent aussi plus proches des formations du swing, les *big bands*, orchestres de grande taille basés sur une section de trompette, trombones, anches et une section rythmique⁷¹⁴ ou des fanfares de la Nouvelle Orléans, héritières des *Brass Bands* et jouant dans la rue. Ces fanfares avec une instrumentation principalement cuivrée et le rythme de marche des ragtimes, sur la mesure binaire de 2 à 4 temps, parlent aux orphéonistes, bien plus que les recherches sonores du free jazz. Le jazz joué par les ensembles à vent reste un peu figé dans ses aspects Nouvelle Orléans ou ses caractéristiques de l'ère swing. On assiste à une folklorisation du jazz par les orphéonistes. L'existence d'un décalage chronologique apparaît entre ce qui est joué par les fanfares et les évolutions du jazz. Mais ce décalage n'est pas propre aux ensembles à vent, le public en général a du mal de se « passionner pour le jazz vivant.⁷¹⁵ » A part les lecteurs des fanzines de jazz, l'auditeur a souvent une idée du jazz ancienne et réductrice.

Progressivement un répertoire original pour vents se développe. La création d'œuvres spécifiques pour orchestres à vent permet d'arrêter la comparaison des transcriptions classiques avec l'orchestre symphonique et donc rend caduque la distinction entre musique populaire et musique savante. Par rapport au modèle noble qu'est l'orchestre symphonique, la fanfare ne peut apparaître que comme un genre mineur. Elle est dépréciée au regard des musiques sérieuses. Or avec l'existence d'un répertoire spécifique, l'harmonie n'est plus une copie « en moins bien » de l'orchestre symphonique, un organe de diffusion d'une version simplifiée de la musique sérieuse. On assiste à une autonomisation esthétique de la musique à vent. Philippe Gumplowicz, à l'occasion d'un séminaire d'étude à l'EHESS en 2006⁷¹⁶ considère le répertoire orphéonique comme un équilibre entre des « œuvres arrangées ou transcrites » à partir d'un répertoire savant ou « musique para-savante » comme il les appelle, et des « œuvres originales » ou « œuvres de création » écrites spécifiquement pour ensembles à vent ou chorales. Plus la part d'« œuvres originales » est grande et plus le répertoire orphéonique apparaît comme singulier et témoigne d'une culture musicale spécifique qui s'est émancipée.

⁷¹⁴ Philippe Gumplowicz, *op.cit.*, p. 76

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 377

⁷¹⁶ Philippe Gumplowicz, « La ville orphéonique », séminaire d'étude de l'EHESS : « Espaces et lieux de musique : le musicien, l'architecte, le spectateur et le politique 2005-2006 », 3 avril 2006. URL : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=902&ress=2891&video=96834&format=68, consulté le 7 juin 2011.

La démocratisation des enregistrements sonores a joué un rôle déterminant. La musique enregistrée existe depuis 1877 et le phonographe de Thomas Edison. L'écoute d'un disque ou d'un cylindre représente une révolution sans précédent dans les pratiques musicales⁷¹⁷, provoquant à la fois une mutation technique et sociale. Le XX^e siècle, surtout dans sa seconde moitié, invente des moyens de reproduire les sons de façon industrielle et bon marché. Le mélomane va moins au concert car il possède les disques. Par eux se diffusent également d'autres styles, d'autres genres. L'émergence de la culture jeune va favoriser cette industrie du disque et précipiter à partir des années soixante la perte du rôle de transmission des musiques que l'orphéon remplit jusque-là. On peut écouter l'original sur un disque, donc l'amateur qui ne peut aller au concert classique a moins besoin de transcriptions pour connaître le répertoire symphonique. Par la radio, tous les genres sont diffusés vers tous les types de public. La distinction entre musique savante, réservée à une élite qui se rend aux concerts et l'autre, populaire, celle des chansons et des bals, n'a plus cours. En effet, cette circulation et cette accessibilité des genres brouillent les pistes et abolissent les hiérarchies⁷¹⁸. La même personne peut « voyager » dans les différents genres de la musique, s'intéresser aux sonates comme aux valse musettes. « L'opposition entre musique populaire et musique savante concerne les usages de la musique plus que les qualités intrinsèques. ⁷¹⁹»

Le référentiel unique des mélomanes s'est mué en un lieu ouvert d'accumulation de systèmes culturels différents, voire contradictoires. Le sociologue américain Richard A. Peterson théorise la notion « d'omnivore »⁷²⁰ comme un éclectisme des goûts. Cette théorie permet de relativiser le modèle de la légitimité culturelle. Pour Pierre Bourdieu, la formation des goûts implique le concept d'habitus qui détermine les préférences artistiques en lien avec la socialisation primaire⁷²¹, et la position sociale de l'individu qui adopte une adhésion positive aux préférences de son milieu et un dégoût pour celles attribuées aux autres groupes sociaux⁷²². « Cette conception exige une vision unifiée et hiérarchisée de l'espace des styles de vie qui est au

⁷¹⁷ Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris, Autrement, 2008, p. 5

⁷¹⁸ Article « écoute musicale », in : Robert Jouanny (dir.), *Dictionnaire culturel de la France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2008.

⁷¹⁹ Didier Francfort, conférence, *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?*, 2008, publiée dans une version traduite en portugais au Brésil, accessible en ligne : http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

⁷²⁰ Peterson Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », « Sociologie et sociétés », 36, 1, 2004, p. 147. Voir également du même auteur « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », « Poetics », 1992, n°21, pp. 243-258

⁷²¹ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 88

⁷²² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, p. 64-65

principe de la théorie de la légitimité culturelle⁷²³ ». Peterson et Simkus dans un article de 1992⁷²⁴ montrent que les classes supérieures diplômées se distinguent par une préférence pour la musique savante mais aussi par un éclectisme de leurs goûts. À l'inverse les classes populaires sont davantage marquées par des individus amateurs exclusifs d'un seul genre musical. Les auteurs opposent alors les omnivores aux univores, prolongement de la théorie de la légitimation culturelle plus que de sa réfutation. Selon Philippe Coulangeon, « les frontières symboliques que les préférences musicales tracent entre les groupes sociaux se complexifient, sans véritablement s'affaiblir⁷²⁵ ». La musique à vent s'appropriant plusieurs genres, elle participe à cet omnivorisme musical en direction des classes populaires, empêchant définitivement le classement pour définir la musique à vent comme un genre à part entière.

Bernard Lahire suggère une autre distinction, celle qu'il établit entre les « cultures chaudes » et les « cultures froides. » La première regroupe les musiques où le public peut intervenir, danser, réagir et la seconde celle où le public attentif reste silencieux et immobile⁷²⁶. La fanfare appartient donc aux cultures chaudes puisque le public ne reste pas passif face à elle, il applaudit et peut suivre la musique dans sa déambulation. Mais que faire des concerts en salle des ensembles à vent ? Dans ce cas, elle appartient aux cultures froides.

Si le classement entre musique savante et musique populaire est clairement remis en cause au sujet de la fanfare, la théorie omnivore comme celle de Lahire sur les cultures chaudes et froides ne permet pas de satisfaire pleinement au classement des ensembles à vent.

Malgré le développement des techniques de reproduction du son, la salle de concert reste le lieu privilégié de la rencontre entre le musicien et son public⁷²⁷. La fanfare jouant moins le rôle de transfert, peut ou doit se concentrer sur la production d'une musique originale. La composition d'œuvre originale prend un essor considérable au XX^e siècle, ce qui fait écrire au Suisse Félix Hauswirth (né en 1955), chef d'orchestre, pédagogue et grand spécialiste des ensembles à vent, que l' « on peut considérer l'orchestre à vent comme une formation orchestrale de ce siècle. ⁷²⁸ » A partir des années vingt, des compositeurs emmenés par Paul Hindemith (1895-1963) écrivent des œuvres originales pour orchestres à vent. Ils participent au *Jugendbewegung*, mouvement

⁷²³ Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », « Revue française de sociologie », 2003/1 (Vol. 44), pp. 3-33, p. 5

⁷²⁴ Peterson R. A., Simkus A., 1992 – « How musical tastes mark occupational status groups », in : M. Lamont, M. Fournier (dir.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 152-186.

⁷²⁵ Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », « Revue française de sociologie », 2003/1 (Vol. 44), pp. 3-33, p. 28

⁷²⁶ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, p. 72-76

⁷²⁷ Ludovic Tournès, *op.cit.*, p. 47

⁷²⁸ Félix Hauswirth, *op.cit.*, p. 108

de la jeunesse. Ils apparaissent comme des précurseurs. En 1926, à l'occasion des *Donaueschinger Musiktage*, Hindemith, Ernst Krenek, Ernst Pepping et Ernst Toch composent des œuvres destinées aux musiciens amateurs⁷²⁹. Hermann Grabner qui a composé en 1923 « *Perkeo Suite* » et d'autres compositeurs comme Boris Blacher, puis dans les années trente et quarante Paul Höfer, Hans Felix Hussadel suivent l'exemple. Avec la Seconde Guerre mondiale, ce mouvement se déplace aux Etats-Unis en direction des orchestres universitaires. Arnold Schönberg compose notamment en 1943 « *Thème et variations pour orchestre d'harmonie* » op.43. Cependant, cette musique d'avant-garde reste peu jouée à cause des tonalités trop modernes. Ce n'est qu'après 1950 que les compositions originales ont explosées en nombre⁷³⁰. Elles se sont adaptées aux goûts et à la société nouvelle. Il en existe pour tous les niveaux des ensembles à vent, des divisions inférieures à celles d'excellence. Les compositeurs veulent montrer que les fanfares peuvent produire de la musique de qualité. De plus, les œuvres spécifiques pour orchestres à vent ont pour avantage de mettre en valeur au maximum les possibilités sonores et techniques de l'orchestre d'harmonie. Cependant, les habitudes ont la vie dure et le mouvement se fait parfois très progressif. Les premières compositions originales pour orchestres à vent en Suisse, à l'orée des années cinquante soixante sont d'abord des copies des arrangements des grandes œuvres et des pots-pourris de musique d'opéra du XIX^e siècle⁷³¹ avant de s'ouvrir à la création plus contemporaine.

Des colloques montrant la nécessité d'encourager l'écriture d'œuvres originales donnent l'occasion aux compositeurs de se réunir. Les 11 et 12 avril 1964, à l'occasion des festivals d'Anvers et de Berigen-Mines en Belgique, des compositeurs Belges (Guy Duyck, Mathieu Max, Jos Morenhout), Néerlandais (Henk Van Lijnschooten, connu aussi sous le pseudonyme de Ted Huggens) Suisse (Albert Haberling), Français (Désiré Dondeyne) se retrouvent pour échanger sur ce sujet⁷³². Chacun s'accorde sur la nécessité d'encourager les éditeurs et les sociétés musicales à mettre au programme de la musique spécifique pour orchestre à vent. Ce festival annuel est aussi l'occasion d'écouter de la musique originale contemporaine et notamment les œuvres des compositeurs invités : « *Divergenfesival* » de Mathieu Max,

⁷²⁹ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », dans : « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 14

⁷³⁰ Hans-Walter Berg, *op.cit.*, p. 24

Il est quasiment impossible de recenser la totalité de la production originale pour ensemble à vent. Pour un aperçu, voir : le recensement des œuvres originales pour Harmonies fait par Gérard Leclerc entre 1918 et 1984 dans : « Harmonie et Fanfare », « Les cahiers de l'animation musicale », n°39, décembre 1985 et celui publié par Georges Goudret, *Les instruments à vent*, Paris, PUN, coll. Que sais-je, 1967, 3^e éditions 1985, 125 p. Ce dernier est reproduit en annexe 14.

⁷³¹ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp.13-29, p. 24

⁷³² « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964

« *Rhapsodie Néerlandaise* » de Henk Van Lijnschooten ou encore « *Uster-Suite* » de Albert Haberling.

Des musiciens français comme Désiré Dondeyne, Roger Boutry, Serge Lancen ou Ida Gotkovsky issus de la musique classique et diplômés du conservatoire national supérieur de Paris vont composer pour l'harmonie. Leurs œuvres, proches de la musique sérieuse, nécessitent une importante maîtrise technique⁷³³. Le Hollandais Pieter Jan Molenaar encourage la création d'œuvres pour ensemble à vent en étant le premier à éditer massivement des compositions originales dans sa maison d'édition éponyme. Il est ensuite rejoint par les autres éditeurs de musique à vent, développant ainsi le marché des créations originales pour ensembles à vent⁷³⁴. Des compositeurs plus jeunes, comme le Belge Alain Crépin (né en 1954) ou le Hollandais Jacob de Haan (né en 1959) réalisent plus récemment des morceaux plus accessibles dans des styles diversifiés, teintés de jazz, de musique latine... Leur production est parfois taxée par le premier groupe de répertoire « facile » ou « commercial ». Certains auteurs vont jusqu'à la recherche sonore et l'abstraction moderne, mais ils restent marginaux. Nous pouvons citer Marius Constant « *Winds* » en 1968, « *Symphonie pour instruments à vents* » en 1978, Michel Decoust « *Spectre* » en 1978 ou l'Italien Luciano Berio et son « *Accordo, mille musiciens pour la Paix* »⁷³⁵ créé en novembre 1981 à Lille⁷³⁶. L'œuvre de Berio, est une commande de l'ASSERCARM, l'Association d'étude pour la coordination des activités régionales musicales de la région Nord pas de Calais (France). L'objectif est que chaque musicien aborde un répertoire plus varié, notamment en direction de la musique contemporaine⁷³⁷. L'œuvre commence par une cacophonie, comme le dit le compositeur, qui s'harmonise peu à peu. Le discours musical est ensuite fondé sur quatre citations : « *L'Internationale* », « *l'hymne américain de l'Indépendance* », « *Bella Ciao* » et un chant russe de résistance. L'œuvre nécessite le concours de quatre groupes de musiciens répartis aux quatre points cardinaux. « Le compositeur cherche à accorder les quatre citations de base qui prolifèrent sans cesse et engendrent des situations allant des stridences du départ aux marches des harmonies en passant par la voix des instrumentistes⁷³⁸. » L'œuvre finie à l'unisson, en forme de choral.

⁷³³ Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 111

⁷³⁴ Francis Pieters, *op.cit.*, p. 43

⁷³⁵ Extrait musical n°6. : Harmonies municipales de Anzin, Cambrai, Grande harmonie de Fives-Lille, Aire sur la Lys, Arras, Noeux les Mines, Saint-Omer, « *Accordo, mille musiciens pour la Paix* » (Luciano Berio). Luciano Berio, *Accordo Mille musiciens pour la paix*, 33 tours, ASSECRM – FRANCE, 1981.

⁷³⁶ Alain Louvier et Pierre Albert Castanet, *L'orchestre*, Paris, Editions Combe, 1997, p. 91

⁷³⁷ Jean-Pierre Dambricourt, livret du disque : Luciano Berio, *Accordo Mille musiciens pour la paix*, 33 tours, ASSECRM – FRANCE, 1981.

⁷³⁸ *Ibid.*

Désiré Dondeyne apparaît comme une figure emblématique de la musique à vent européenne. Puisque tout en étant professionnel, il reste proche du monde amateur. Né en 1921, il devient chef de la musique des gardiens de la paix en 1954 après avoir débuté comme clarinettiste à l'harmonie des chemins de fer de Lens⁷³⁹. Il est le premier instrumentiste à vent à intégrer une classe de composition au conservatoire national supérieur de Paris. Il a pu notamment suivre les enseignements de Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Il entreprend un travail de redécouverte du répertoire d'harmonie, promeut les créations contemporaines et compose pour l'orchestre qu'il dirige⁷⁴⁰. Pour faire connaître son travail, il publie avec le musicologue Frédéric Robert, un *Nouveau traité d'orchestration, à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*⁷⁴¹. Il émet pourtant une critique interne du répertoire original. Voici un extrait du témoignage recueilli par Sébastien Mercet le 27 juin 2003⁷⁴².

« A cette époque (quand il dirige la musique des Gardiens de la Paix) j'ai apporté une certaine connaissance de l'orchestre d'harmonie avec les œuvres originales que j'ai créés, Serge Lancen, Ida Gotkovsky, Roger Boutry, ... Jacques Casterede, Ginette Keller, ... qui sont des camarades de promotion et qui écrivent pour moi, pour mon orchestre [...]. C'est déjà des grandes œuvres, mais ils n'écrivent pas de petites choses. Mais pendant ce temps-là, la musique amateur, se néglige un petit peu, on aurait dû demander à ces gens-là qu'ils écrivent des choses moins différentes ou plus simples pour les petites harmonies. Mais contrairement à ce qu'on devait faire, les éditeurs font de l'orchestre d'harmonie un objet commercial et ils sollicitent des petites compositions [...].

Mais ce sont souvent des gens qui tâtent à la composition amateur qui sont parfois de nos anciens élèves, qui feraient mieux de se taire, qui se mettent à écrire pour harmonie en imitation. Ils écrivent des petites choses à la demande des éditeurs qui veulent faire beaucoup de papier à musique, pour vendre des morceaux parce que nos œuvres, on n'en vend pas beaucoup, elles sont difficiles [...]. Déjà à l'époque les éditeurs demandaient à des jeunes d'écrire de la musique pour alimenter les harmonies amateurs, avec de la fausse variété, du faux jazzy, mal fait, toujours dans un style identique (« ta padaba padaba padaba »). C'est n'importe quoi, ce ne sont pas des œuvres. Mais nous, compositeurs nous voulons des œuvres »

⁷³⁹ Voir sa biographie : Francis Pieters, *op.cit.*

⁷⁴⁰ Sébastien Mercet, « La redécouverte du patrimoine de l'orchestre d'harmonie avec Désiré Dondeyne », mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Michel, Université Marc Bloch de Strasbourg, 2002-2005, p. 22 et 28

⁷⁴¹ Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau traité d'orchestration, à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*, Paris, Robert Martin, 1969, rééd. 1992.

⁷⁴² Sébastien Mercet, *op.cit.*, p. VII-VIII de l'annexe

En épluchant les catalogues des morceaux joués par les sociétés de musique populaire, le nombre de compositeurs locaux est frappant. En effet, de nombreux groupes jouent des pièces écrites par l'un de leur membre. C'est un des avantages du monde amateur, il permet de faire interpréter ses compositions, ce qui n'est pas possible dans le milieu professionnel⁷⁴³. Christian Paul a montré que dès la fin du XIX^e siècle la massification de la production musicale originale est souvent l'œuvre des chefs de fanfares⁷⁴⁴. Il souligne en parallèle son caractère éphémère, qui en fait sa méconnaissance. Ces œuvres tombent souvent dans l'oubli une fois que le créateur quitte l'ensemble à vent. Souvent le musicien écrit la marche éponyme de sa fanfare, qui devient l'œuvre de sa vie. Franz Legrand, chef de la *Société Royale Philharmonique de Bastogne* (Belgique) entre 1944 et 1952 crée la « *Le Mardasson* », une marche pour le 125^e anniversaire de sa société fêté en 1951 et quelques autres pièces⁷⁴⁵. L'hymne de la société est toujours une marche. Le fait qu'une fanfare dispose de sa marche, renforce encore son identité et son unité. Certains auteurs sont plus prolifiques. Robert Sommer, ancien chef de musique militaire, compose de nombreux morceaux joués par l'*Harmonie Nancéienne* (France) qu'il dirige entre 1945 et 1985. Il s'agit de marches comme « *Souvenir de Bienne* » mais également beaucoup de musiques religieuses. Lors d'une messe donnée à Vittel le 11 juin 1972, l'Harmonie interprète deux de ces œuvres, « *Notre Dame de Bellecombe* », et « *Pensée d'un soir* ». ⁷⁴⁶ Parfois, la partition est un cadeau. L'*Union de Vétroz* (Suisse) revient avec un morceau intitulée « *Salut à Vétroz* » que le directeur-compositeur de la *fanfare du Seppey* (Suisse), Alfred Borlat, dédie à l'Union en souvenir d'une rencontre à Ollon/VD dans les années 1980⁷⁴⁷. Même si la plupart du temps ce sont les chefs de musique qui composent, cela peut également être le fait de musiciens. Paul Haydont, musicien à l'*Harmonie Nancéienne* (France) fait jouer un trio d'anche en 1961, le menuet de sa « *Symphonie de l'été* » en 1962 et un andante religieux en 1969.⁷⁴⁸ Il faut cependant opérer un tri dans ces compositeurs, certains ont travaillé la fugue, le contrepoint au conservatoire comme par exemple Robert Sommer. D'autres composent en dilettante, sans véritable formation, Paul Haydont en est l'exemple. Cela ne préjuge pas forcément de la qualité esthétique de l'œuvre.

⁷⁴³ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 6 mars 2010.

⁷⁴⁴ Christian Paul, « Les sociétés musicales du bassin thermal de Vichy de 1860 à 1914, contribution à l'histoire de la musique et à la connaissance du mouvement orphéonique français », thèse de doctorat, discipline musicologie, Danièle Pistone (dir.), Université de Paris VIII, 2008, p. 253, 389

⁷⁴⁵ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg, op.cit.*, p. 34

⁷⁴⁶ Programme du concert à Vittel, 11 Juin 1972, archives de l'*Harmonie Nancéienne*, Nancy.

⁷⁴⁷ *Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989*, Plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989, non paginé.

⁷⁴⁸ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010 et programmes des concerts, archives de l'*Harmonie Nancéienne*, Nancy.

Il existe beaucoup de pièces communes à toute l'Europe mais aussi un répertoire national ou du moins de pièces colorées par la culture du pays. Les répertoires nationaux se construisent par des allers-retours avec les genres musicaux. Naturellement une fanfare ne se cantonne pas à l'interprétation de la musique de son pays.

Traditionnellement, les ensembles à vent Espagnols jouent de nombreux *Paso-dobles* qui sont souvent des adaptations de chansons. Le pasodoble, le pas double, est à l'origine une marche dont la mesure règle le pas ordinaire de la troupe. Au fil du temps, les classes populaires s'emparent de ce rythme et lui adjoignent diverses figures empruntées aux danses traditionnelles alors en vogue : la jota, le boléro, la seguidilla, devenant une danse de salon. Au XIX^e siècle, lors d'une corrida, un orchestre a joué un air de pasodoble pour accompagner l'entrée martiale des toreros dans l'arène, dès lors, les orchestres de corridas jouent des pasodobles dans les arènes. Cependant, l'importance du *paso-doble* est largement une invention assignée à l'Espagne de l'extérieur que l'on pourrait qualifier d'« espagnolades ». Le répertoire est perçu différemment en Espagne où la *zarzuela*, l'opérette traditionnelle est le genre de référence. Certains compositeurs de *Zarzuelas* ont écrit des marches. Ruperto Chapí (1851-1909) et Joaquín Valverde Durán (1846-1910) formés à l'école de la musique militaire, continuent à écrire des marches tout autant que des *zarzuelas*, en utilisant parfois les mêmes thèmes avec tout un jeu d'allers-retours⁷⁴⁹. L'une des plus connue est la « *marche de Cadiz* », issue de sa *Zarzuela* « *Cadiz* », composée par Federico Chueca (1846-1908) avec Joaquin Valverde en 1886 en l'honneur des patriotes qui ont lutté pour l'indépendance de l'Espagne au gouvernement de Napoléon entre 1810 et 1812. Sa popularité est telle qu'en 1898, elle a été proposé comme un hymne national.

En Italie, la musique verdienne et globalement l'opéra a beaucoup influencé les *bande* italiennes. Dans le film de Luciano Visconti *Le Guépard*⁷⁵⁰, Nino Rota fait jouer à la petite fanfare municipale quelques notes du chœur des bohémiennes tirés de la « *Traviata* » pour accueillir les Salina de retour dans leur village⁷⁵¹. Il montre ainsi l'importance de Giuseppe Verdi dans le répertoire des *bande* tout autant que l'implication du compositeur dans le *Risorgimento*. Au XIX^e siècle, le répertoire orphéonique participe à la construction de l'identité italienne permettant de diffuser en profondeur dans toute la péninsule la même musique⁷⁵². La

⁷⁴⁹ Didier Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », « Vingtième Siècle. Revue d'histoire », n°85, janvier-mars 2005, pp. 85-101, p. 101

⁷⁵⁰ *Il Gattopardo* [Trad. Française : *Le Guépard*], Luciano Visconti, Drame historique, 1963, Franco-Italien, 205 min.

⁷⁵¹ Jean-François Labie, *Le cas Verdi*, Paris, Fayard, 2000, p. 117

⁷⁵² Antonio Carlini, « Les *bande* dans l'Italie du XIX^e siècle », in : Hans Erich Bôdeker et Patrice Veit (dir.), *op.cit.*, pp.401-429, p. 408-409

structure instrumentale des ensembles à vent se codifie et un même répertoire se constitue autour des trois genres que sont la marche, la musique de danse et l'air d'opéra. Cet héritage va perdurer au XX^e siècle. Les musiques italiennes sont aussi marquées par un tempo plus rapide⁷⁵³.

En Bulgarie, longtemps le répertoire des orchestres à vent écarte la musique populaire du pays. Cela s'explique par la tradition tchèque des fondateurs des premières fanfares de cuivres bulgares qui ne comprennent pas la musique populaire bulgare⁷⁵⁴. Seulement à la fin du XIX^e siècle, Emanuil Manalov (1860-1902)⁷⁵⁵, le premier compositeur bulgare pour orchestres à vent utilise des airs populaires bulgares pour ses créations. Diko Iliev (1898-1984) en assure ensuite la maîtrise du genre en exploitant les richesses mélodiques et rythmiques du folklore bulgare. Le répertoire populaire bulgare est essentiellement composé de *Folk dances*, des morceaux faits pour accompagner les danses folkloriques constituées essentiellement de *Horo*⁷⁵⁶. Le *Horo* désigne une danse collective, typique de Bulgarie, mais aussi présente en Macédoine et en Grèce. Les participants, essentiellement des hommes, se disposent principalement en ligne ou en cercle. Il existe plusieurs variantes de *horo*, tant dans la chorégraphie, le rythme, l'occasion de le danser... Le folklore n'est pas le même suivant la région du pays. À l'écoute de ces morceaux⁷⁵⁷, on perçoit le paradoxe. Tout en étant de style et de construction, proche des marches pour fanfare avec enchaînements de deux parties distinctes, reprises et le trio caractéristique, le rythme, quelquefois en 6/8, en 5/8 ou encore en 9/8, rend impossible tout défilé et donne clairement une coloration folklorique aux pièces. En somme, on assiste à un syncrétisme qui donne naissance à un nouveau folklore. Cela a bien été montré dans l'étude de Moritz Csaky concernant l'opérette viennoise⁷⁵⁸. L'auteur explique que pour plaire au public des villes, les compositeurs utilisent « les signaux musicaux susceptibles d'évoquer pour le spectateur le monde d'où il venait. » De plus, bon nombre de compositeurs de musique légère sont des chefs de musique militaire qui ont parcouru l'empire des Habsbourg du XIX^e siècle.

⁷⁵³ Didier Francfort, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in : Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *op.cit.*, pp.17-27, p. 20

⁷⁵⁴ Wassil Todovov, « Histoire des cuivres en Bulgarie », « Brass Bulletin » n°88 IV, 1994, p.74

⁷⁵⁵ Il a étudié la musique à Ssistov, Bucarest, Odessa et Moscou. Chef d'orchestre militaire puis de différents chœurs et orchestres civils. Il est l'auteur du premier opéra bulgare, créé en 1900 : *Siromachkinja* (l'Indigente). Il est surtout connu pour ses chansons pour enfants et ses œuvres chorales.

⁷⁵⁶ Hristo Tonev, texte de présentation du disque, *Bulgarian Brass Military and civil brass bands*, PAN Records (Pays-Bas), PAN 153 CD, 1995

⁷⁵⁷ Extrait musical n°7. : The representative Brass Band of the Higher Military Transport School, « *Elenino horo* » (Diko Iliev). *Bulgarian Brass. Military and civil brass bands, CD*, PAN Records - PAN 153 CD - PAYS-BAS, 1995.

⁷⁵⁸ Moritz Csaky, « Entre féerie et réalité : l'opérette viennoise. » p.231-245, in : Dieter Hornig et Enre Kiss, *Vienne-Budapest 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, Paris, Editions Autrement, 1996.

Se nourrissant à chaque fois de la musique locale et la faisant connaître, ils contribuent à populariser ce patrimoine commun. Les auteurs plus contemporains n'ont pas fait différemment.

On n'est pas étonné de retrouver dans le répertoire des ensembles à vent autrichiens de nombreuses reprises d'opérettes viennoises. La musique militaire de cette région est en partie influencée par ces airs viennois. Franz Lehár (1870-1948), avant de composer sa célèbre « *Veuve joyeuse* », est chef de musique militaire notamment à Budapest (1898) et à Vienne (1899-1902). Pour la composition de ses marches, il adopte des airs populaires connus et aussi des extraits de ses propres opérettes ; « *Párizi utcák* » (les rues de Paris), marche tirée en 1912 de l'opérette « *Eva* »⁷⁵⁹. Ainsi, tous ces compositeurs, Johann Nepomuck Kral (1839-1896), Alphons Czibulka (1842-1894), Václav Vačkář (1881-1954)...ne peuvent pas être rangés uniquement dans la catégorie des musiciens militaires ou des compositeurs d'opérettes. Ils ont contribué à créer une forme de « culture urbaine « folklorisant » les traditions musicales militaires⁷⁶⁰ ». La musique de Johann Schrammel (1850-1893), comme sa célèbre marche « *Wien bleit Wien* » peut être jouée par des petits orchestres dans les tavernes, les *Heurige*, des ensembles à vent ou des musiques militaires.

Les fêtes traditionnelles ont également suscité un répertoire propre au pays. Pendant la période de Noël au Royaume-Uni, les *Brass Bands* accompagnent les chorales locales jouant un répertoire de *Christmas carols* traditionnels ou réactualisés par des compositeurs réputés⁷⁶¹. Jouant le plus souvent dehors, le public les écoute en dégustant des boissons chaudes. « *Away in a Manger* », « *Christians Awake* », « *Gabriel's Message* », « *I saw three ships* », sont parmi les morceaux joués à l'occasion des concerts de Noël, le plus souvent des œuvres d'inspiration biblique.

Au final, jusque dans les années quatre-vingt, le répertoire joué par les ensembles à vent donne l'impression qu'il n'évolue que timidement depuis le XIX^e siècle. Les ensembles à vent apparaissent comme un mouvement conservateur. Paul Gerbod souligne en 1980 que dans l'entre-deux-guerres en France, le problème du renouvellement du répertoire se pose déjà⁷⁶². Les sociétés musicales se révèlent profondément marquées par le poids des habitudes et le peur du changement, refusant tout renouvellement du répertoire. La « musique moderne », les

⁷⁵⁹ Didier Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires » dans « Vingtième Siècle. Revue d'histoire », n°85, janvier-mars 2005, pp. 85-101, p. 96

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pp. 85-101, p. 101

⁷⁶¹ Jean-Paul Leroy, « Les Brass Bands », « La gazette des cuivres » n°13, 1992, p. 17

⁷⁶² Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX^e siècle au XX^e siècle. », « Ethnologie française », I, 1980, pp. 27-44, p. 38

œuvres inédites tout comme le jazz sont repoussées violement. Ainsi, les sociétés musicales se seraient progressivement « repliées sur elle-même dans un monde qui bouge et se transforme. » Après 1945, le mouvement orphéonique continue de traverser une crise liée en partie au répertoire qui tarde à se renouveler et qui lasse le public comme les musiciens. Au Royaume-Uni, un article de « The Conductor » d'avril 1959⁷⁶³ met en garde le monde de la musique à vent. Avec la diffusion d'autres rythmes, d'autres musiques, la fanfare si elle ne se rénove pas risque de devenir désuète. Son audience diminue, l'auteur précise que la BBC, radio britannique, décide de ne plus diffuser de musique à vent après 18h30 et que certaines stations balnéaires n'engagent plus de *Brass Bands* cette année contrairement à la tradition.

Même si des œuvres originales sont composées en grand nombre depuis les années cinquante, elles constituent rarement la majorité d'un programme de concert. Dans la province belge du Luxembourg une étude sur les programmes de concert des années soixante-dix a été réalisée⁷⁶⁴. Elle montre qu'en général les sociétés exécutent : au moins une œuvre d'inspiration classique, une marche ou une valse, deux ou trois morceaux de genre (pots-pourris d'airs populaires, fantaisies sur un thème connu, ou composition d'un auteur régional) et une ou deux œuvres récentes écrites pour ensemble à vent. Mais il existe des disparités suivant les sociétés. Même si elles appartiennent au monde des ensembles à vent, la variété des fanfares tempère l'application du répertoire à toute la palette des situations locales. Une étude quantitative précise reste à mener à l'échelle de l'Europe, mais il est à craindre qu'elle soit difficile voire impossible. Plusieurs facteurs se combinent pour expliquer ces différences, les goûts des musiciens, du chef, l'âge des participants, leur niveau musical. Plus la moyenne d'âge des musiciens est basse et plus le jazz, la musique de film et les arrangements de chansons ou d'airs populaires à la mode sont plébiscités. Ces musiques sont assimilées à la modernité, au renouveau des ensembles à vent. De plus, le grand répertoire original n'est pas accessible à la majorité des ensembles à vent. Souvent difficile, il est de surcroît joué par un très petit nombre de formations.

Comparons un concert donné par les deux formations de la ville de Nancy (France) : l'*Harmonie Nancéienne* et la *Vaillante Saint Fiacre*, organisé à quelques jours d'intervalle de juin 1971, tous deux à l'auditorium de la Pépinière de Nancy.

⁷⁶³ Cité dans, Roy Newsome, *op.cit.*, p. 184

⁷⁶⁴ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg, op.cit.*, p. 31

Programme⁷⁶⁵ du concert à l'auditorium à 21 H de l' « HARMONIE NANCEINNE »

Paris-Belfort (défilé de Farigoul), les Hussards (marche de Allard), Cavalerie légère (ouverture de Suppe), les Allobroges (défilé de Parès), le Pays du sourire (fantaisie de Lehar), Nabucco (chœur de Verdi), Défilé de la garde républicaine (défilé de Wettge).

Programme du concert à 21 H, auditorium de la Pépinière : la « VAILLANTE SAINT FIACRE »⁷⁶⁶

Marche Lorraine (marche de Ganne), Les yeux noirs (fantaisie arrangement de Menichetti), Roncevaux (défilé de Leroy), Dans les rues d'Antibes (Sidney Bechet), Le travail c'est la santé (Henri Savaldor), Sérénade espagnole (boléro F. Menichetti), le défilé des bataillons (défilé de Blémart), Granada (paso doble d'Augustin Lara), défilé de la Garde Républicaine (défilé de Wettge).

Le récital de l'*Harmonie Nancéienne* apparaît comme ultra classique, une combinaison de marches militaires, de musique légère (deux opérettes « viennoises »), et de transcription de musiques sérieuses. On peut souligner que toutes deux interprètent le « *Défilé de la Garde Républicaine* » en fin de concert. Mais la *Vaillante Saint Fiacre*, formation équivalente à la première, propose un programme plus éclectique. En plus du répertoire habituel de l'harmonie, elle présente l'adaptation d'une chanson d'Henri Savaldor : « *Le travail c'est la santé* » et « *Dans les rues d'Antibes* » de Sidney Bechet, un jazz assez enlevé mais qui s'adapte bien à la forme musicale de la fanfare. Là encore le style New Orléans de Bechet est en décalage avec le jazz à la mode à cette époque mais il marque une première entrée du jazz dans le répertoire orphéonique.

Pourquoi l'*Harmonie Nancéienne* ne cède pas aux sirènes de la modernité, ne change pas son répertoire ? Cela tient certainement à la personnalité de son chef et à sa vision de la musique populaire. Il la tient en haute estime et il a d'elle une haute idée, gardant en mémoire les préceptes des pionniers de l'orphéon pour qui, il est une institution de transfert. Ayant eu accès à un grand nombre de programmes sur tout le deuxième XX^e siècle, conservés dans les archives de la société, nous ne pouvons que le constater. Le répertoire ne bouge presque pas avant le milieu des années quatre-vingt et le changement de chef de musique. Il s'agit de Jean-Marc Illi

⁷⁶⁵ « Est Républicain » du 5 juin 1971 : « concert à la Pépinière ».

⁷⁶⁶ « Est Républicain » du 2 juin 1971 : Rubrique pour vous distraire – Nancy.

(né en 1957), à l'époque jeune professeur agrégé et assistant en musicologie, enseignant au conservatoire et compositeur⁷⁶⁷.

Certains groupes sont très en retard dans la modernisation du répertoire. Les *Semeurs* de Lay Saint Christophe (France) ne jouent que des marches militaires⁷⁶⁸. Cela étonne et interroge. Pourquoi ne se sont-ils pas ouverts à d'autres genres ? Le niveau musical des musiciens peut interférer, tout comme l'objectif social que se fixe cet orphéon. Le groupe ne semble pas donner de concert mais exclusivement participer à des défilés et surtout des cérémonies patriotiques. Ainsi, des usages de la fanfare dépendent aussi son répertoire. De même en Italie, la *Banda San Cecilia* de Vigone dissoute en 1965 joue essentiellement de la musique religieuse et des marches. En effet, le prêtre qui l'a refondé après la Première Guerre mondiale la destine aux fêtes religieuses et patriotiques⁷⁶⁹.

Pour les fanfares de cavalerie et les cliques ou Batteries-Fanfares tout est à faire. Pendant longtemps, jusque dans les années cinquante voire soixante, les cliques françaises ne disposent que des marches militaires. Et encore, composées uniquement d'instruments d'ordonnance, elles ne peuvent interpréter la totalité de ces pièces car elles sont limitées en nombre de notes. Il existe cinq notes de base pour les clairons (do, sol, do, mi, sol) et huit (sol, do, mi, sol, si, do, ré, mi) pour les trompettes et les cors. Ces morceaux à la structure très découpée : la partie clairon, le trio de la clique, la partie harmonie ; permettent de jouer une mélodie satisfaisante même en supprimant l'élément interprété par l'harmonie.

L'essor du mouvement de Batterie-Fanfare initiée par Robert Goute et la musique de l'air dans les années cinquante apporte à ce type d'orchestre des pièces originales et adaptées à la tessiture des instruments. Robert Goute sollicite des compositeurs tels Guy Luypaerts (1917-2015), Laurent Delbecq (1905-1992), Roger Fayeulle (1913-1979) ou Jacques Devogel (1926-1995) pour ce renouvellement. Si Roger Fayeulle, ou Jacques Devogel, tout deux à la tête de la musique de l'air de Paris, sont issus du monde militaire, certains sont loin du milieu des orchestres à vent. Guy Luypaerts est d'abord pianiste de jazz et accompagnateur de Charles Trenet, puis compositeur de chansons et chef d'orchestre de music-hall avant de se tourner vers la musique légère, l'orchestre d'harmonie et la Batterie-Fanfare⁷⁷⁰. En plus des marches, ces compositeurs écrivent des fantaisies à caractère de moins en moins militaire dans leur structure

⁷⁶⁷ Olivera Coric, « L'Harmonie nancéienne : cent ans et tous ses vents », mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction du professeur B. Ravenel, université de Nancy 2, 1994. p. 48

⁷⁶⁸ Témoignage de Jean Edouard, recueilli le 17 octobre 2009.

⁷⁶⁹ Témoignage de M. Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

⁷⁷⁰ Biographie sur le site des Editions Guy-Claude Luypaerts, <http://www.editions-luypaerts.com/biographie-de-guy-luypaerts>, vu le 21 avril 2014.

comme dans leur sonorité. Les rythmes s'apparentent à ceux des musiques de danse qui passent à la radio, prolongeant la tradition des fantaisies militaires du XIX^e siècle illustrées par les polkas, mazurkas, gavottes, valse...⁷⁷¹ Progressivement au cours des années soixante-dix les compositeurs réalisent des pièces arborant par imitation le jazz, le rock, la samba, les danses du XX^e siècle⁷⁷². Le rock comme le jazz est divisé en de nombreux sous genres. Né dans les années cinquante aux Etats-Unis, il puise ses racines dans le rock'n'roll des années quarante et cinquante, lui-même largement influencé par le « rythme and blues » et la country. Il se caractérise par un tempo rapide, une batterie puissante et un rythme dynamique. Le rythme binaire du rock coïncide parfaitement à la Batterie-Fanfare issue de tradition militaire où la marche, de rythme binaire, est le genre privilégié. Il faut tout de même voir dans le rock interprété par ces orchestres une volonté de plaire à la jeunesse et de renouveler la rythmique, le tempo et la mélodie habituellement joués, par ces airs venus d'autres horizons.

Ce nouveau répertoire se diffuse grâce aux fédérations qui éditent des catalogues et sur lesquels ils puisent les morceaux imposés de concours⁷⁷³. De plus, la plupart de ces pièces sont enregistrées par les formations professionnelles de Batterie-Fanfare, toutes militaires, sur microsillon⁷⁷⁴.

Pour les fanfares de cavalerie, le processus est semblable. Très présentes en Allemagne, les *fanfarenzug*, n'ont disposé longtemps que d'un répertoire composé de marches, dont certaines héritées des XVII^e et XVIII^e siècles et d'airs traditionnels, de musique concertante⁷⁷⁵. Il existe une certaine tension au sein des fanfares de cavalerie allemande, puisque certaines formations veulent rester dans la tradition et dénoncent la modernité. Ils s'opposent au répertoire moderne et à l'ajout de pistons aux trompettes, souvent nécessaires pour interpréter ce nouveau répertoire. Le trompette-major de la *Fanfarenkorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.* (Allemagne) rencontré en 2015, se dit à la tête d'une formation *original fanfarenzug*, contrairement à beaucoup d'autres groupes qui adoptent un style plus moderne⁷⁷⁶. Il leur reproche de ne pas traduire leur orientation musicale dans leur nom, qui selon lui, devrait être *Trompeterkorps*

⁷⁷¹ Arnaud Loichot, « Les Batteries-Fanfares au XX^e siècle : de la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie, sous la direction de Philippe Gumplowicz, Université de Bourgogne, 2006-2007, p. 67-68

⁷⁷² Voir Partie 2, chapitre 6, A. Liens et influences réciproques avec les autres pratiques musicales.

⁷⁷³ « Catalogue général pour harmonies et batteries fanfares » édité par la FGPF, avant 1968, archives de l'Union Drouot, Nancy.

⁷⁷⁴ Jean-Louis Couturier, « Portrait de Robert Goute », « Batteries-Fanfares magazine », revue de la CFBF n° 139, janvier 2000, p. 12-13

⁷⁷⁵ Hans-Walter Berg, *op.cit.*, p. 24

⁷⁷⁶ Témoignage du trompette-major de la *Fanfarenkorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.*, recueilli le 4 octobre 2015.

(corps de trompetistes) ou *moderner Fanfarenzug* (Fanfarenzug moderne) ou *Musikzug* (musique de parade).

Il est souvent difficile de reconstituer le répertoire d'un ensemble à vent et son évolution. Tentons l'expérience avec la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons (France). Il existe peu ou pas de partition ni de concert avec programme, néanmoins, il faut se fier aux témoignages et aux titres de morceaux glanés dans les articles de presse. Pour cette phalange, nous avons aussi la chance de disposer de trois enregistrements. Un quarante-cinq tours enregistré en 1980, une cassette audio de 1985 et une cassette audio couplée d'un trente-trois tours daté de 1990. Même si on peut dégager plusieurs évolutions, il est illusoire de vouloir dater précisément le phénomène. En effet, les changements, les inflexions ne sont jamais brutaux mais toujours les fruits d'un mouvement de longue durée.

Dans les premières années après sa formation, autour de 1945, le répertoire se compose exclusivement de marches militaires du type : « *L'écho du Schimberg* » de Georges Pihet (1926-2008) ou « *Saint-Cyr* » de Joseph Alazard (1877-1958). Il se diversifie dans les années 1950 avec la naissance de la Batterie-Fanfare moderne. La clique joue alors des morceaux plus légers, des fantaisies mais qui gardent tout de même une structure assez militaire. Ils sont de rythme binaire, parfaitement adaptés à la marche et les clairons sont mis en avant. La structure est souvent la même : une introduction fortissimo puis un jeu de questions réponses entre clairons *sib* (si bémol) et trompettes *mib* (mi bémol). Les tambours, la grosse caisse et les cymbales accompagnent la mélodie. La coda dénommée familièrement les « trois coups » précise clairement la fin du morceau⁷⁷⁷. La pièce d'Alexandre Courtade, « *Gloire à Bugeaud* » en est assez éloquente. Elle est un dérivé de la sonnerie « *Aux champs en marchant* » du répertoire militaire classique. Le titre rappelle l'histoire du général Bugeaud combattant les troupes d'Abd-el-Kader en Algérie, qui prompt à réagir à l'attaque ennemie, oublie de retirer son bonnet de nuit et de mettre son képi. Dans la tradition militaire, cette anecdote est restée et les paroles suivantes ont été rajoutés à la sonnerie « *Aux champs en marchant* » : « L'as-tu vue, la casquette, la casquette. L'as-tu vue, la casquette du Père Bugeaud ? » En écoutant⁷⁷⁸ ce morceau, on remarque l'absence de nuance dans l'interprétation. En effet, on considère que le « bon musicien », au moins jusqu'en 1970, est celui qui joue le plus fort, qui a ses joues gonflées et rouges écarlates⁷⁷⁹ ou qui bat sur son tambour avec forces mouvements de bras. Petit à petit

⁷⁷⁷ Valérie Bonnefoy, « Batterie-Fanfare qui es-tu ? », mémoire de Maîtrise de Musicologie sous la direction de M. Kawka, université de Lyon Lumière II, 1994. p 62-63.

⁷⁷⁸ Extrait musical n°8. : Fanfare communale de Neuves Maisons, « *Gloire à Bugeaud* » (Alexandre Courtade). Fanfare communale de Neuves-Maisons, 45 tours, SRC-581.254- France, 1981.

⁷⁷⁹ Témoignage de Thierry Dias, recueilli le 8 janvier 2010.

le répertoire spécifique de la Batterie-Fanfare, celui né à partir des années 1960⁷⁸⁰ arrive à la fanfare de Neuves Maisons. Plus rythmé et plus festif il se détache de la musique militaire. Ainsi, « *Les jouvenceaux* » de Robert Goute, enregistré sur le quarante-cinq tours de 1980 est une pièce publiée en 1971⁷⁸¹. On remarque un décalage d'une dizaine d'années dans la modernisation du répertoire ce qui n'est pas si important compte tenu de l'ignorance du solfège par les musiciens. Par contre, l'interprétation reste tout en force et sans nuance⁷⁸². Parallèlement la Batterie-Fanfare néodomienne se dote à la toute fin des années soixante-dix de trompettes à piston qui pourtant ne font pas partie des instruments traditionnels de ce type d'orchestre. Cela permet néanmoins à la fanfare de présenter des arrangements d'airs populaires en plus des traditionnels morceaux de Batterie-Fanfare. Il s'agit notamment de « *Rivers of Babylone* » arrangement de la célèbre chanson du groupe *Boney M* ou de « *Sans chemise* » le succès de Rika Zaraï⁷⁸³. Dans les années quatre-vingt, tout en gardant ces classiques adaptations, la fanfare s'ouvre au répertoire moderne de Batterie-Fanfare. On sent l'influence de la nouvelle fédération CFBF (Confédération française des Batteries-Fanfaires) créée en 1980. Ainsi elle enregistre le classique « *Boléro militaire* » de Jacques Devo publié en 1961⁷⁸⁴. Il se veut un clin d'œil plus qu'une transcription de l'œuvre de Maurice Ravel. Mais ce morceau apporte une révolution car il offre une gradation dans les nuances, puisqu'on passe du pianissimo au fortissimo pour revenir au pianissimo. Mais l'interprétation est encore imparfaite⁷⁸⁵.

On peut être surpris de trouver dans leur répertoire : « *La marche des trompettes d'Aïda* » issu de l'opéra de Verdi, que la clique de Neuves Maisons joue lors de la Sainte Cécile 1980⁷⁸⁶. Tout de même, ce morceau est ce qu'on peut appeler une fanfare, une pièce éclatante jouée par des cuivres.⁷⁸⁷ Elle est donc adaptable aux instruments d'ordonnance. L'enregistrement qui est fait en 1985⁷⁸⁸ est néanmoins assez éloigné de l'œuvre de Verdi ... Cela mérite que l'on s'y arrête quelque peu. L'interprétation débute par une introduction lente et un peu plaintive des

⁷⁸⁰ Valérie Bonnefoy, *op.cit.*, p 67.

⁷⁸¹ Bibliographie française recueillie par Valérie Bonnefoy, *op.cit.*

⁷⁸² Extrait musical n° 9. : Fanfare communale de Neuves Maisons, « *Les jouvenceaux* » (Robert Goute). Fanfare communale de Neuves-Maisons, 45 tours, SRC-581.254- France, 1981.

⁷⁸³ Extrait musical n°10. : Fanfare de Neuves Maisons : « *Sans chemise* » (arrangement réalisé par la fanfare d'après la chanson de Rika Zaraï, composée par Léon Agel et Jack Le Bourgeois). Fanfare de Neuves-Maisons, *Centenaire de la Société 1935-1985*, cassette audio, enregistré et édité par la fanfare, France, 1985.

⁷⁸⁴ Bibliographie française recueillie par Valérie Bonnefoy, *op.cit.*

⁷⁸⁵ Extrait musical n°11. : Fanfare de Neuves Maisons : « *Boléro militaire* » (Jacques Devo). Fanfare de Neuves-Maisons, *Centenaire de la Société 1935-1985*, cassette audio, enregistré et édité par la fanfare, France, 1985.

⁷⁸⁶ « *Est Républicain* », novembre 1980 : « la fanfare et la Sainte-Cécile ».

⁷⁸⁷ Article « fanfare » in : Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005.

⁷⁸⁸ Extrait musical n°12. : Fanfare de Neuves Maisons : « *Aïda* » (arrangement réalisé par la fanfare d'après l'opéra de Giuseppe Verdi). Fanfare de Neuves-Maisons, *Centenaire de la Société 1935-1985*, cassette audio, enregistré et édité par la fanfare, France, 1985.

trompettes avec en fond sonore un roulement de tambours léger. La présentation du motif principal intervient alors, joué au cor *mib* (mi bémol.) Il est ensuite repris par tout l'ensemble qui joue *forte*, les percussions scandent un peu brutalement le rythme. Le tempo est plus rapide. Les cors solos interrompent le chant principal, remettant un peu de solennité à l'ensemble. Le thème principal revient, joué de façon relativement *piano* par les trompettes, accompagnées par un tambourin qui marque la cadence. Une dernière fois le motif est repris par tous jusqu'au final assez court.

Indéniablement, cette pièce musicale est différente de l'œuvre originale. La Batterie-Fanfارة de Neuves-Maisons l'a transformée sans doute de façon inconsciente en lui octroyant ses codes et son style. De façon caricaturale on peut dire que « ça sonne comme une fanfare ». La modification du tempo avec une accélération au milieu du morceau, les *fortes* de tous les musiciens, le rythme scandé par les percussions, tout cela relève d'une culture sonore *fanfaristique*. De même, l'utilisation d'un instrument comme le tambourin ajoute un côté festif voire folklorique à ce morceau, lui ôtant son aspect solennel et martial voulu par le compositeur. Pourtant, des parties restent assez respectueuses de l'œuvre comme notamment celle des cors solistes. Plus qu'une trahison de la partition originale et de l'intention du compositeur, les musiciens s'approprient une œuvre qu'ils interprètent à leur façon, comme ils la comprennent et avec leur vécu de *fanfaristes*. Cela brouille les cartes entre musique savante et populaire. Aux yeux de beaucoup même si c'est un extrait d'opéra elle ne peut pas être de la grande musique, car elle est jouée par des amateurs ailleurs que dans une grande salle de concert. Giuseppe Verdi aurait sans doute réprouvé la démarche de cet orchestre, lui qui « déteste entendre ses œuvres jouées sur des orgues de Barbarie ⁷⁸⁹ ». De toute façon cet opéra est trop célèbre, trop populaire pour rester de la musique sérieuse. Cette musique est déqualifiée. Cette œuvre légitime, un extrait d'opéra, s'est vulgarisée par sa trop grande diffusion ⁷⁹⁰. Ainsi, la même musique selon le contexte, l'exécution, sa diffusion peut être classée différemment. Il s'agit peut-être plutôt d'un exemple d'acculturation ⁷⁹¹ où deux cultures se sont rencontrées, celle de l'opéra dite savante et celle de la fanfare connotée populaire. Plus simplement, l'orphéon néodomien joue une œuvre connue et que tout le monde a reconnu.

⁷⁸⁹ Didier Francfort, conférence, *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?*, 2008, publiée dans une version traduite en portugais au Brésil, accessible en ligne : http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

⁷⁹⁰ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, 1979, p. 13

⁷⁹¹ Pascal Ory, article « Acculturation » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

Courageusement et malgré la progression permise par l'entrée à la CFBF (Confédération française des Batteries-Fanfaires), le chef de musique Robert Goguet prend la décision de se faire aider par un musicien professionnel. Didier Boucher, Tambour-major de la musique du 26^e Régiment d'Infanterie de Nancy, vient à partir de 1986 donner des cours de solfège et faire travailler cet ensemble⁷⁹². Le résultat est saisissant et très rapide, l'enregistrement de 1990 vient couronner ces quelques années de travail. Il est digne des formations professionnelles, telles les Batteries-Fanfaires militaires. Le répertoire plus contemporain se fait plus jazzy comme « *Bugle Riff* »⁷⁹³ de Guy Luypaerts et comporte même des accents latinos comme dans « *Tanguy* »⁷⁹⁴ de Jacques Devogel. Dans les deux cas, la mélodie balancée permet presque de danser. Mais certains musiciens, moins intéressés par cette évolution ou ayant des difficultés à suivre cette progression fulgurante, quittent l'association.⁷⁹⁵

Hiérarchiquement l'ensemble à vent et son répertoire apparaissent dominés. « Faire de l'orphéon une pratique populaire (au sens ouvriériste) renforce l'idée de basse qualité⁷⁹⁶ », précise Georges Escoffier. Bernard Lahire⁷⁹⁷, distingue deux modes principaux de classements : « le nombre et la popularité » et « la rareté et la noblesse. » Or la fanfare n'est ni une musique commerciale et donc populaire par le nombre ; ni une musique savante, reconnue par la critique et la valeur sociale conférée par la rareté distinctive. Mais la réalité est plus complexe. La remise en cause d'une pratique populaire au sens ouvriériste, la variété des situations, des répertoires joués empêchent un classement figé et général. Les ensembles à vent jouent de la musique savante et de la musique populaire mais aussi d'autres musiques. Elles n'appartiennent ni à l'une ni à l'autres des genres, mais à une culture intermédiaire. De plus, les conditions de réception doivent aussi être prises en compte. De nombreuses critiques s'élèvent contre un public sensible uniquement à la musique légère et aux transcriptions des classiques les plus connus. Faut-il le blâmer, le dévaloriser s'il n'aime pas la musique dite savante ? Si le public apprécie ces concerts mêlant l'opérette à des ouvertures plus classiques, du populaire et du

⁷⁹² Bulletin municipal de Neuves-Maisons, 1987. Archives de Robert Goguet, Neuves-Maisons.

⁷⁹³ Extrait musical n°13. : Batterie-Fanfare de Neuves Maisons, « *Bugle Riff* » (Guy Luypaerts). Batterie-Fanfare municipale de Neuves-Maisons, *Prémices*, 33 tours, CORELIA-CC90675-France, 1990.

⁷⁹⁴ Extrait musical n°14. : Batterie-Fanfare de Neuves Maisons, « *Tanguy* » (Jacques Devogel). Batterie-Fanfare municipale de Neuves-Maisons, *Prémices*, 33 tours, CORELIA-CC90675-France, 1990.

⁷⁹⁵ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 19 février 2010.

⁷⁹⁶ Georges Escoffier, « la question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », réseau intelligence de la complexité, programme européen MCX. Modélisation de la complexité, www.mcxapc.org, consulté le 10 février 2015.

⁷⁹⁷ Bernard Lahire, *op.cit.*, p. 63

savant, on peut estimer qu'il ne fait pas de distinction de valeur entre ces « genres » musicaux. Dans ce cas, on assiste à un anéantissement de cette distinction entre culture populaire et culture savante qui dans le cadre de sa réception n'est plus valable⁷⁹⁸. Ainsi le répertoire, comme les goûts du public, ne sont pas figés, ils évoluent avec leur temps. Ce qui est intéressant n'est ni son appartenance à l'une ou l'autre des cultures mais cet « entre-deux, cette zone intermédiaire qui correspond aux conditions sociales de la réception⁷⁹⁹ », le fameux horizon d'attente⁸⁰⁰. Le public attend autre chose de l'écoute d'une fanfare, qui n'est ni un concert de musique classique, ni de musique populaire au sens du folklore. Les ensembles à vent forment donc un genre à part entière.

E. Crise, déclin ou mutation des ensembles à vent ?

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, bon nombre d'ensembles à vent disparaissent en Europe⁸⁰¹. Ils se maintiennent dans un premier temps davantage dans les régions industrielles, le Nord et l'Est de la France, le pays de Galles au Royaume Uni... A partir des années soixante, la fanfare, longtemps l'un des rares loisirs existants, est bousculée. L'offre des distractions exponentielles bouleverse cette pratique. S'ouvre alors le temps des loisirs de masse. Le niveau de vie augmente, la société se modernise et les progrès techniques permettent de suivre cette évolution. L'émergence de la culture de masse concomitante avec la société de consommation explique cette désaffection des ensembles à vent et son déclin à l'aube des années soixante. L'enthousiasme pour la fanfare va décroître avec l'offre récréative plus grande, la concurrence des autres loisirs et notamment celle du sport. L'effectif des musiciens populaires va donc baisser. Le véritable tournant semble être les années quatre-vingt, même s'il est déjà amorcé dès les années soixante et surtout le milieu des années soixante-dix. Plusieurs éléments se sont combinés : la définition d'un temps libre, un temps pour soi⁸⁰² ; l'émergence de la société de

⁷⁹⁸ Didier Francfort, conférence, *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?*, 2008, publiée dans une version traduite en portugais au Brésil, accessible en ligne : http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ Voir à ce propos : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* « *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* », 1972.

⁸⁰¹ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 83

⁸⁰² Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, p. 9-18

consommation qui englobe les loisirs et la culture de masse⁸⁰³ qui permet une diffusion – grâce notamment aux médias comme la radio, la télévision ou la presse spécialisée – d'un modèle plus global qui se veut la modernité.

Après la Deuxième Guerre mondiale de nouvelles formes de loisirs apparaissent en Europe. « Le loisir- marchandise » venu des Etats-Unis est d'abord considéré comme un temps disponible pour la consommation⁸⁰⁴. Surtout, une tension apparaît entre deux types de loisirs. Un « loisir rationnel » né au dix-neuvième siècle, qui est une forme d'enrichissement personnel, une ouverture culturelle, ou un bien-être physique, auquel la fanfare appartient. Le deuxième, apparu après la Libération, est un « désir de distraction » lié aux loisirs de masse et à la nouvelle industrie des vacances. Ce dernier est jugé par les partisans du premier comme peu respectable et peu moral⁸⁰⁵. La concurrence de ces distractions fait du mal aux ensembles à vent, un loisir qui demande des efforts et du travail.

Nous assistons également à la mutation des structures. Les institutions qui soutiennent et financent la musique amateur, partis politiques, entreprises, religions, se désengagent. La baisse de l'encadrement des jeunes par les mouvements de jeunesse religieux ou laïques, entraîne la disparition de nombreuses fanfares de patronage. Le développement des écoles de musique dans les années 1970 et 1980 favorise la pratique musicale individuelle⁸⁰⁶. Le contexte économique et social joue aussi un rôle. La désindustrialisation provoque la fermeture de nombreuses usines et notamment dans le domaine de sidérurgie et des mines. Avec elles, toutes les activités qui lui sont associées disparaissent. Dans le film britannique les *Virtuoses*, cette problématique est particulièrement bien décrite. Une fois la mine fermée et la disparition des mineurs, quel est l'intérêt de l'existence d'une fanfare de mineurs ? En Belgique, les fermetures massives des industries minières dans les années 1960 et 1970 entraînent la dissolution des sociétés musicales qui lui sont rattachées. En 1924, 1089 harmonies et fanfares existent en Wallonie (Braban Wallon non compris). En 1908, seulement 307 sociétés musicales subsistent⁸⁰⁷. Le déclin de l'industrie s'accompagne d'un changement profond de société. Le mode de vie « villageois » – même autour de l'usine – et le paternalisme cède leur place au secteur tertiaire et à l'individualisme. Les sociabilités nées au dix-neuvième siècle ne conviennent plus à l'organisation sociale du second vingtième siècle. Comment s'identifier à un groupe, une usine

⁸⁰³ Jean-François Sirinelli, article « culture de masse » in : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000*, Paris, Hachette Littérature, 1999.

⁸⁰⁴ Alain Corbin, *op.cit.*, 1995, p. 11

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 11-12

⁸⁰⁶ G r me Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structuration, industries, alternatives*, Nantes, Mélanie Sèteun et Irma édition, 1998, p. 61-62

⁸⁰⁷ Jean Botermans (dir.), *op.cit.*, p. 40-41

quand elle n'existe plus, quand le travail et les loisirs sont de plus en plus individuels et de moins en moins ancrés dans un territoire proche ? Les fanfares s'inscrivent et témoignent d'un autre rapport au monde, d'un autre rapport entre les individus⁸⁰⁸.

Les patronages gérés par l'Église, alors si développés au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, déclinent dans les années 60 à 80. On le doit à la déchristianisation de la société, au désintérêt que l'Église elle-même porte à ces mouvements de jeunesse⁸⁰⁹ et à la municipalisation des loisirs. En effet, l'urbanisation grandissante, nécessite de la part de l'État une politique de la ville tournée vers les jeunes. Des infrastructures sont construites : maisons, foyers, clubs des jeunes ; centres sociaux, stades, gymnases... Et pour les gérer, les animer, les communes recrutent eux-mêmes des personnels, passant au-dessus des organismes existants⁸¹⁰.

Les évolutions technologiques transforment la société. Les moyens de transports plus accessibles – l'arrivée en masse de la voiture et des mobylettes – permettent de désenclaver les communes, même les plus rurales. Les jeunes peuvent sortir. On assiste à l'apparition d'une culture jeune. Une presse, une musique, une tenue vestimentaire (le jean), des modes de sociabilité (les surprises parties ou les surboums) caractérisent cette jeunesse à partir des années soixante⁸¹¹. C'est le « temps des copains » et tout cela ne fait pas bon ménage avec les ensembles à vent. Une nouvelle séparation s'effectue. La théorie anthropologique de la culture jeune remplace la théorie sociologique de la culture de classe dans la distinction des pratiques. La musique constitue un élément central de la culture jeune. Elle se forme à partir des années 1960 en Occident⁸¹². Les transistors, les disques diffusent une nouvelle musique faite pour danser : le rock and roll, le twist, puis le disco... Cela s'accompagne de modifications des pratiques instrumentales, la guitare et la batterie sont préférées au tambour et à la trompette. La fanfare souffre de la concurrence des autres musiques⁸¹³. Les modalités d'écoute évoluent également. Les jeunes deviennent des « individus auditeurs », la consommation de musique devient personnelle et non plus une pratique collective d'écoute⁸¹⁴.

⁸⁰⁸ Alain Corbin, *op.cit.*, 1995, p. 13-14

⁸⁰⁹ Gérard Cholvy, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1999, p. 328-329-330

⁸¹⁰ Gérard Cholvy (dir.), *Le patronage : Ghetto ou vivier ?*, actes du colloque des 11 et 12 mars 1987, Paris, nouvelle cité, 1988, p. 101

⁸¹¹ Gérard Chovy, *op.cit.*, 1999, p. 334-335

⁸¹² Ludvine Bantigny et Armand Baubérot, article « jeunesse » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

⁸¹³ Roy Newsome, *op. cit.*, p. 184

⁸¹⁴ Ludovic Tournès, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale » in : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp. 220-258, p. 253

Plus globalement, la concurrence des disques et de la radio défavorise les ensembles à vent. Le mélomane dispose chez lui d'une musique de meilleure qualité, jouée et enregistrée directement par l'orchestre de base, par exemple une symphonie interprétée par un orchestre symphonique. Il n'y a plus besoin d'institution de transfert comme l'orphéon pour découvrir la musique. De plus, quand la fanfare joue faux ou déforme l'air original, elle souffre instantanément de la comparaison avec le disque de base que le public connaît. Le développement massif de l'industrie du disque et des médias (radio puis télévision) habitue le public à recevoir de la musique de qualité et actuelle. Les ensembles à vent avec leur répertoire fait de transcription, de musique légère à la mode du dix-neuvième siècle se retrouvent en marge de l'évolution⁸¹⁵. Les ensembles à vent qui regroupent plusieurs générations peuvent déboucher sur des tensions entre différentes tranches d'âges. L'agressivité intragroupe peut décourager certains membres qui démissionnent et disloquent le groupe. Déjà dans les années cinquante, George Combret dans un film, sorti en 1952 montre ces oppositions. Dans le film *Tambour battant*⁸¹⁶, une fanfare affronte un groupe de jazz. Ce long métrage taillé pour le talent de Jacques Hélian tente de démontrer que l'harmonie est passée de mode. Les « jeunes » affrontent les « anciens ». Le jazz, lui est préféré car il apparaît plus moderne et plus dansant. La fanfare est victime d'une image vieillissante qui attire moins les jeunes. Les défilés, les commémorations, le répertoire militaire les repoussent. Pire, l'anti-militarisme fort présent dans la société européenne des années 1960-1970, associe les ensembles à vent à l'armée et provoque un effet repoussoir pour beaucoup de jeunes⁸¹⁷.

Les sociabilités sont au cœur de la fanfare. Elles sont l'occasion de rencontres entre les musiciens, mais aussi rassemblent la population pour des moments festifs. Ceux-ci sont nombreux car ils accompagnent le rythme normal d'une communauté de personnes⁸¹⁸. A partir de la fin des années soixante-dix et surtout lors des années quatre-vingt, ces fêtes populaires vont fortement diminuer et les fanfares perdent une partie de leur occasion de se produire.

Nicolas Durand, qui a étudié la crise de l'image des Batteries-Fanfares,⁸¹⁹ montre le basculement d'une logique de groupe à celle de l'individualisme. « L'individu-roi » apparaît dans les années 1970. Sous le poids des mutations sociales, de l'évolution des mœurs et de

⁸¹⁵ Jean Botermans (dir.), *op.cit.*, p. 43

⁸¹⁶ *Tambour battant*, George Combret, 1952, Comédie, France, 90 min

⁸¹⁷ Jean Botermans (dir.), *op.cit.*, p. 42

⁸¹⁸ Maurice Agulhon, *La République au village*, Paris, Seuil, 1979, p. 152

⁸¹⁹ Nicolas Durand « *les Batteries Fanfares, analyse d'une image en crise* », mémoire de Maîtrise en sciences de l'information et de la communication, Université de Nancy 2, IUP métiers de l'information et de la communication, 2002-2003, p. 24

l'éducation, l'individu passe avant la famille⁸²⁰ et plus généralement avant le groupe. Le rapport de l'individu à la famille, au collectif s'est inversé. Au début du XX^e siècle encore, l'individu était incorporé à la famille, comme fusionné dans la masse. Le groupe n'est désormais plus que l'addition des individus et de fait affaibli car il n'est plus la structure de base, le ciment. Cette perte du collectif, ce renversement explique en partie l'affaiblissement du mouvement orphéonique. Ses fondateurs rattachent cette pratique musicale à l'éducation populaire. Celle qui permet des échanges mutuels et la transmission des connaissances entre les individus. La trajectoire suit un mouvement du haut vers le bas, des milieux favorisés vers les couches les moins privilégiées. Le système libéral balaye ces valeurs et met l'individu au centre de tout. La réussite par soi-même est érigée en dogme et on assiste à un certain rejet du groupe. Le populaire, la masse se pare d'une connotation négative. L'irruption de la société de consommation et la mise sur un piédestal du consommateur renforce encore cet individualisme. Les musiciens potentiels préfèrent aller dans une école de musique pour jouer d'un instrument qui se suffit seul comme la guitare et le piano. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les jeunes revendiquent progressivement une vie privée, des amis, des camarades, des relations propres. Ils rejettent la collectivité dans leurs loisirs, les organisations structurées⁸²¹.

Le projet orphéonique dans ce qu'il a de spécifique, c'est-à-dire sa pratique associative et collective de la musique n'apparaît plus comme la seule réponse possible aux demandes d'éducation populaire de la musique⁸²². Le projet social de l'orphéon, celui de permettre la rencontre de personnes autour de la pratique musicale est lui aussi remis en cause par l'augmentation de l'individualisme. Les sociabilités du XIX^e siècle ne correspondent plus à l'évolution du XX^e siècle. La dimension musicale devient prégnante pour les musiciens potentiels ou déjà actifs, au détriment des « à côté », voyages, repas, fêtes en interne. Cela en fait une pratique archaïque qui attire beaucoup moins, une sorte de survivance d'un passé révolu⁸²³. Cette opinion mériterait d'être réinterrogée à la lumière de son historicisation⁸²⁴. Dans un premier temps, les sociétés orphéoniques sont perçues comme constitutives d'un processus de modernisation sociale, elles permettent un apprentissage de la musique et apportent une éducation morale. Puis elles deviennent un archaïsme. La notion de déclin, concomitante au

⁸²⁰ Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 5 Antoine Prost et Gérard Vincent (dir.), *De la première guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1987, p.94

⁸²¹ *Ibid.*, p. 85

⁸²² Françoise Andrieux, « Réalité et signification de l'éducation musicale populaire au XX^e siècle », in : Danièle Pistone (dir.), *L'éducation musicale en France*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1983, p. 60.

⁸²³ Philippe Gumpowicz, « compte-rendu » de l'ouvrage de Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, « Annales. Histoire, Sciences Sociales », 6/2010, p. 1491 à 1493.

⁸²⁴ Soizic Lebrat, *op.cit.*, p. 16

passéisme des ensembles à vent est ancienne et finalement difficile à saisir. Pour Philippe Gumplowicz, qui s'appuie sur la croissance quantitative des sociétés musicales, l'apogée des créations orphéoniques en France aurait eu lieu dans les premières décennies de la Troisième République avant d'engager son déclin au tournant du XX^e siècle⁸²⁵. Maurice Agulhon dans sa préface à l'ouvrage de Vincent Petit sur les sociétés musicales du Haut-Doubs⁸²⁶ suggère une datation plus récente, l'entre-deux Guerres. Le déclin des années 1980 que nous avons constaté ne serait donc qu'un déclin parmi d'autres, un ultime déclin ? La réalité du déclin des sociétés musicales et son interprétation restent donc des questions ouvertes, surtout qu'il n'a pas abouti à la disparition totale des ensembles à vent. De plus, « la question du « déclin orphéonique » varie en fonction des échelles historiques dans lesquelles on replace l'étude du « mouvement orphéonique »⁸²⁷ » et en fonction du cadre géographique choisit. La crise et le déclin sont plus ou moins importants selon les pays européens. Ainsi, il semble qu'il faut privilégier la notion de mutation à celle de déclin pour l'étude de l'évolution des ensembles à vent.

Malgré les difficultés, les ensembles à vent continuent d'exister. Ils déclinent en nombre mais restent présent dans le paysage socio-culturel. Pour survivre, les fanfares sont obligées de s'adapter aux changements socio-culturels. Le visage des ensembles à vent change dans les années quatre-vingt. La fanfare est une musique qui marche, 1980 sonne le glas de cette pratique. Les musiciens des deux grandes harmonies de Nancy (France), *l'Harmonie Nancéienne* et la *Vaillante Saint Fiacre* ne veulent plus défiler. La première perd ses tambours et clairons un peu avant 1985 mais ne défile déjà plus depuis plusieurs années⁸²⁸. De même au début des années quatre-vingt, à la *Vaillante Saint Fiacre*, les membres de l'harmonie, tous issus du conservatoire ne veulent plus défiler et laissent seule la clique parcourir les rues. La formation entière disparaît d'ailleurs en 1991⁸²⁹.

⁸²⁵ Philippe Gumplowicz, *op.cit.*, p.121

⁸²⁶ Maurice Agulhon, « préface », dans : Vincent Petit, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX^e siècle*, Fournet-Blancheroche, Regards sur le Haut-Doubs, 1998, p. 2 et 3

⁸²⁷ Soizic Lebrat, *op.cit.*, p. 21

⁸²⁸ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 18 février 2010.

⁸²⁹ « Est Républicain » du 17 mai 1993 : « Nancy sans tambours ni trompettes ».



Figure 39- Photographie de la *Vaillante Saint Fiacre* de Nancy dans ses locaux en 1982.

Plaquette Programme du 75^{ème} anniversaire de la Vaillante Saint Fiacre. Festival de musique les 26 et 27 juin 1982, Archives de l'Union Drouot FSCF 54 (Fédération Sportive et Culturelle de France), Nancy.

L'illustration montre bien par la séparation des tenues, la séparation des deux parties de la société musicale et le combat intérieur entre ceux qui veulent continuer à défiler et ceux qui veulent changer et se consacrer aux concerts. A gauche de l'image, la clique garde son costume bleu marine d'inspiration militaire avec les galons, la casquette ; alors qu'à droite la cravate disparaît au profit d'un nœud papillon qui complète un blazer et pantalon ou une jupe noire. La tension est telle que certains groupes disparaissent. De fait, l'image que les ensembles à vent donnent ou veulent se donner se modifie. Les harmonies ne défilent plus ou de moins en moins et se veulent désormais plutôt un orchestre de concert. Les tenues sont moins militaires. La couleur bleue est de plus en plus délaissée au profit de couleurs plus joyeuses ou du noir, celle des orchestres symphoniques. Le rouge fait son entrée en force et devient très fréquent. En 1977, les musiciens de *l'Helvétienne de Saillon* (Suisse) inaugurent leur nouvelle tenue, délaissant celle de 1961⁸³⁰. Le rouge remplace le brun, la fourragère a disparue et la coupe apparaît moins militaire, la casquette notamment est plus fantaisiste.

⁸³⁰ Lucien Cheseaux, *op.cit.*, p. 49



Figure 40- *L'Helvétienne de Saillon* en 1973 et en 1977, évolution des uniformes. Photographies extraites de : Lucien Cheseaux, *L'Helvétienne de Saillon 1905-2005*, Plaquette anniversaire, Saillon, 2005.

Parallèlement, le répertoire est rajeuni et la formation musicale est améliorée. Les ensembles à vent insistent sur la formation musicale de leurs musiciens, cela conduit à une *musicalisation* plus grande des sociétés musicales au détriment des sociabilités⁸³¹. Les ensembles à vent privilégient la pratique musicale aux autres aspects que sont la camaraderie ou plus globalement les sociabilités. L'équilibre est parfois difficile et donc le profil des adhérents changent, ceux qui viennent moins pour la musique que les rencontres et la camaraderie ne s'y retrouvent plus et quittent la société musicale. Parallèlement, certaines personnes attirées prioritairement par l'aspect musical et dédaignant l'aspect festif, peuvent y intégrer plus facilement l'orchestre, s'y reconnaissant davantage. Les sociétés dépourvues d'ambitions musicales qui se destinaient à animer les seules fêtes et cortèges deviennent plus rares⁸³². Les ensembles à vent veulent conquérir une reconnaissance artistique par leur qualité musicale.

Au final, même si le nombre d'ensembles à vent diminuent, cet orchestre continue d'exister et d'être visible. Plus qu'un déclin esthétique et quantitatif des ensembles à vent, cette crise débouche sur une série de mutations prouvant la vitalité du mouvement orphéonique qui est capable de se régénérer pour s'adapter et ne pas disparaître. Par le biais d'évolutions politiques, économiques, culturelles, la société bouge. Les ensembles à vent pour s'adapter à ces changements se transforment, ils sont ainsi poreux aux évolutions socio-culturels.

⁸³¹ Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 240-242

⁸³² *150 ans d'Harmonies et Fanfares en Belgique*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1980, p. 62

L'institution orphéonique apparaît solide. Chaque société musicale est structurée autour d'un comité et de personnes clés. Elles sont aussi épaulées par les fédérations d'ensembles à vent qui les défendent, les représentent et les aident à se développer. Dans la musique à vent, différents types d'éducation se côtoient, des modes d'éducation formels (les écoles de musiques, le conservatoire) et d'autres informels (l'apprentissage dans des structures internes, par empirisme voire à l'oreille). Pourtant, il est possible de rencontrer dans une même formation des musiciens autodidactes et des prix de conservatoire. Cela montre l'originalité de ces pratiques musicales et de ces orchestres. L'étude du répertoire confirme cela et remet en cause le classement par genre, inapplicable pour les fanfares et démontre la mise en place d'une culture intermédiaire et autonome.

Autour de la pratique musicale en amateur, se bâtit tout un univers, un microcosme avec ses habitudes, ses traditions. De nombreux éléments : l'histoire, le répertoire, les tenues, les codes de fonctionnement etc... permettent la manifestation de sentiments d'appartenance au groupe, la fanfare locale, et aussi plus globalement au modèle des ensembles à vent. Il existe véritablement une *sub-culture* « fanfaristique » transnationale, que l'on retrouve d'un bout à l'autre de l'Europe.

Le mouvement orphéonique s'est inscrit dans un processus d'institutionnalisation afin de garantir la pérennité d'un mouvement dont l'unité de base est l'association volontaire. Les ensembles à vent possèdent une fonction sociale dans la cité et répondent à des demandes sociales. Au sein des fanfares, les sociabilités sont le ciment de l'unité et la motivation de beaucoup de musiciens. Les musiciens bénévoles souhaitent partager leur passion avec tous, en créant du lien social par la culture.

Il faut remettre en cause les découpages de genres musicaux et la question de leur signification sociale. La fanfare n'appartient pas aux cultures populaires, ni aux cultures savantes, elle est une culture intermédiaire. Parce que les ensembles à vent sont inclassables, ils sont un genre autonome. Mais il n'est pas sûr que cela suffise à le définir en creux comme un genre à part entière. Il est nécessaire de le confronter aux autres genres et de voir s'il s'inscrit comme un genre musical identifiable, reconnaissable par rapport aux autres.

Partie 2- L'ensemble à vent : un genre musical repérable et autonome

Les ensembles à vent peuvent être regroupés, nous l'avons vu, selon un modèle qui se retrouve partout en Europe. Les fanfares permettent de dépasser le classement entre musique savante et populaire. « Il s'agit plutôt de pratiques socio musicales trans-sociales dont la particularité est de faire circuler les contenus et les représentations à la faveur de l'événement dans différents espaces géographiques et sociaux ⁸³³». Ils se sont constitués en genre autonome, parce que les ensembles à vent se sont en effet construits comme une spécificité distincte des genres voisins dans le paysage musical. La distinction s'opère à la fois avec les genres proches de la fanfare (les ensembles de cornemuses par exemple) et avec ceux, plus éloignés, du moins en apparence (la chanson populaire ou les symphonies.)

Plusieurs éléments permettent de produire une différenciation : la structure administrative, la façon de pratiquer la musique, les lieux et les occasions de la pratiquer, les pratiquants, l'instrumentation, la diffusion de la production musicale, le répertoire... Cependant, la modélisation ne doit pas apparaître comme monolithique. Chaque ensemble à vent possède à la fois des spécificités et des éléments comparables. L'autonomie de genre n'équivaut pas au cloisonnement. Des liens, des influences réciproques, des allers-retours, des appropriations entre genres musicaux existent.

Les ensembles à vent ont une place particulière dans la société mais aussi dans le champ musical. La fanfare est un genre spécifique mais aussi une musique et une pratique reconnaissable. Elle possède suffisamment de particularités pour être identifiable et se distinguer des autres. Paul Ricœur, apporte des éléments de réflexion important. Dans *Parcours de la reconnaissance*, il cherche à définir le sens de reconnaissance et ses dérivations. Il souhaite surtout constituer une théorie de la reconnaissance⁸³⁴. Dans la première partie de son essai, il

⁸³³ Michel Rapoport (dir), *Culture et religion. Europe XIX^e siècle*, Paris, Atlantica, 2002, p. 616

⁸³⁴ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 34

montre que reconnaître c'est d'abord identifier et donc distinguer⁸³⁵. A partir de cette affirmation, il s'agit d'interroger la place de la fanfare dans le champ musical, confronter les ensembles à vent entre eux et avec les autres musiques pour montrer leur spécificité et leur autonomie.

⁸³⁵ Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 37, 101

Chapitre 4. Des spécificités qui n'effacent pas les éléments comparables

Les ensembles à vent s'inscrivent dans un même modèle. C'est au XIX^e siècle que s'est élaboré cet ensemble de spécificités dont certains ont perduré en ce figeant dans un schéma constant.

Dans les communes, la pratique instrumentale est souvent introduite par des conscrits de l'armée révolutionnaire ou napoléonienne partis de France et qui ont traversé une bonne partie de l'Europe, ou dans le cadre de l'organisation de la Garde Nationale. Certains orphéons sont indépendants. Concrètement ils ne sont rattachés à rien ni à personne, ils ne sont que le regroupement de musiciens en association autonome. Dans ce cas, il s'agit généralement de création plus récente. Par contre, la plupart des fanfares sont rattachées à une structure, une institution, au moins à leurs origines. Plusieurs structures prennent en charge les loisirs et la culture, se concurrençant parfois. Dès le XIX^e siècle, l'orphéon a pour mission d'occuper la jeunesse, ouvrière notamment, et de l'éloigner des cafés et autres lieux de perdition. La dimension éducative n'est pas absente de la démarche, elle se manifeste en particulier dans les fanfares ouvrières, de mouvements de jeunesse ou liées aux Eglises. En apparence les buts de ces institutions d'encadrement sont différents et pourraient influencer sur l'organisation interne, l'image, le répertoire des ensembles à vent. Qu'en est-il en réalité ?

Les vieilles structures d'encadrement de la société qui ont présidé au développement de l'orphéon (l'Eglise, l'Etat, le patronat, la Bourgeoisie, l'armée...), ont-elles résisté à l'épreuve du temps ? Comment se sont-elles adaptées au second XX^e siècle bien différent du XIX^e des fondateurs du mouvement orphéonique ?

D'autres spécificités qui ne sont pas dues aux structures de rattachement ou à la tutelle d'origine marquent les ensembles à vent. Elles sont cette fois transversales et touchent aux représentations des orphéons, représentations des musiciens comme du public. Ces représentations débouchent sur des orientations différentes. Le modèle de l'ensemble à vent est bicéphale. On assiste à la mise en place d'une sorte de hiérarchie invisible qui classe les ensembles à vent entre ceux qui assument leur côté populaire issu du XIX^e siècle et ceux qui l'assument beaucoup moins.

A. Des structures différentes : vers une typologie

Héritage direct du XIX^e siècle, les fanfares ouvrières, paramilitaires, de sapeurs-pompiers, politiques, municipales, liées à l'Eglise sont toutes issues de structures différentes. Mais elles ont conservé des liens entre elles, à commencer par le répertoire et le goût pour l'uniforme. Sont-elles davantage liées à leur structure de tutelle ou répondent-elles à l'expression d'une culture fanfaristique ?

A. 1. Fanfares paramilitaires

Indéniablement, les ensembles à vent sont directement un héritage des musiques militaires. Pour beaucoup, cet héritage est digéré et le phénomène orphéonique largement « démilitarisé ». Cependant, certains nostalgiques de l'armée ou simplement admiratifs des fanfares militaires qui sont souvent d'un haut niveau musical et d'une rigueur de présentation, fondent des orchestres paramilitaires. Certains sont d'anciens soldats, d'autres cherchent seulement à rappeler un passé lointain. Dans trois cantons de Suisse Romande ; Genève, Fribourg⁸³⁶ et Neuchâtel, des musiques civiles tirent leur origine des anciennes musiques militaires⁸³⁷. Elles en ont souvent gardé le nom, comme le *corps de musique militaire de Colombier* ou le *corps de musique volontaire de Landwehr* basé à Fribourg. Avec la nouvelle constitution suisse de 1874, l'armée devient fédérale et les milices cantonales avec leur musique sont dissoutes. Cependant, les anciens trompettes militaires ont pu garder leur instrument⁸³⁸. Dès avant l'adoption de cette constitution, en 1848, le gouvernement fédéral envoie une circulaire pour appeler les citoyens à créer des sociétés locales pour remplacer les milices cantonales⁸³⁹. En 1859, la *musique militaire de Neuchâtel* cesse d'être militaire, pourtant elle garde toujours son appellation. Il en est de même pour la *musique militaire du Locle* née en 1852⁸⁴⁰ ; musiques d'amateurs, elles perpétuent la tradition en portant un costume historique militaire.

⁸³⁶ Le canton de Fribourg a la particularité d'être bilingue, le français et l'allemand sont toutes deux langues officielles.

⁸³⁷ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 25

⁸³⁸ Paul Hugger (dir), *Les Suisses. Modes de vie et tradition, mentalités*, t. 3, Lausanne, Territoire/Editions Payot, 1992, p. 1379

⁸³⁹ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 35

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 27

Par contre en Italie, il existe beaucoup de fanfares calquées sur les musiques militaires en exercice, formant presque une copie conforme. Le corps des *Alpini*, les chasseurs alpins, les *Bersaglieri*, ces soldats avec leur chapeau à panache de plumes noires et qui jouent en courant, et les *Carabinieri*, les gendarmes, sont particulièrement représentés. En 1957, le major Adamo Teolis fonde la *Fanfara Montenero* de Turin pour remplacer la musique militaire de la *brigata alpina torinese* qu'il dirigeait⁸⁴¹. Il fait appel à ses anciens musiciens qui la plupart ont fait leur service sous ses ordres. La fanfare est rattachée à l'*Associazione nazionale alpini*, Sezione di Torino qui l'héberge et la subventionne. Elle se produit pour la première fois le 16 juin 1957 à l'occasion du quarantième anniversaire d'une des batailles les plus sanglantes de la Première Guerre mondiale au *Monte Nero*, la montagne noire. Le groupe décide alors de se dénommer *Fanfara Montenero* en souvenir de cet événement. Les musiciens sont presque tous d'anciens militaires, leur uniforme est quasi identique, si ce n'est très voisin de ceux des militaires avec treillis et chapeaux à plume, caractéristique des *alpini*. Là encore, le répertoire est essentiellement militaire et les marches prédominent. « *La marcia dei coscritti piemontesi* » de Cuconato, tient une bonne place dans le carnet des musiciens. La fanfare participe aux activités de l'association nationale des *alpini* mais donne aussi des concerts indépendants et prend part à diverses festivités⁸⁴².

Certains musiciens de fanfare paramilitaire se regroupent au nom d'un souvenir douloureux et dans un but mémoriel. La *musique des anciens prisonniers de guerre* de Deux-Acren (Belgique) a été fondée en mai 1947 par quelques amis de retour des camps militaires de la Seconde Guerre mondiale⁸⁴³. Les musiciens revêtent un uniforme paramilitaire. Ils se donnent comme activité principale de rehausser les commémorations à caractère patriotique. Progressivement, ils diversifient leur champ d'action, donnant des concerts et participant à des manifestations festives. Ils s'ouvrent aussi à un recrutement plus large.

⁸⁴¹ Historique de la fanfare réalisé et communiqué par Giammi Destefamis le 29 octobre 2011.

⁸⁴² Témoignage de Jimmy D'Introno, recueilli le 29 octobre 2011.

⁸⁴³ Site Internet officiel de La *musique des anciens prisonniers de guerre* de Deux-Acren : <http://www.mrpgda.be>, vu le 22 août 2012.

A. 2. *Fanfares des pompiers*

Au début du XIX^e siècle, les premiers ensembles à vent civils apparaissent en France dans le cadre d'association de sapeurs-pompiers ou de la garde nationale⁸⁴⁴. Souvent, ces corps de musique ne participent pas aux interventions⁸⁴⁵. Le décret d'organisation des sapeurs-pompiers du 29 décembre 1875 stipule que les musiciens ne sont pas comptés dans l'effectif des compagnies. Cela est confirmé par le décret de 1903⁸⁴⁶. La musique est un des facteurs majeurs de prestige des pompiers, ils participent largement aux cérémonies et rassemblements conviviaux. Dans cette France du XIX^e siècle, les pompiers sont dans beaucoup de communes peu sollicités. Ils éteignent deux à trois incendies par an dans la plupart des communes rurales⁸⁴⁷. L'aspect associatif et celui des sociabilités est donc capital pour le maintien de la cohésion au sein des compagnies de sapeurs-pompiers. L'orphéon y a toute sa place, trouvant un cadre parfait pour son épanouissement. Les points communs entre les ensembles à vent et les pompiers existent, le port d'un uniforme, la discipline, un certain sens du service public. *L'Harmonie la Longovicienne* de Longwy (France) se reconstitue sous forme de Batterie-Fanfare en 1957. Mais faute de moyen financier elle ne peut reprendre ses anciens uniformes. La plupart des exécutants étant soldats du feu, ils décident de défiler sous cette tenue. Une tenue « qui leur confère une allure martiale qui plaît aux populations Lorraine⁸⁴⁸. »

De même en Allemagne, c'est dans le cadre des pompiers que se développent la plupart des premiers ensembles à vent⁸⁴⁹. Dans ce pays, beaucoup de formations vont longtemps rester sous ce statut, faute de l'existence d'une loi encadrant les associations. Certaines gardent des liens mais beaucoup vont ensuite se séparer du corps des soldats du feu. La *Musikverein Kurnbach* est l'héritière de la fanfare des pompiers créée en 1948. Elle s'en détache en 1960⁸⁵⁰.

Dans de nombreux pays, les sapeurs-pompiers sont souvent le premier groupe à caractère associatif, tout tourne autour des pompiers. Cependant les liens avec cette corporation peuvent ensuite se distendre. En Slovénie, la première fanfare de la ville de Kranj est fondée le 7 Août 1898 au sein du service d'incendie, à l'initiative d'un libraire et d'un aubergiste⁸⁵¹. Elle est

⁸⁴⁴ Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001, p. 68

⁸⁴⁵ Patrick Dalmaz, *Histoire des Sapeurs-pompiers français*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? , 1996, p. 30

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 35 et 42

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 30

⁸⁴⁸ *La Longovicienne*. Album des 100 ans : 1898-1998, Longwy, 1999, p. 6-7

⁸⁴⁹ Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983, p. 97

⁸⁵⁰ *Blasmusik in Baden 25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002, p. 190

⁸⁵¹ Site internet de *Pihalni orkester Mestne občine Kranj*, <http://www.orkester-kranj.si/>, consulté le 28 août 2014.

appelée *Godba prostovoljne požarne brambe Kranj*, la fanfare des pompiers volontaires de la commune de Kranj, rassemblant 27 ou 28 musiciens. Le groupe connaît un succès important, mais les conflits entre cléricaux et libéraux conduisent à l'exclusion de la fanfare du service d'incendie en 1902. Avec l'aide de citoyens, une nouvelle association est créée l'année suivante. Elle est dénommée *Meščanska godba Kranj*, la fanfare des Bourgeois de Kranj. Après 1908, en raison de conflits politiques, elle cesse de nouveau d'exister. Deux ans plus tard, en 1910, une société de musique de pompiers volontaires, *Društvo Godba prostovoljne požarne brambe Kranj*, est relancée dans le cadre du service de lutte des incendies de Kranj. À l'exception des années de guerre, elle existe avec succès jusqu'en 1923 où, en raison de la crise économique générale et intérieure, les musiciens sont contraints de se séparer. Elle est recrée par le prêtre Matija Škerbec en 1928 sous le nom *Kranjsko godbo pri Prosvetnem društvu Kranj*, la fanfare de la société d'éducation de Kranj. En 1932, le gouvernement interdit l'utilisation de la fanfare dans le cadre de l'organisation religieuse. La fanfare perdure sous l'appellation de *Kranjsko glasbeno društvo*, la société de musique de Kranjsko. Elle ne fonctionne pas pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1945, les musiciens se réunissent à nouveau dans le cadre du service culturel de la ville de Kranj.

Au XX^e siècle, des ensembles à vent continuent à être fondés dans le cadre des sapeurs-pompiers. En Suède, le 28 Novembre 1948, une fanfare de pompiers volontaires, *Frivilliga Brandkårens Musikkår*, est fondée à Ystad (Suède). Le corps est composé de douze hommes, mené par le chef de musique Thure Nilsson⁸⁵². En 1980, le nom est changé pour devenir *Hemvärnets Musikkår Ystad*, la musique de la garde nationale d'Ystad. Cependant, les origines ne sont pas oubliées et quelques fois par an, les musiciens revêtent les uniformes des sapeurs-pompiers et font revivre la fanfare des soldats du feu. Généralement ils le font dans le cadre d'activités au profit de cette corporation, commémorations, animations de casernes...

Les musiciens des corps de pompiers ne le sont pas seulement dans un but d'agrément. Le recours à des instrumentistes est aussi utile pour l'organisation des secours. Avant la généralisation des moyens de transmission moderne, qui n'est pas réalisée avant les années soixante, la plupart des corps de sapeurs-pompiers comptent un instrumentiste pour alerter ceux qui doivent partir au feu et transmettre les ordres pendant l'intervention. En France, des systèmes d'alarmes et d'alertes ont commencé à être installés dans les grandes villes à partir des années 1890. Cependant, dans les années cinquante dans certaines communes, l'alerte est toujours donnée par le clairon ou le tocsin. Il est d'usage de trouver dans les statuts des

⁸⁵² Site internet de *Hemvärnets Musikkår Ystad*, <http://www.hvmky.se/>, vu le 4 juin 2014.

compagnies de sapeurs pompiers la mention de clairon-sapeur et parfois de tambour. Suite au décret du président de la république de décembre 1875, qui organise tous les corps de sapeurs pompiers de France, le Conseil Municipal de Nîmes daté du 7 Novembre 1876, décide que les deux compagnies n'en formeront qu'une et que l'effectif sera porté à 159 hommes, répartis comme suit⁸⁵³ :

- 7 officiers, dont un Capitaine Commandant, chef de corps, et un Chirurgien, aide major.
- 152 hommes du rang, dont 25 sous-officiers, 124 sapeurs, un fourrier, un tambour et un clairon.

Dans un second temps, enrichis d'autres instruments de cuivre et de tambours, ces ensembles d'ordonnance ont pu aussi devenir des fanfares, utilisées dans les cérémonies officielles. Elles peuvent aussi donner des concerts et participer à des manifestations sans lien direct avec la corporation.

A. 3. Fanfares ouvrières

Le terme de fanfare ouvrière apparaît d'emblée comme une expression vaste qui exprime une réalité plurielle puisqu'il existe des ensembles à vent constitués par une entreprise, des ouvriers ou des militants. Avec l'essor de l'industrie dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, bons nombres de patrons vont créer dans leurs usines des fanfares ouvrières. Après 1945, seules les plus grosses entreprises peuvent encore se permettre de garder leur musique. Avec la crise industrielle, beaucoup vont disparaître dès les années 1960-1970 et surtout dans les années 1980. Il existe également des fanfares ouvrières indépendantes de toutes usines qui sont fondées par des ouvriers eux-mêmes. D'autres clairement militantes se veulent des outils au service de la lutte du prolétariat. Toutes ces fanfares répondent à l'expression d'une culture ouvrière au-delà de l'aspect fanfaristique.

Les patrons au XIX^e siècle veulent organiser des loisirs aux ouvriers. Le but est double, contrôler ces moments de liberté et éviter « l'anarchie [...] d'un éventuel temps pour soi. »⁸⁵⁴ L'élite bourgeoise veille et pallie aux incapacités supposées du prolétariat qui ne serait pas capable d'occuper son temps libre de manière digne et utile. Et par la même occasion elle exerce un contrôle social sur ses employés. C'est le paternalisme, qui veut aussi « se garantir une main

⁸⁵³ Site Internet d'histoire sur la ville de Nîmes, <http://www.nemausensis.com/Nimes/pompiers/SapeursPompiers.htm>, vu le 8 septembre 2014.

⁸⁵⁴ Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, p. 300

d'œuvre docile »⁸⁵⁵ et fidèle en lui octroyant des avantages sociaux et comme un bon père organiser sa vie du berceau jusqu'à la tombe. En échange, l'employeur espère bénéficier d'une production efficace et apaisée. A l'époque des débuts de l'industrialisation massive, beaucoup d'employeurs ne font pas la distinction entre leur rôle économique et social⁸⁵⁶. Naturellement il ne faut pas caricaturer. Aucun d'eux n'agit uniquement par altruisme ou par calcul économique. L'idée est juste dans l'air du temps, théorisée par Frédéric le Play dans ces deux ouvrages majeurs: *Les ouvriers européens*, publié en 1855, et *La réforme sociale*, paru en 1864. La jeunesse ouvrière doit être éloignée des cafés et autres lieux de perdition et apprendre les bonnes manières, l'ordre et la morale. Le modèle est clairement bourgeois. Le patronat qui redoute la mise en place d'un mouvement ouvrier trop puissant pense que ces mouvements d'éducation populaire doivent pouvoir contribuer à la paix sociale « et à l'intégration culturelle. »⁸⁵⁷ Appartenir à la fanfare de l'usine est aussi quelquefois vu comme le signe d'une soumission au patronat⁸⁵⁸. Mais les ensembles à vent sont aussi un instrument de paix sociale. En octroyant des activités aux ouvriers, on évite les grèves. La fanfare est également un des rares moments de loisir et d'ouverture culturelle pour l'ouvrier⁸⁵⁹, notamment grâce aux voyages qu'il peut effectuer.

Pour leur harmonie, les entreprises les plus grosses, notamment les mines ou la sidérurgie, sont prêtes à octroyer des moyens importants en argent et en homme. Au Royaume-Uni, il est de coutume d'avoir un *Brass Band* dans chaque usine. Les meilleures formations du pays sont soutenues par des entreprises. Parmi les dix plus titrées lors des concours nationaux entre 1946 et les années 1980, huit sont issues d'entreprises⁸⁶⁰.

Dans certains établissements les répétitions sont même prises sur le temps de travail. Dans les années 1950 à l'usine sidérurgique de Neuves-Maisons (France), les deux heures hebdomadaires de répétitions des musiciens de la *Symphonie de la Haute-Moselle* sont comptées comme travaillées⁸⁶¹. La direction est ainsi très vigilante au bon fonctionnement de l'harmonie, et ses représentants assistent aux répétitions. La plupart de ces ensembles à vent sont même présidés par un membre de direction de l'entreprise. Il existe une certaine pression

⁸⁵⁵ François Moulin, *le peuple du fer, Mineurs et sidérurgistes du bassin de Neuves-Maisons*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2006, p. 47

⁸⁵⁶ Yves Lequin, *Histoire des Français XIX^e-XX^e siècles. La société*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 419

⁸⁵⁷ Jean-Daniel Bouton, « Les Sociétés musicales et le mouvement orphéonique en Moselle de 1854 à 1871 », pp143-152, in : *A Quatre temps. La Musique en Moselle, des origines à nos jours*, catalogue d'exposition, Metz, Archives départementale de la Moselle, 2020.

⁸⁵⁸ Didier Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », « Vingtième siècle. Revue d'histoire », n° 85, 2005/1, p. 91

⁸⁵⁹ Philippe Gumpowicz, op.cit., p. 162-169

⁸⁶⁰ Voir le tableau des dix meilleurs *Brass Bands* du Royaume-Uni entre 1946 et 1980, en Annexe 15.

⁸⁶¹ Témoignage de Gilbert Daubenfeld, recueilli le 19 mars 2010.

de la part de la direction pour qui la fanfare est l'image de l'entreprise, mais les moyens accordés peuvent être impressionnants. *L'harmonie des Houillères du bassin de Lorraine* (HBL) regroupe 200 musiciens dans les années 1950 et une école de musique. Un chef de musique est payé à temps complet pour ses fonctions et les musiciens reçoivent une indemnité substantielle pour chaque répétition et concert⁸⁶². Le règlement est assez strict, tout comme le fonctionnement. Le prestige de ces grandes formations musicales, leur réputation nationale et au-delà, car elles se produisent dans toute l'Europe, attire les musiciens qui se montrent fiers d'en faire partie.

Dans le cas de l'entreprise de chaussures Bata à Hellocourt en Moselle, le paternalisme prend des proportions beaucoup plus importantes. On parle d'ailleurs de Bataville et d'un mode de vie totalement contrôlé et imposé par l'entreprise.⁸⁶³ En 1935, une harmonie est créée⁸⁶⁴. Un des musiciens raconte qu'en 1948-1949, il a été momentanément renvoyé de l'usine car il n'avait pas effectué la prestation avec l'harmonie de l'entreprise. En effet, jouant également dans la fanfare de son village, il a préféré participer au défilé prévu par celle-ci plutôt que d'aller avec l'harmonie honorer la communauté batavilloise. Le lundi, convoqué avec cinq autres camarades par le chef du personnel, il leur est reproché de ne pas avoir de paroles et d'avoir trahis Bata. Par conséquent ils ne sont pas dignes d'y rester. Il échappe au licenciement grâce à l'intervention d'un syndicat.⁸⁶⁵

Pour leurs sorties à l'extérieur, les fanfares servent d'ambassadeur de leurs entreprises. Pour rester dans l'exemple de Bata, à chaque déplacement, en tête de la fanfare, défile un enfant avec une pancarte qui reprend le logo de la marque. Le rôle d'ambassadeur n'est pas véhiculé uniquement par l'image, mais aussi au travers de la qualité musicale. Ainsi, les entreprises n'hésitent pas à créer des postes pour des musiciens recrutés sur leur seule qualité musicale et ainsi assurer la bonne qualité de l'ensemble instrumental.⁸⁶⁶ Régulièrement dans les bulletins des fédérations d'ensembles à vent, les entreprises publient des annonces pour rechercher des musiciens. Dans le « Journal de la CMF et de l'Union Française » de février 1956, une usine de la vallée du Rhône, proche de Vienne, propose « des emplois manuels sans connaissances spéciales à des bons musiciens jouant flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, cor, bugle, trombone. » Avec cette politique de recrutement de musiciens, certains ensembles à vent se

⁸⁶² Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold. JABIBA 462. Statuts de *L'Harmonie des Houillères du Bassin de Lorraine*. 1952

⁸⁶³ Alain Gatti, *Chausser les hommes qui vont pieds nus*, Editions Serpenoise, Metz, 2004, p. 6

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 586

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 405

⁸⁶⁶ « Mineurs de Lorraine. L'histoire du fer et du charbon », « Républicain Lorrain » hors-série n°3, 2004, p 53-54

hissent à un niveau quasi professionnel. *L'harmonie Lorraine-Escaut* de l'usine sidérurgique de Longwy (France) atteint la division « Honneur », la plus haute catégorie, à l'issue du concours de la Confédération musicale de France (CMF) de 1963 à Aix-les-Bains⁸⁶⁷.

Toutes les fanfares ouvrières ne sont pas le fait d'une création patronale. Créées par des ouvriers, elle est l'expression de l'appartenance à une catégorie sociale. Pour Diana Cooper-Richet,⁸⁶⁸ « la culture ouvrière est celle du plus grand nombre qu'accompagne, le plus souvent, le sentiment d'appartenir à un groupe à part. » Le groupe possède toute une série d'éléments qui le différencie et d'autre qui participe à la création d'une identité. L'appartenance à une catégorie sociale se fait d'abord par les signes extérieurs qu'elle se donne, comme son nom. Un certain nombre d'ensemble à vent se qualifie d'ouvrier. *L'Harmonie Royale ouvrière de Malonne* (Belgique), totalement indépendante de toute usine, doit son appendice à sa population majoritairement ouvrière. Officiellement fondée le 8 mai 1835, au départ, les membres exécutants et du comité étaient essentiellement des ouvriers qui, après leur labeur quotidien, avaient choisi la musique comme moyen de distraction⁸⁶⁹.

Les fanfares ouvrières participent aux fêtes et cérémonies de la corporation. Ainsi, chaque année, la *clique de Neuves Maisons* (France) prend part aux manifestations de la Sainte Barbe, la patronne des mineurs, fêtée le 4 décembre. En effet, la mine et la sidérurgie sont au cœur du bassin industriel néodomien. Le déroulement est immuable. La statue est escortée en procession par les mineurs en tenue et au son de la musique⁸⁷⁰. Pendant la cérémonie religieuse, elle interprète plusieurs morceaux. Cette fête annuelle montre bien la participation de la fanfare à la culture ouvrière. Les musiciens, ouvriers pour la plupart, sont sensibles à cette commémoration, ce rite qui montre l'attachement des mineurs à leur protectrice⁸⁷¹ et renforce leur appartenance à ce groupe social.

Lorsque des tragédies liées au travail ont lieu, la fanfare participe comme tout le groupe au deuil et à l'hommage des leurs. En 1959, un coup de grisou tue 14 mineurs dans le puits Saint Fontaine de Merlebach (France). Une foule de vingt mille personnes se rassemble pour assister aux obsèques, et *l'Harmonie des HBL* interprète un morceau de circonstance : « *Tristesse de la mine* », composé par son chef Paul Semler-Collery. Le Répertoire permet aussi de mettre en scène les ouvriers. A la fin de chaque concert, la *musique des HBL* interprète la « *marche des*

⁸⁶⁷ « Fusion. Journal d'information et de liaison du personnel », juin 1963, n°61, Médiathèque Intercommunale de Longwy.

⁸⁶⁸ Diana Cooper-Richet, article « Ouvriers » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

⁸⁶⁹ Site internet de *l'Harmonie Royale ouvrière de Malonne* : www.malonne.be, vu le 5 juin 2014.

⁸⁷⁰ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 19 février 2010.

⁸⁷¹ « Mineurs de Lorraine, l'histoire du fer et du charbon », « Républicain lorrain » hors-série, n°3, 2004, p. 82

mineurs de Lorraine » écrite par son chef Paul Semler Collery⁸⁷². On constate qu'il s'agit d'une marche de type militaire à structure classique : les clairons, instruments emblématiques de la musique militaire française répondent à l'harmonie. C'est une marche faite pour défiler, qui est entraînante et qui donne un sentiment de fierté aux musiciens et donc aux ouvriers. On imagine très bien cette harmonie défiler la tête haute au son de cette marche.

Plus globalement il n'existe pas de véritable répertoire propre aux sociétés musicales ouvrières. Elles jouent les mêmes types de pièces, seuls quelques titres rappellent le monde ouvrier et celui du travail sans que ce soit systématique.

Par leur uniforme et leurs bannières, les ouvriers véhiculent l'image qu'ils veulent se donner d'eux-mêmes. Fiers de leur travail et de leur condition d'ouvriers, certaines fanfares portent leur vêtement de travail, l'ensemble ou seulement l'un de ses éléments caractéristiques. Les musiciens de *l'Harmonie des mineurs d'Esch sur Alzette* (Luxembourg) défilent avec le casque de travail sur la tête qui complète un costume civil bleu marine. Il est stipulé que la tenue officielle de *l'Harmonie des Mineurs de Lourches* (France) est le costume de travail du mineur de fond, avec le casque⁸⁷³. En Pologne, les fanfares de mineurs défilent toujours en costume traditionnel de mineurs, un costume noir avec un shako à plume avec les insignes de la mine, deux marteaux entrecroisés. Costume que l'on retrouve en Allemagne, en Autriche et en partie aux Pays-Bas.

Les bannières et les drapeaux n'oublient jamais d'arborer les insignes de leur corporation qui voisinent toujours avec la Lyre.

Parfois, les ensembles à vent peuvent être au service de l'action militante des ouvriers. En quelque sorte, ils sont un auxiliaire de leur revendication plus ou moins fort, plus ou moins marqué.

Après la Première Guerre mondiale, en Ecosse⁸⁷⁴ la plupart des sections socialistes de l'ILP *Independent Labour Party* (parti travailliste indépendant), les cellules communistes ou les syndicats disposent de leur *Brass Band*. Ils se produisent à l'occasion du défilé du premier mai, de meetings ou encore de grèves. La fête du travail, chaque 1^{er} mai, est l'occasion pour les travailleurs de défiler dans la rue. Jour de lutte et de revendication, il est aussi un peu un jour de fête et de rassemblement pour tous les travailleurs. Lorsqu'ils sont là, les musiciens apportent

⁸⁷² Extrait musical n°15 : Harmonie des Houillères du bassin de Lorraine, « *marche des mineurs de Lorraine* » (par Paul Semler-Collery – Jacques Serre). Harmonie des houillères du Bassin de Lorraine, 33 tours, DECCA - 123.841 - FRANCE, sans date.

⁸⁷³ *Le mineur et la musique. Histoire de l'harmonie des mineurs de Lourches, 1840-1960*, Lourches, édité par l'Harmonie, 1960, p. 110

⁸⁷⁴ Christian Civardi, « Loisirs et militantisme des ouvriers écossais au début du XX^e siècle », in : Jean Breton (dir.), *Le loisir en Ecosse*, Saint Etienne, Publication de l'université de Saint Etienne, 2004, p. 151

un élan musical aux revendications et le répertoire adapté complète les mots apportant une dimension, une force supplémentaire. Ils distillent ainsi un répertoire fait de chants révolutionnaires connus de tous les participants et qui ravive et construit une mémoire de lutte. Au Grand duché du Luxembourg, le syndicat LAV (*Lëtzbuerger Aarbechterverband*), possède sa Fanfare implantée à Esch-sur-Alzette. Elle se produit sous l'appellation de *Musique syndicale du LAV*. Elle s'intègre cependant à la vie culturelle locale puisqu'elle donne un concert au Parc Public d'Esch-sur-Alzette le 15 août 1946 dans le cadre de la Semaine musicale organisée pour l'anniversaire de l'harmonie municipale⁸⁷⁵. Il se compose de « *L'entrée des Gladiateurs* » marche de Julius Fučík, « *la Housarde* » valse de Louis Ganne, « *Poète est Paysans* » ouverture de Franz von Suppé, « *Verdiana* » pot-pourri de Giuseppe Verdi et « *Grande-Duchesse Charlotte* » marche de Fernand Mertens. Le programme du concert ne comporte aucune connotation militante ni révolutionnaire, au contraire il est très consensuel puisqu'il comporte une marche en l'honneur de la duchesse régnante. Il apparaît comme très classique pour une harmonie et aurait pu être joué par n'importe quelle autre formation. L'aspect syndical en est complètement absent.

En Suisse, il existe des musiques ouvrières alliant musique et militantisme. Cela se traduit d'abord dans l'appellation de ces corps. Beaucoup ajoutent à leur dénomination le qualificatif « ouvrier » pour clairement indiquer le statut social des musiciens : « L'ouvrière » à Bienne ou « la musique ouvrière de Fribourg. » Certaines expriment l'espoir : « l'Aurore » à Monthey ou « l'Avenir d'Yverdon. » D'autres évoquent la lutte : « la Persévérante de la Chaux de Fonds » ou « la Sociale du Locle ». Souvent la fondation de telles fanfares à consonance ouvrière vient de la base, des musiciens eux-mêmes qui se regroupent et s'organisent. En Janvier 1923, à Fribourg, des jeunes se retrouvent pour fonder une fanfare à la maison du peuple, le local de réunion des organisations ouvrières destinées à la lutte et à l'éducation. Ces jeunes dénoncent la difficulté pour le prolétariat d'entrer dans les musiques de la ville qualifiées de bourgeoises et créent donc la *Musique ouvrière de Fribourg*.⁸⁷⁶ Après la Première Guerre mondiale et la grève générale de 1918, les tensions entre la bourgeoisie et les ouvriers augmentent. Le clergé s'associe à la bourgeoisie pour combattre et repousser les militants du mouvement ouvrier, même si la fanfare apparaît comme une activité relativement pacifiste. Jusqu'en 1986, la fanfare se réunit à la Maison du peuple fribourgeoise. Pourtant, au fil des ans, son aspect militant et intransigeant s'adoucit. En 1978, elle ajoute « Lyre » à « Musique ouvrière » pour

⁸⁷⁵ *Harmonie Municipale de la ville d'Esch sur Alzette : 1871-1946, 75^{ème} anniversaire – Festivités du 10/08/1946 au 18/08/1946*, p. 25

⁸⁷⁶ Historique de la *Lyre de Fribourg*, <http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html>, consulté le 9 avril 2013.

progressivement ne plus se faire appeler que *Lyre de Fribourg*. Mais la plus grande révolution réside dans sa participation à la très catholique Fête Dieu en 1960, prestation qui ne s'est pas faite sans la démission de quelques intransigeants. Trois ans plus tard, la société fait bénir son nouveau drapeau à la cathédrale, fruit d'une évolution des membres de la fanfare comme des autorités politiques et religieuses⁸⁷⁷.

La fanfare renforce aussi le côté festif et démonstratif des manifestations et des défilés syndicaux. Ainsi la création de *l'Avenir d'Yverdon* répond à un besoin. En effet, le 1^{er} mai 1919, les organisations responsables s'assurent le concours de 15 à 18 musiciens sympathisants faisant partie de la seule formation existante dans la ville. Mais au dernier moment, la société leur interdit d'utiliser leurs instruments pour cette journée dédiée aux travailleurs, à la lutte et aux revendications. Le comité d'organisation du cortège trouve tout de même huit tambours. L'après-midi, la décision est prise de fonder une fanfare « dont l'activité sera désormais consacrée au service de la communauté et ceci sans condition ». Elle adhère à la fédération des musiques ouvrières et se développe rapidement malgré l'opposition sourde des autorités.⁸⁷⁸

Dans la deuxième partie du XX^{ème} siècle le mouvement ouvrier reste vivace. Le 15 septembre 1961 à Monthey l' « Aurore » voit le jour⁸⁷⁹, son but, rehausser les manifestations ouvrières et notamment le défilé du 1^{er} mai. Elle reprend le nom et l'emblème de la société existante entre 1928 et 1932. Pourtant, elle adhère à l'association cantonale des musiques valaisannes, neutre politiquement qui regroupe toutes les fanfares du canton et aussi à l'Union Suisse des musiques ouvrières. Paradoxalement, elle prend part à la vie communale et paroissiale de Monthey. Cela s'explique sans doute par son statut de seule musique de la ville.

Les musiques ouvrières suisses se regroupent en une fédération. Elle est à rattacher au mouvement ouvrier suisse qui naît dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁸⁸⁰. Très vite des associations ouvrières dans le domaine culturel ou sportif voient le jour. Il s'agit de fournir des loisirs aux ouvriers mais aussi de faire œuvre de militantisme tout en étant un élément identitaire de la « classe » ouvrière. Dans un premier temps, des associations ouvrières catholiques et socialistes co-existent. Les associations de la société du Grütli (associations patriotiques regroupant des compagnons artisans puis de plus en plus les ouvriers suisses, à la fois dans un but politique et un rôle d'éducation) entretiennent des relations avec les organisations bourgeoises. Progressivement, un éloignement s'effectue. Même si le mouvement politique

⁸⁷⁷ Historique de la *Lyre de Fribourg*, <http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html>, consulté le 9 avril 2013.

⁸⁷⁸ Historique de *l'Avenir d'Yverdon*, <http://avenir.educanet2.ch/avenir>, consulté le 25 juin 2011.

⁸⁷⁹ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 94

⁸⁸⁰ Bernard Degen : « Fédération ouvrière suisse » in le dictionnaire historique de la Suisse, sous forme électronique : <http://www.hls-dhs-dss.ch>, consulté le 14 avril 2013.

ouvrier et syndical se détache (le parti socialiste est créé en 1906 et l'Union syndicale en 1880) il reste des liens forts entre les deux entités du mouvement ouvrier. Après la Première Guerre mondiale et la grève générale de 1918 les ouvriers socialistes et la bourgeoisie se séparent nettement. De nouvelles associations sont fondées et parmi elles, en 1919, l'Union des musiques ouvrières pour fédérer les fanfares ouvrières existantes. Ces groupes tiennent un rôle indispensable constituant l'élément sonore des manifestations et des rassemblements de lutte pour la cause ouvrière. La fanfare participe ainsi au folklore du mouvement ouvrier et de ses actions. Karl Schwaar parle d'une « subculture ouvrière indépendante » et considère « que les adhérents trouvaient dans la vie associative une “ patrie de substitution ”. Mais il tempère aussitôt et précise que « les usages sociaux traditionnels étaient respectés »⁸⁸¹. En effet, une musique ouvrière ne diffère pas dans l'image qu'elle donne (elle porte un uniforme classique) ou dans son répertoire, de toute autre fanfare. Avec la paix du travail dans l'industrie des machines et le ralliement du mouvement ouvrier à la défense nationale militaire et spirituelle dans les années 1930, le rêve émis par certains d'une contre-culture ouvrière s'envole. Pourtant, après 1945, les membres des associations ouvrières doivent toujours appartenir au parti socialiste ou à un syndicat ; ils restent séparés des sociétés non socialistes et ne participent pas aux événements de la patrie comme la fête nationale⁸⁸². Mais dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, moins politisée, les ensembles à vent n'ont plus la même importance au service de la lutte pour les syndicats ou le parti socialiste. De plus, une certaine normalisation du mouvement socialiste s'effectue dans les années 1960-1970, les militants comme les musiciens ne sont plus pourchassés par la police et certains⁸⁸³ de ses représentants entrent au Conseil Fédéral. Moins utiles au combat dans une société où le socialisme est accepté, les fanfares ouvrières déclinent. Le contexte économique joue aussi un rôle : la prospérité, le plein emploi de l'après-guerre, et l'émergence de la société de consommation a « diminué insensiblement la solidarité parmi la classe ouvrière »⁸⁸⁴. Certaines fanfares ont disparu, d'autres ont survécu, changeant parfois de nom avec la perte de leur qualificatif d'ouvrière. Elles deviennent ainsi plus universalistes.

La culture ouvrière à travers la fanfare est une culture plurielle. Fanfare militante, fanfare issue du paternalisme, fanfare d'ouvriers qui se crée des loisirs... La vision de cette

⁸⁸¹ Karl Schwaar : « Association ouvrière » in le dictionnaire historique de la Suisse, sous forme électronique : <http://www.hls-dhs-dss.ch>, consulté le 14 avril 2013.

⁸⁸² Karl Schwaar: « Association ouvrière » in le dictionnaire historique de la Suisse, sous forme électronique : <http://www.hls-dhs-dss.ch>, consulté le 14 avril 2013.

⁸⁸³ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 93

⁸⁸⁴ R. Schüpbach, président de l'Union suisse des musiques ouvrières (USMO) dans livret de Fête fédérale de l'USMO à Vevey, juin 1974.

culture ouvrière en est différente suivant le regard du patron ou de l'ouvrier. Mais dans tous les cas transparaît une fierté d'être ouvrier et de le montrer.

A. 4. *Fanfares liées aux Eglises*

Les curés catholiques ou les pasteurs protestants ont parfois créé ou soutenu un ensemble à vent⁸⁸⁵. Il s'agit de représenter la paroisse et parfois d'animer le culte.

Dans le canton de Fribourg (Suisse) les prêtres sont tous passés par le collège Saint Michel de Fribourg qui, jusqu'aux années 1970 est le seul du canton. Au sein de l'internat, différentes activités sont proposées aux élèves, dont une fanfare créée en 1839⁸⁸⁶. Une fois ordonnés, ils entrent rapidement en contact avec la musique locale qui joue souvent lors de leur arrivée et qui suscite leur intérêt puisqu'il s'agit d'une musique connue et pour beaucoup pratiquée. Ainsi, de nombreux prêtres vont participer à ces ensembles à vent déjà existants, ou fonder des sociétés musicales paroissiales. En 1942 à Forel-Autavaux (Suisse), treize musiciens se regroupent au sein de *l'Echo du Lac*. Entre 1951 et 1958, faute de directeur, l'abbé François Butty, ancien musicien de la *Fanfare du collège Saint Michel* et trompette militaire, en prend la direction⁸⁸⁷. Partout en Europe des ensembles à vent paroissiaux ont vu le jour. A Dublin (Irlande) *St George's Brass Band* est fondé en 1936 dans la paroisse du même nom par des jeunes gens⁸⁸⁸. Ses activités sont très éclectiques puisque l'ensemble à vent anime aussi bien les services de l'Eglise, que des concerts en salle ou en plein air, des défilés divers, des matchs de football internationaux...

Paradoxalement, si les curés ont fondé des fanfares paroissiales, les autorités cléricales n'approuvent pas toujours ces formations qu'ils jugent « vulgaires et tapageuses »⁸⁸⁹. Ce que le clergé réprovoque le plus est l'association : musicien routinier et musicien d'harmonie. En effet, dès la fin du XIX^e siècle les musiciens routiniers⁸⁹⁰ s'emparent des instruments d'harmonie pour faire danser les populations villageoises lors de noces, fêtes de conscrits, bals improvisés. Beaucoup participent également à la fanfare. Les dirigeants des orphéons n'apprécient guère

⁸⁸⁵ A notre connaissance, aucune institution religieuse juive n'a suscité la création de fanfare.

⁸⁸⁶ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 70

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 74

⁸⁸⁸ Site Internet officiel de *St George's Brass Band* de Dublin en Irlande, <http://www.stgeorgesbrassband.ie/>, consulté le 22 septembre 2014.

⁸⁸⁹ Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France: genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Irma/Mélanie Seteun, 2006, p. 59

⁸⁹⁰ Musiciens routiniers : musiciens qui animent les bals.

cette double fonction du musicien, et le clergé encore moins. Jusque dans les années 1950, le clergé breton est très hostile à la pratique des danses en dehors de la noce, les curés de paroisse exercent un contrôle sévère sur leurs paroissiens⁸⁹¹. Un musicien de Haute Bretagne, formé à la musique par le vicaire et sa fanfare se rappelle : « sur l'influence de notre oncle, musicien routinier, mon père nous a acheté saxo et clarinette, et huit jours après notre acquisition, on a joué nos chansons. Le vicaire n'était pas content et avait demandé à mon père de nous interdire de jouer le répertoire de tradition. Mon père n'a pas répondu... Et c'est ainsi que j'ai joué à la fois dans l'harmonie et fait danser les gens avec les routiniers »⁸⁹².

Le *Limhamns Brassband de Malmö* (Suède) est recréé en 1948 dans le cadre du cercle de l'Eglise⁸⁹³ protestante. D'abord réservé aux jeunes, il s'ouvre rapidement aux adultes. Le répertoire comme les activités sont surtout tournés vers l'Eglise. L'orchestre joue essentiellement des hymnes religieux et des morceaux de *Brass Band* à connotation spirituelle. D'ailleurs entre 1949 et 1953 le chef d'orchestre Ake Hansson n'est autre que le directeur du corps de musique de l'Armée du Salut⁸⁹⁴ de Malmö, ce qui va influencer sa transformation en *Brass Band*⁸⁹⁵. A partir de la fin des années 1950, la fanfare sort du cadre strict de la paroisse pour effectuer des prestations plus nombreuses et diverses. Elle effectue des voyages à l'étranger, notamment en Allemagne, Autriche, Hollande, Royaume-Uni. Le répertoire s'ouvre aussi vers des œuvres moins religieuses.

Dans certaines régions, la musique de cuivre prend part à la liturgie protestante, en remplacement de l'orgue. Les *posaunenchor*s sont à l'origine des ensembles de trombones. Ils servent à l'animation du culte ou des fêtes d'église, même en dehors des murs de l'édifice religieux. Cela ne les empêche pas de donner parfois des concerts. Michael Praetorius (vers 1571-1621), compositeur, organiste et musicologue allemand est le premier à utiliser dans son encyclopédie musicale *Syntagma Musicum* le terme de *posaunenchor*⁸⁹⁶. Il précise que ces ensembles de trombones, semblables aux chœurs d'église sont parfaits pour accompagner les chants. Ils participent au culte de l'Eglise luthérienne. Luther, promoteur de la religion réformée

⁸⁹¹ Yves Defrance, « Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon », « Etymologie française », XVI, 1984/3, p 231

⁸⁹² Pierrick Cordonnier, « Harmonie fanfares et danses populaires », « Marsyas », n°29, 1994, p. 7

⁸⁹³ Témoignage de Rolf Ludwig, recueilli le 17 août 2013.

⁸⁹⁴ Les *Brass Bands* de l'Armée du Salut ne s'appuient pas sur une structure paroissiale et ont dépassé le cadre du Royaume-Uni avec des visées missionnaires. Ils sont donc étudiés comme un élément transnational dans Partie 3, chapitre 9, A. Influence des modèles étrangers.

⁸⁹⁵ Site Internet officiel de *Limhamns Brassband de Malmö* en Suède, <http://www.limhamnsbrassband.se/>, consulté le 29 décembre 2013.

⁸⁹⁶ Article « *posaunenchor* » in : Friedrich Blume, Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel ; Basel [etc.] : Bärenreiter ; Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1994-1999.

et passionné de musique, introduit dans la liturgie les cantiques à une ou plusieurs voix, chantés par l'assemblée des fidèles. Ces chorales sont des mélodies et des chants écrits à partir de psaumes⁸⁹⁷. Il encourage la création de ces hymnes et en écrit lui-même trente-six⁸⁹⁸. Au XIX^e siècle avec l'invention des pistons, des ensembles de cuivres se forment pour accompagner le culte. En souvenir des chœurs de trombones des origines, les fanfares d'églises ont gardé le nom de *posaunenchor*⁸⁹⁹. En 1843 la première fanfare d'église moderne naît à Jöllenbeck en Westphalie. Les *posaunenchor*s se sont ensuite propagés dans toute l'Allemagne en se fédérant au sein du mouvement de jeunesse chrétienne allemande autour du pasteur Eduard Kuhlo (1822-1891) et de son fils Johannes Kuhlo (1856-1941)⁹⁰⁰. Johannes Kulho a profondément marqué les fanfares d'églises. Il est le premier à éditer des partitions spécialement écrites pour *posaunenchor*. Dans les années 1960, le répertoire s'ouvre à d'autres styles, d'autres genres que les morceaux religieux de Johannes Kuhlo⁹⁰¹. Cette utilisation des cuivres dans la liturgie protestante a contribué à dynamiser la pratique de ces instruments et de la musique à vent dans les pays majoritairement protestants⁹⁰².

Là encore, les ensembles à vent les plus puritains brident leurs musiciens pour ne pas leur permettre d'aller dans les ensembles à vent laïcs ou pire vers des orchestres de danses. Il existe ainsi des tensions entre fanfare religieuse et laïque surtout lorsqu'elle co-existe dans la même localité. Pour éviter que les musiciens jouent avec des formations laïques, les animateurs des *posaunenchor* enseignent aux apprentis musiciens les parties instrumentales en notes réelles, indépendamment de la tonalité de leur instrument. Par exemple, pour les trompettes en si bémol, on apprend à jouer le do grave avec le doigté du ré⁹⁰³. Certains parviennent tout de même à s'émanciper. Hans Laubin trompettiste pendant quatre ans dans un *posaunenchor*, entre 1948 et 1952 à Müllheim (Allemagne), apprend à transposer. « Il découvre d'autres formes musicales, commence à jouer dans les bals et s'inscrit à la fanfare municipale formée d'anciens militaires »⁹⁰⁴.

⁸⁹⁷ Article « Luther » in, Marc Honegger, (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, 4 vol.

⁸⁹⁸ Article « Choral » in, Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1988, 2 vol.

⁸⁹⁹ Lionel Haas, « L'historique de l'AFE. Les Fanfares d'Eglise...des origines à nos jours. », publié sur : <http://associationfe.e-monsite.com/pages/>, vu le 21 septembre 2014.

⁹⁰⁰ Article « *posaunenchor* » in : Friedrich Blume, Ludwig Finscher (dir.), *op.cit.*

⁹⁰¹ Lionel Haas, « L'historique de l'AFE. Les Fanfares d'Eglise...des origines à nos jours. », publié sur : <http://associationfe.e-monsite.com/pages/>, vu le 21 septembre 2014.

⁹⁰² Témoignage d'Alain Crépin, recueilli le 9 février 2013.

⁹⁰³ Jean-Pierre Mathez, « Laubin et fils. La trompette, une affaire de famille », « Brass-Bulletin » n°89 N° 89. I. 1995, pp. 52-59

⁹⁰⁴ *Ibid.*

Les Eglises protestantes et catholiques cherchent aussi à encadrer la jeunesse dans le cadre des patronages, c'est l'objet de la partie suivante.

Dans la liturgie orthodoxe, seul le chant est accepté, la musique instrumentale n'a pas sa place. Mais dans le cadre funéraire les ensembles à vent jouent un rôle important. En Russie, le service funéraire possède une place de choix dans les cérémonies religieuses. Suivant l'importance du défunt, l'orchestre est plus ou moins fourni, mais toujours à l'extérieur de l'église. Si le répertoire joué a pu être varié, la Marche funèbre de Chopin est quasi systématiquement interprétée⁹⁰⁵. Cette pièce écrite pour piano a été arrangée pour ensemble à vent. Beaucoup d'œuvres pour funérailles sont d'ailleurs des transcriptions de pièce pour piano. Logiquement il s'agit essentiellement de marches funèbres à l'intensité dramatique marquée. « *La marche funèbre du général d'infanterie, le prince Piotr Ivanovitch Bagration* »⁹⁰⁶ écrite par Pavel Dolgorouky en mémoire de ce héros des guerres contre Napoléon et les Turcs illustre parfaitement ce sentiment. Elle commence par une fanfare militaire jouée par des cuivres, puis développe avec originalité une mélodie lente et riche, utilisant toute la palette des instruments à vent.

Avec l'arrivée des communistes au pouvoir, les Eglises furent mal tolérées. Pour abaisser leurs influences, les soviétiques créent un « remplacement » par les cérémonies du peuple. C'est le cas pour les enterrements en créant des funérailles civiles athées. La musique a une place maîtresse dans ces cérémonies qui sont partiellement empruntées à l'Eglise⁹⁰⁷.

A. 5. Fanfares de mouvements de jeunesse

Dès leur origine, les créateurs de l'orphéon attribuent un rôle éducatif à la fanfare. La jeunesse est une cible privilégiée, les ensembles à vent l'occupent, lui assurant un loisir qui est plus qu'une simple animation.

Dès la première moitié du XIX^e siècle, des patronages catholiques se mettent en place⁹⁰⁸. Ils sont généralement le fait de curés ou de vicaires qui veulent occuper les enfants et les jeunes

⁹⁰⁵ Per Skans, livret du CD : Moscow Military Brass orchestra, *Russian Funera Music*, OLYMPIA- OCD 556 – ROYAUME-UNI, 1994.

⁹⁰⁶ Extrait musical n° 16: Moscow Military Brass orchestra, « *March for the Death of Infantry General Prince Pyotr Ivanovich Bagration* » (Pavel Dolgorouky). Moscow Military Brass orchestra, *Russian Funera Music*, CD, OLYMPIA- OCD 556 – ROYAUME-UNI, 1994.

⁹⁰⁷ Per Skans, livret du CD : Moscow Military Brass orchestra, *Russian Funera Music*, OLYMPIA- OCD 556 – ROYAUME-UNI, 1994.

⁹⁰⁸ Nadine-Josette Chaline, article « Patronage », in, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir), *op.cit.*

de la paroisse. Il s'agit de les distraire sainement après l'école et dans la prolongation du catéchisme. Les patronages développés par l'Église catholique ont souvent donné naissance à des fanfares. Le 14 mai 1946 le prêtre Padre Giulio Pontali crée la *Banda Musicale Salus* à Turin (Italie)⁹⁰⁹ dans le cadre du patronage de la paroisse *Nostra Signora della Salute*, Notre Dame de la Santé. Elle est fondée pour occuper les jeunes du quartier *Borgata Vittoria*, un quartier ouvrier, dans le contexte difficile de l'immédiate après-guerre. Cette création n'est pas non plus dénuée d'arrière pensées politiques, elle doit permettre de détourner grâce à des activités attrayantes les jeunes puis leurs familles des communistes et les ramener vers l'Église⁹¹⁰. Sous l'église de la paroisse, les enfants répètent sous la conduite de quelques adultes expérimentés et très vite se produisent en public⁹¹¹ avec succès.

En France, dans un contexte d'affrontement entre les cléricaux et les laïques, le docteur Michaux de Metz, catholique convaincu, crée en 1903 la Fédération Gymnastique et Sportive des Patronages de France (FGSP). En 1947 la FGSP devient la Fédération Sportive de France et en 1968 la Fédération Sportive et Culturelle de France (FSCF)⁹¹². De nombreuses activités sont proposées aux enfants et aux jeunes, à commencer par le sport (la gymnastique, le football, le basket...), mais aussi des activités de plein air, des activités artistiques (musique, théâtre) et des activités intellectuelles avec des cercles d'étude. Ainsi, « l'ambition est celle d'une formation intégrale des jeunes qui associe les actions spirituelles, les actions ludiques et pour certains les actions de formation professionnelle et de préparation militaire »⁹¹³. Tout est pris en charge par la paroisse qui fournit les locaux et l'argent nécessaire à la bonne marche du groupe. Le curé veille sans cesse à son bon déroulement et il n'est pas rare de le voir défiler en tête de la musique. De nombreux ensembles à vent sont rattachés à ce mouvement, pour la Meurthe et Moselle, on peut citer : la *Vaillante Saint Fiacre* à Nancy, les *Intrépides de Frouard*, ou encore *l'harmonie Jeanne d'Arc de Dombasle*. A la Libération, les patronages rencontrent un grand succès avec un caractère spirituel plus ou moins marqué. Gérard Trotot qui a participé au patronage de la *Vaillante Saint Fiacre*, assure que la référence à la religion catholique y est très faible⁹¹⁴. Ces patronages déclinent progressivement en France à partir des années 1960 avec la municipalisation des loisirs, le développement de la « culture jeune » et

⁹⁰⁹ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

⁹¹⁰ Témoignage de Giorgio Sacchi, recueilli le 29 octobre 2011.

⁹¹¹ Plaquette anniversaire : *1887-1987 Centenario della Devozione a Nostra Signora della Salute in Borgo Vittoria*, Torino, Opera Nostra signora della Salute, 1987, non paginé.

⁹¹² Site Internet officiel de la FSCF, www.fscf.asso.fr, consulté le 3 janvier 2010.

⁹¹³ Gérard Cholvy (dir), *Le patronage : Ghetto ou vivier ?*, actes du colloque des 11 et 12 mars 1987, Paris, nouvelle cité, 1988, p. 92

⁹¹⁴ Témoignage de Gérard Trotot, recueilli le 29 novembre 2009.

l'offre de distractions plus grande⁹¹⁵. Cependant, certaines continuent d'exister en toute indépendance, c'est le cas du groupe de Frouard ou de Dombasle.

Ces patronages chrétiens qui permettent à nombre de jeunes gens de garder le contact avec l'Église⁹¹⁶ ne sont pas les seuls organismes existants. Les anticléricaux développent également les leurs, Jean Macé fonde en 1866 la Ligue laïque de l'enseignement. Cette fois, ce sont les instituteurs qui en prennent la tête. Les objectifs restent identiques à ceux des patronages catholiques la religion en moins, puisqu'ils se veulent les grands défenseurs de la laïcité et de l'école laïque⁹¹⁷. L'organisation des loisirs pour les jeunes devient alors un enjeu important⁹¹⁸ qui déborde sur la vie publique et qui peut prendre la forme d'affrontement entre les deux camps. *L'amicale laïque de Champigneulles* (France) possède tout comme la catholique *Champigneullaise* son club de gymnastique et sa fanfare⁹¹⁹. Un peu à la manière de Dom Camillo, les coups en moins, la *Champigneullaise* et l'*Amicale laïque* s'affrontent. Les gars du curé d'un côté et ceux de l'instituteur et de la mairie proche des communistes de l'autre⁹²⁰. Il est difficile de définir précisément la nature que prend cette confrontation, on peut juste dire avec certitude que ces deux groupes « ne peuvent pas se voir »⁹²¹. En 1901 le curé Melnotte crée un patronage qui comprend rapidement une section de gymnastique et une musique, puis du théâtre, du football, un stand de tir ...⁹²². En 1907, un directeur d'école fonde une antenne de l'amicale laïque. Les activités comme l'objectif – procurer des loisirs – est identique⁹²³. On peut s'étonner de voir deux sociétés équivalentes exister et perdurer dans une ville somme toute moyenne : 5417 habitants en 1954 et 5992 en 1975.⁹²⁴ En réalité, chacun des deux groupements bénéficie d'un soutien de poids leur permettant d'avoir des moyens importants en matière financière et d'infrastructures. Pendant longtemps, des cadres supérieurs et même des sous-directeurs des Brasseries de Champigneulles dirigent la « Champigneullaise »⁹²⁵ alors que la mairie aide beaucoup « l'amicale laïque. » Lors des déplacements de son ensemble à vent, la

⁹¹⁵ Gérard Cholvy (dir), *op.cit.*, 1987, Paris, nouvelle cité, 1988, p. 6, 101

⁹¹⁶ Gérard Cholvy, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France XIX 5^e – XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1999, p.162

⁹¹⁷ Site Internet officiel de la Ligue de l'enseignement laïque, <http://www.laligue.org>, consulté le 21 janvier 2010.

⁹¹⁸ Pierre Guillaume, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson histoire, 1993, p. 59

⁹¹⁹ Témoignage de Pierre Etienne, recueilli le 5 février 2010.

⁹²⁰ De 1925 à 1965 Gabriel Bour est maire et proche du Parti Communiste Français. Information communiquée par la mairie de Champigneulles.

⁹²¹ Témoignage de Philippe Renaud, recueilli le 22 janvier 2010.

⁹²² Plaquette de présentation historique : « de 1901 à nos jours, la Champigneullaise, au service de tous », 1984, archives de la « Champigneullaise », Champigneulles.

⁹²³ Témoignage de Pierre Etienne, recueilli le 5 février 2010.

⁹²⁴ Source : INSEE.

⁹²⁵ Témoignage Philippe Renaud, recueilli le 8 janvier 2010.

mairie prête systématiquement son bus et son chauffeur⁹²⁶. Des tensions existent, chacun s'épie, veut faire mieux, et surtout on ne se mélange pas ! Jusqu'où se désamour peut aller ? En l'état actuel des éléments à notre disposition, nous ne pouvons pas clairement le dire. Des bagarres, ne semblent pas avérées, ou tout au plus dans les cours de récréation entre enfants⁹²⁷. L'existence d'une profonde aversion est indéniable, il peut même être encore présent chez certains anciens. Pourtant, vers 1966, le maire de l'époque, voyant les effectifs des deux formations musicales diminuer, demande d'autorité la fusion dans une harmonie municipale. D'après Pierre Etienne qui, en tant que musicien a assisté et participé à la réunion de ces deux groupes, tout s'est effectué sans aucun problème. Est-ce le signe du temps, d'un apaisement idéologique, d'une nécessité pour la survie d'une musique dans la ville ? La réponse est certainement à chercher dans une synthèse. Mais surtout elle est un acte pragmatique du maire qui veut sauver la musique populaire dans sa ville.

Nous le voyons, les sociétés de gymnastiques les plus importantes possèdent leur clique ou même leur harmonie. Ces phalanges musicales servent alors à faire marcher au pas les « gyms », comme on les appelle à l'époque, lors des festivals et des concours. On les reconnaît à leur tenue majoritairement blanche, couleur de la fédération catholique des patronages de France. Bon nombre de ces groupes ont été également fondés dans l'optique de la préparation militaire qui semble abandonnée à l'orée des années soixante-dix⁹²⁸ mais dont l'esprit demeure. Les deux associations de Champigneulle possèdent leur section agréée par l'armée. Il s'agit de se préparer au service militaire par des exercices d'ordre serré (défiler au pas), un entraînement physique (gymnastique essentiellement) et une instruction au tir⁹²⁹. Après l'échec des bataillons scolaires à la fin du XIX^e siècle, la préparation militaire est confiée aux organisations de jeunesse qui s'organisent progressivement après la Guerre de 1870 et surtout les années 1880⁹³⁰. Par conséquent, en plus de la dimension sociale, une dimension patriotique leur est confiée : mise en scène du citoyen-soldat avec défilés en uniformes au son de marche,

⁹²⁶ Témoignage de Pierre Etienne, recueilli le 5 février 2010.

⁹²⁷ Témoignage de Philippe Renaud, recueilli le 22 janvier 2010.

⁹²⁸ En 1967, l'Union Drouot, fédération de Meurthe-et-Moselle de la Fédération Sportive de France abandonne la préparation militaire. Plaquette du centenaire de l'Union Drouot 1906-2006, 2006. Archives de l'Union Drouot à Nancy.

⁹²⁹ *Instruction technique prémilitaire. Fiches Prémilitaires établies conformément aux instructions et programmes en vigueur au 15 octobre 1966. Instruction commune à toutes les spécialités prémilitaires*, 14^e édition, Paris, Charles Lavauzelle, 1966, p. IX-X

⁹³⁰ Adolphe Cheron, article : « Militaire (préparation) » in : *Nouveau Dictionnaire de Pédagogie et d'Instruction primaire*, 1911. Edition électronique. <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3184>, consulté le 5 mars 2014.

mouvements d'ensemble des gymnastes⁹³¹... Ceux qui ont suivi une préparation militaire ont des avantages lors de leur service sous les drapeaux, par exemple les musiciens sont incorporés plus facilement dans une musique militaire.

On peut rapprocher les *Sokols* des sociétés de gymnastique française. En 1862, Miroslav Tyrš et Jindřich Fügner fondent ce mouvement à Prague⁹³². Les faucons en tchèque, est un mouvement de gymnastique nationaliste et démocratique. En effet, chaque jeune quelque soit sa classe sociale et même son sexe est traité à égalité⁹³³. La dimension patriotique est aussi très importante. L'organisation essaime partout chez les minorités du monde slave de l'empire austro-hongrois : en Pologne, en Slovaquie, en Croatie. Il existe également des antennes constituées à l'étranger par la diaspora tchèque, celle de Paris est particulièrement dynamique. Célèbre pour ses figures réalisées en groupe par plusieurs centaines ou milliers de gymnastes réunis pour l'occasion, elle est d'abord un mouvement d'éducation et de formation morale. Par une pratique collective, il développe le sentiment d'appartenir à la Nation tchèque. A partir de 1882, de grands rassemblements *sokols* sont organisés, les *Slets*. Des milliers de membres y participent dans une communion nationale⁹³⁴. Interdits en 1914, les *Sokols* réapparaissent après la Première Guerre mondiale. Ils sont à nouveau dissous en 1948 par les communistes arrivés au pouvoir⁹³⁵. Cependant ils continuent d'exister à l'étranger. Plusieurs tentatives essaient de rétablir le mouvement en Tchécoslovaquie sous le nom de *Sokols* ou sous une autre appellation mais dans le même esprit.

Des fanfares sont rattachées au mouvement *sokols*. Le *Sokol* de la ville de Třebíč⁹³⁶ fonde un ensemble de tambours et trompettes qui devient rapidement une fanfare. Dans les années 1930, elle regroupe cinquante musiciens et devient le plus grand orchestre à vent *Sokol*. En parallèle se développe un quatuor à corde, un orchestre de jazz, et un de danse. Après la Deuxième Guerre Mondiale, la fanfare n'a plus que dix-sept instrumentistes. Son chef de longue date, František Vaigner, prend sa retraite en 1946 et la gestion de la fanfare est confiée à Jaromír qui reconstitue un effectif de 46 membres. Alors à son apogée, elle participe en 1948 au XI^e Festival *Sokol* et donne plusieurs concerts dans les parcs de Prague. Elle disparaît la même année avec l'interdiction de l'organisation par le gouvernement.

⁹³¹ Patrick Clastres, article « Sport et pratique de masse », in, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir), *op.cit.*

⁹³² Jörg K. Hoensch, *Histoire de la Bohême*, Editions Payot, 1995, p. 361

⁹³³ Bernard Michel, *Nation et nationalisme en Europe Centrale. XIX^e –XX^e*, Paris, Aubier, 1995, p. 168

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 169

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 170

⁹³⁶ Historique visible sur le site Internet du Sokol Třebíč, <http://www.sokol-trebic.cz/>, consulté le 6 mars 2014.

La figure musicale du mouvement *Sokol* est František Kmoch (1848-1912). A la tête de l'orchestre à vent *sokol* de Kolin, il compose de nombreux morceaux pour ce mouvement⁹³⁷, essentiellement des marches. Musicalement, les orchestres *sokols* continuent d'exister même pendant les interdictions, notamment celui de Kolin et un festival est créé en 1962 dans cette ville en l'honneur de Kmoch⁹³⁸.

Plus internationaliste, le scoutisme créé par Lord Robert Baden-Powell en 1907 a pu héberger en son sein des ensembles à vent. Le Mouvement scout est un mouvement éducatif mondial pour les jeunes, fondé sur le volontariat. Son fondateur l'a voulu non politique, ouvert à tous sans distinction de genre, d'origine, ni de croyance. Il contient cependant généralement une dimension spirituelle. Ces membres portent un uniforme dont le foulard noué en constitue l'élément caractéristique. Les fanfares scouts portugaises sont composées essentiellement de tambours, grosses caisses, cymbales et trompettes de cavalleries, des instruments simples pour faire défiler les scouts et prendre part aux processions religieuses⁹³⁹. Dans d'autres pays, il peut s'agir de véritables ensembles à vent. *Le YMCA Scouts Brass Band de Hjørring*⁹⁴⁰ (Danemark) a été créé en 1933 sous la forme d'un *Brass Band*.

Les mouvements de jeunesse ont pu faire l'objet de récupération idéologique, c'est particulièrement le cas dans un régime totalitaire comme celui de l'URSS. Après l'interdiction du scoutisme, les pionniers soviétiques sont formés en 1922⁹⁴¹. Les jeunes âgés de 10 à 14 ans s'entraînent au sport, au tir et sont incités à mener un activisme politique en dénonçant les ennemis potentiels du peuple. Au sein des pionniers, le musicien détient un rôle important. Alexander Eva, Russe Allemand vivant en Sibérie a, du fait de ses bonnes notes, intégré l'organisation. Trompettiste dans un orchestre de cuivre, il remporte un concours individuel en jouant une fanfare et les différents signaux des pionniers : le lever, le repas, le salut aux couleurs... Il gagne alors le droit d'accompagner pendant une semaine les meilleurs élèves et de rythmer en musique leur journée. Il l'écrit lui-même : « j'étais devenu une personne importante et utile aux autres.⁹⁴² » L'iconographie consacrée aux pionniers soviétique fait la part belle aux tambours et trompettes. Ces instruments d'ordonnance, directement descendus des

⁹³⁷ Didier Francfort « La vie musicale à Prague de la Première République Tchécoslovaque à la fin du Protectorat de Bohême-Moravie », « Annales de l'Est », n°1, 2012, p. 69-82

⁹³⁸ Hellena Havlikova, « Passé et Présent des cuivres en Tchécoslovaquie », « Brass Bulletin », n° 78 II 1992.

⁹³⁹ José Da Silva Lima, « La fête du village et les sens: le cas du Alto Minho (Portugal) » in : Laurent Sebastine Fournier (dir), *La Fête du village. Continuité et reconstruction en Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 43-45

⁹⁴⁰ Site Internet du *Brass Band*, <http://www.kfumbrassband.dk>, vu le 6 mars 2014.

⁹⁴¹ Pascal Huynh (dir), *Lénine, Staline et la musique : 1917-1953*, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de la musique, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2010, p. 131

⁹⁴² Alexander Eva, *Le chemin commence en Sibérie*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 100-101

champs de batailles sont très utiles dans le cérémonial quasi militaire de cette organisation de jeunesse. Ils renforcent aussi l'idée de mobilisation, d'entraînement politique, idéologique de la jeunesse.



Figure 41- Timbres et affiches représentant les pionniers soviétiques au cours des années cinquante et soixante. Collection particulière.

De façon plus neutre, certaines écoles communales ont également abrité en leur sein une fanfare. L'école de la ville de Септември en Bulgarie, rebaptisée lors de l'année scolaire 1949-1950, école primaire nationale (UFE) « Hristo Botev⁹⁴³ » possède son orchestre d'harmonie. Il est créé par Stojcho Stoytchev, directeur de l'école entre 1979 et 1993, et son épouse Violeta Marinova, professeur de littérature⁹⁴⁴. Les musiciens sont très fiers d'appartenir à l'ensemble à vent représentant l'école. Les membres du groupe ont droit à un statut spécial et de nombreux petits privilèges. L'un des plus importants et des plus enviés se passe chaque matin quand les camarades de classe réalisent les exercices impopulaires de la gymnastique obligatoire. Les musiciens situés à côté des escaliers jouent des valse pour rythmer les mouvements des autres enfants et de fait sont exemptés de gymnastique. Les répétitions ont lieu le matin avant la classe,

⁹⁴³ Hristo Botev : écrivain et poète bulgare (1848-1876), il est considéré comme un héros national.

⁹⁴⁴ Souvenirs de Mitko Natchev, poète, journaliste, membre de la fanfare de l'école. Vu sur le site Internet de l'école, <http://hrbotev-sp.org/>, consulté le 6 mars 2014.

pendant la récréation et après les cours. Elles se déroulent au sous-sol de l'école et les conditions ne sont pas faciles. Les jeunes musiciens s'assoient sur les tas de charbon stockés pour le chauffage et déchiffrent leurs partitions grâce à la modeste lumière diluée par les petites fenêtres. Ces petits inconvénients sont compensés par le plaisir de participer aux différentes activités. Avec leurs vestes rouges et leurs chapeaux à plumes, ils prennent part à de nombreux défilés, accueil de personnalités venues en visite dans la ville, manifestations diverses. Ils sont également invités régulièrement pour différents événements dans toute la région.



Figure 42- Fanfare de l'école « Hristo Botev » (Bulgarie), photographie non datée. <http://hrbotev-sp.org/>, consulté le 6 mars 2014.

L'uniforme de parade de l'orchestre est proche du costume traditionnel bulgare.

Mitko Natchev se souvient⁹⁴⁵ du départ de la fanfare du bâtiment de l'école sous les coups d'un petit tambour. Ensuite, une voix forte tonnait le nom du morceau : *Краї Босфора* (La marche du Bosphore) ou *Ботев марш* (Botev Marche). « Les gens s'arrêtaient pour nous voir et nous entendre, et nous avions fièrement les joues gonflées. »

Ces jeunes initiés à la musique à vent par l'intermédiaire des organisations de jeunesse vont une fois adulte, continuer pour beaucoup leur parcours musical dans les ensembles à vent. Certains reproduisent le schéma en devenant moniteur dans ces mêmes organisations pour former de nouvelles générations d'instrumentistes.

A. 6. Fanfares politiques

Les ensembles à vent peuvent aussi être l'expression d'un engagement politique. En France, ce n'est plus le cas dans la deuxième partie du XX^e siècle, mais il y a eu des exemples au XIX^e

⁹⁴⁵ Souvenirs de Mitko Natchev, poète, journaliste, membre de la fanfare de l'école. Vu sur le site Internet de l'école, <http://hrbotev-sp.org/>, consulté le 6 mars 2014.

siècle⁹⁴⁶ et au moment du front populaire, certaines phalanges se sont scindées comme à Rambervillers dans les Vosges⁹⁴⁷. Par contre, dans d'autres pays l'interaction entre parti politique et orphéon perdure. En Belgique, il existe une « fédération flamande des corps de musique et des chorales socialistes de Belgique » (VFSMZ)⁹⁴⁸. L'initiative vient d'Anvers en 1947 où un « comité de reconstitution des corps de musiques socialistes d'Anvers » est créé pour rassembler tous les ensembles à vent du parti. La fédération nationale voit le jour en 1952. La Suisse apparaît comme un cas particulier en Europe puisque le phénomène est très présent, il mérite donc d'être développé. Dans le canton du valais, les fanfares prennent part à la lutte politique et il n'est pas rare de voir deux sociétés musicales dans un même village. A leur création, les ensembles à vent sont neutres politiquement, du moins pour ceux nés au XIX^e siècle. Ce n'est que dans un deuxième temps que la politique les colore. Une fédération des fanfares villageoises du centre est fondée en 1881 à St-Pierre-de-Clages. Les fondateurs voient cela comme une occasion de se réunir entre villages autour de la musique, notamment à l'occasion du festival annuel⁹⁴⁹. Mais tout change en 1905, la vie politique nationale rejaillit sur les fanfares. Depuis 1848 et jusqu'en 1919 le parti radical obtient la majorité systématique des instances confédérales. La droite conservatrice constitue l'essentiel de l'opposition⁹⁵⁰. Précisons que « dans la Suisse du XIX^e siècle, le terme de conservateur a une autre signification que dans les Etats voisins : le conservatisme n'est pas fondé sur la grande propriété foncière ou sur une oligarchie militaire, il désigne plutôt la défense des hégémonies locales et de l'autonomie culturelle contre le pouvoir central des libéraux-radicaux⁹⁵¹ ». Ainsi, les conservateurs, majoritaires dans le canton du Valais, imposent leur couleur politique dans les sociétés qu'ils dominent, excluant ceux du bord politique opposé.⁹⁵² Il y a donc scission dans de nombreuses sociétés musicales et dans beaucoup de villages deux fanfares co-existent. La fédération se réunit en 1906 et prend l'étiquette libérale radicale. Mais elle précise son appartenance politique en 1947 en changeant de dénomination au profit de : « Fédération des fanfares radicales démocratiques du Centre ». Parallèlement, une fédération conservatrice

⁹⁴⁶ Voir à ce propos : Philippe Gumplowicz, *op.cit.*, p.173-183

⁹⁴⁷ Benoît Brunner, « L'orchestre d'Harmonie de Rambervillers. Une société municipale et associative de sa création à 1998, » Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Yves Ferraton, 2004, Université de Nancy 2, p. 13-14

⁹⁴⁸ *150 ans d'Harmonies et Fanfares en Belgique*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1980, p. 71

⁹⁴⁹ *Centenaire de la Fédération des fanfares radicales-démocratiques du Centre 1882-1982*, Plaquelette anniversaire, Chamoson, 12 septembre 1982, non paginée.

⁹⁵⁰ Jean Jacques Bouquet, *Histoire de la Suisse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1^{er} ed. 1995, p. 84

⁹⁵¹ Dieter Fähri, *Histoire de la Suisse. Survol d'un petit pays depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Zurich, Pro Helvetia, 1983, p. 85

⁹⁵² *Centenaire de la Fédération des fanfares radicales-démocratiques du Centre 1882-1982*, *op.cit.*

apparaît. Fondée en 1915, elle prend le nom de « Fédération des Fanfares Démocrates Chrétiennes du Centre » en 1962.⁹⁵³

Lors des festivals de musique annuels de chaque fédération, des discours prononcés par les responsables politiques (conseiller d'Etat, président de parti, président de jeunesse) s'intercalent entre les prestations musicales, faisant de ces fêtes également un congrès et une démonstration de force politique. Dans ce cas, on assiste à une folklorisation du politique puisque l'on mêle à la fête populaire et à une pratique culturelle des considérations partisans. Néanmoins, les spectateurs se plaignent régulièrement de la place trop importante de ces discours. De même, les journaux de chaque parti relayent ces événements politiques-musicaux. Ainsi « Le confédéré », organe du parti radical démocratique valaisan, relate chaque festival de la fédération en première page. Les ensembles à vent participent également aux investitures des hommes politiques de leur parti. Ainsi, en 1961, l'*Edelweiss* d'Orsières prend part à la réception officielle de Monsieur Henri Raussis, président du Grand-Conseil valaisan.⁹⁵⁴

Cependant, nous n'avons pas trouvé de répertoire spécifique, marqué politiquement à gauche ou à droite. Chacun joue les mêmes types de morceaux, des marches, des transcriptions classiques, de la musique légère... Il n'existe pas non plus de différences visuelles, tout juste quelques anecdotes sur la couleur politique des musiciens. Lors d'un match de football en 1967, les deux musiques de Saillon : « l'helvétienne » et la « Lyre » donnent en préambule de la rencontre un petit concert conjoint. A l'issue, un vin d'honneur leur est servi. Un des organisateurs lance à l'assistance : « Les Noirs, venez à cette table, les autres à celle-là ! » En effet, par la couleur du costume, les Noirs étaient ceux de « l'Helvétienne » mais par la couleur politique, les Noirs sont ceux de la « Lyre », conservatrice.⁹⁵⁵

En générale l'opposition politique dans les villages du Valais est « franche et déclarée »⁹⁵⁶, on sait qui appartient à quel camp. Dans une vingtaine de villages du canton, souvent de moins de 1 000 habitants, il existe deux fanfares. Ces ensembles affiliés à un parti participent à la séparation politique de l'espace public et de la population. Ainsi, seulement les sympathisants et en aucun cas les adversaires fréquentent les cafés associatifs attendant souvent le local de répétition.⁹⁵⁷ Par exemple, l'*Helvétia d'Isérables* (radicale) inaugure le sien le 29 septembre 1957⁹⁵⁸. La société de musique constitue bien une forme de sociabilité mais le

⁹⁵³ Historique de la fanfare *l'Avenir de Saxon*, <http://www.avenirsaxon.ch/>, vu le 25 juin 2013.

⁹⁵⁴ Historique de la fanfare *Edelweiss d'Orsières*, <http://www.edelweiss.osieres.com>, vu le 24 juillet 2011.

⁹⁵⁵ Lucien Cheseaux, *L'Helvétienne de Saillon 1905-2005*, Plaquette anniversaire, Saillon, 2005, p.40

⁹⁵⁶ Témoignage de René Berthod, recueilli le 20 avril 2013 par mail.

⁹⁵⁷ Témoignage de René Berthod, recueilli le 20 avril 2013 par mail.

⁹⁵⁸ Historique de *l'Helvétia d'Isérables*, site Internet de la fanfare : <http://helvetia-iserables.ch>, vu le 9 mars 2013.

caractère politique lui enlève son unanimité. De même, les fanfares radicales, anticléricales, ne participent pas aux manifestations à caractère religieux comme la procession de la Fête-Dieu, c'est le groupe démocrate-chrétien qui effectue la prestation. Cependant, les mentalités évoluent, à Orsières, *l'Echo d'Orny*, pourtant radicale, joue à partir des années 1950 à l'occasion des fêtes religieuses⁹⁵⁹ et sa bannière inaugurée en 1981 est bénie à l'église⁹⁶⁰.

La fanfare est aussi un instrument de combat. Même s'il y a eu quelques bagarres, ce n'est pas le combat physique qui prime. Le musicien « défend ses convictions politiques, le piston ou le trombone à la bouche » comme le rappelle Jean Daetwyler (1907-1994), grand compositeur et chef de musique suisse dans son petit maltraité de musique valaisanne.⁹⁶¹

Dans la ville d'Orsières (3000 habitants en 2011), à la suite de la perte de tous les sièges lors des élections municipales de décembre 1920, les conservateurs se réunissent en février de l'année suivante. Ils décident entre autre de fonder une fanfare, officialisée le 20 février sous le nom « d'Edelweiss. » Sans doute cela participe-t-il à une plus grande visibilité du parti et donc de ses idées. Toujours est-il que les conservateurs remportent l'élection municipale en 1924. Sans doute pas seulement grâce à la fanfare mais elle a tout de même joué un rôle. Parallèlement, les radicaux fondent leur orchestre le 26 février 1921, *l'écho d'Orny*, donc quasiment en même temps que leur concurrente⁹⁶².

Quelquefois, on assiste à une épuration des membres au sein de la fanfare. En 1905, dans le village d'Ardon, à la suite de la victoire des conservateurs aux élections municipales, les Libéraux sont exclus de *La Cécilia* qui devient conservatrice. Les six bannis fondent alors une musique concurrente sous le nom d'*Hélvetia*⁹⁶³. Cette politisation de la musique peut agacer une certaine partie de la population. Ainsi à Riddes alors que *l'abeille*, d'obédience radicale est née en 1880, certains habitants convaincus que la musique doit rester neutre, fondent le 16 mai 1957, *l'Indépendante*⁹⁶⁴. De même, le rêve d'unir les musiciens reste présent. En 1939, la mobilisation désorganise la vie des deux sociétés du village de Savièse. Certains musiciens réussissent à fusionner les deux fanfares sous l'appellation symbolique de *Concordia*. Mais sitôt la guerre finie, les préoccupations politiques mises en veilleuse se réveillent et en 1945, les deux phalanges, la conservatrice et la radicale, se séparent à nouveau.⁹⁶⁵

⁹⁵⁹ Témoignage de René Berthod, recueilli les 16 et 20 avril 2013 par mails.

⁹⁶⁰ Historique de *l'Echo d'Orny*, <http://echodorny.ch>, vu le 24 juillet 2013.

⁹⁶¹ Jean Daetwyler, « Petit maltraité de musique valaisanne », in : « Le Rhône », 16 novembre 1954.

⁹⁶² Historique de *l'Echo d'Orny*, <http://echodorny.ch>, vu le 24 juillet 2013 et historique de la fanfare *Edelweiss d'Orsières*, <http://www.edelweiss.osieres.com>, vu le 24 juillet 2011.

⁹⁶³ *Centenaire de la Fédération des fanfares radicales-démocratiques du Centre 1882-1982*, op.cit.

⁹⁶⁴ Historique de *l'Indépendante*, <http://www.independante.ch/Historique.html>, vu le 25 juin 2013.

⁹⁶⁵ Historique de *La Rose des Alpes de Savièse*, <http://www.zuchuat.com/~rose/fr/articles.php?lng=fr&pg=141>, vu le 25 juin 2013.

Cette irruption du politique dans les ensembles à vent a tout de même permis de maintenir la vitalité de ce mouvement orphéonique suisse. Le côté partisan a suscité un recrutement important de musiciens, un soutien de la population et une émulation, la volonté de faire mieux que l'adversaire, mieux jouer, être plus nombreux⁹⁶⁶. Actuellement, si la plupart des villages ont maintenu leurs deux orchestres, l'affrontement idéologique est moindre et le rôle de la fanfare dans cette lutte apparaît désormais davantage comme du folklore.

En Irlande du Nord, les défilés communautaires sont légions. Hérités du XVIII^e siècle, ces défilés sont des processions communautaires ritualisées et festives. « L'imbrication de symbole militaire, politique et religieux rend la compréhension de ces événements délicate⁹⁶⁷ ». Plusieurs camps, les unionistes, les loyalistes, les nationalistes et républicains⁹⁶⁸ s'affrontent à travers les cortèges. Ils permettent de matérialiser la démonstration de force, « les commémorations peuvent être considérées comme le cœur de la culture de mobilisation de rue communautaire », et marquer l'espace public. Les catholiques montrent dans les années 1960-1970, par l'intermédiaire de leur parade, quels sont leurs territoires, ceux interdits aux autorités et de fait la « ghettoïsation de la communauté catholique ». Les protestants réaffirment leur domination en défilant dans toutes les parties des villes. Les itinéraires sont âprement discutés en amont et au passage des points symboliques ou des jours stratégiques ; le passage dans un quartier à habitat mixte, de confession opposée à ceux qui défilent ou devant un lieu de culte ; le cortège ralentit, la musique se fait plus forte, plus expressive.

Plus généralement ce sont deux communautés, les catholiques et les protestants qui s'y opposent. L'origine de ces parades provient du mouvement protestant secret, l'ordre d'Orange, créé en 1795 après une série d'affrontements dans le Comté d'Armagh. L'évolution du conflit nord-irlandais, conduit les catholiques à revendiquer également le droit de défiler. Ils l'obtiennent beaucoup plus tard, à la fin des années 1960 suite au mouvement de revendication des droits civiques et au conflit qui s'en est suivi, baptisé *Les Troubles*. « Depuis le début des

⁹⁶⁶ Témoignage de René Berthod, recueilli le 16 avril 2013.

⁹⁶⁷ Pour ce passage, nous empruntons essentiellement les éléments à l'article de Aisling Healy, « Parades nord-irlandaises : le discours des parcours », *Cultures & Conflits* [En ligne], 56 | hiver 2004, mis en ligne le 07 janvier 2010, consulté le 23 janvier 2016. URL : <http://conflits.revues.org/1657>

⁹⁶⁸ Note de bas de page n° 3 de l'article de Aisling Healy : « Les unionistes, appelés ainsi en référence à l'acte d'Union signé en 1800 entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, sont majoritairement protestants et se disent descendants des colons anglais et écossais. Plutôt modérés, ils souhaitent le maintien de l'Union avec l'Angleterre. Beaucoup plus radicaux, les loyalistes sont enracinés dans la culture ouvrière et soutiennent certains groupes paramilitaires tels que l'UVF (*Ulster Volunteer Force*). Nationalistes et républicains, majoritairement catholiques, revendiquent leur appartenance à la nation irlandaise et souhaitent la réunification de l'île. A la manière des loyalistes, les républicains sont considérés comme extrémistes. Le Sinn Féin et l'IRA (*Irish Republican Army*) sont les deux icônes du mouvement républicain. »

Troubles, il est ainsi possible de mettre en évidence une histoire des parades. Celles-ci se sont à plusieurs reprises trouvées propulsées sur l'avant de la scène conflictuelle : à la fin des années 1960, à l'origine des marches pour les droits civiques, en 1974, lors du lancement des grandes grèves unionistes contre une tentative de partage du pouvoir, au milieu des années 1980, avec les parades de soutien aux prisonniers grévistes de la faim et depuis le milieu des années 1990, notamment avec le développement des groupes de résidents. » Les parades se soldent fréquemment par des heurts violents. Le film *Bloody Sunday* retrace un des épisodes qui a le plus marqué la population, le titre reprenant d'ailleurs la une d'un journal de 1972⁹⁶⁹. Elle évoque une marche à Derry, réclamant le respect des droits civiques en Irlande du Nord et la fin des pratiques discriminatoires des pouvoirs locaux envers les catholiques. Les manifestants pacifiques essuient des tirs de l'armée britannique et le bilan fait état de 14 morts, dont sept sont âgés de moins de 19 ans. Cette journée a également inspiré le groupe irlandais de rock U2. La chanson « *Sunday Bloody Sunday* »⁹⁷⁰ datée de 1983 veut surtout dénoncer la violence en Irlande du Nord. Elle est devenue emblématique du groupe. La musique commence par un rythme de battement de batterie inspiré par le tambour militaire. Le chanteur Bono marque d'ailleurs le pas en concert pour renforcer la référence aux parades et agite au cours de la chanson un drapeau blanc tel une bannière.

Les occasions de défilé et les défilés sont nombreux. Ils commémorent un fait historique, un événement contemporain et dans toute l'Irlande du Nord des personnes se rassemblent et marchent fanfare en tête. À Belfast, chaque douze juillet des centaines de fanfares et de loges, les sections locales de l'ordre d'Orange, défilent dans les rues de la capitale pour célébrer Guillaume III. Les fanfares participent pleinement à la mise en scène de la communauté, de ses revendications. Chaque club, loge, possède la sienne. Même si l'organisation du cortège est plus stricte chez les protestants, elle est quasiment identique chez les catholiques. La fanfare ouvre la marche suivie des « hommes en noir », les membres des loges, clubs ou organisations locales qui marchent au pas. Derrière, défilent de façon plus décontractée les supporters. Pour renforcer l'idée de combat et donc la dimension militaire de ces organisations, les musiciens portent un uniforme de type militaire voire paramilitaire. Ils ont parfois un comportement violent et toujours exalté. À travers leur musique s'exprime leur engagement. Les fanfares jouent des marches d'inspiration militaire. La majorité des ensembles à vent sont des *flutes band*, des orchestres de fifres et de percussions. Quelques fois il s'agit d'ensemble de cornemuses et plus rarement de *Brass Bands*. À première vue, les répertoires joués pendant ces défilés sont tout à

⁹⁶⁹ *Bloody Sunday*, Paul Greengrass, drame, Royaume-Uni, 2002, 107 min.

⁹⁷⁰ U2, *War*, CD, Island Records, B00FY3PK58, ROYAUME-UNI, 1983.

fait distincts. Le répertoire unioniste apparaît plus fourni puisque les parades sont plus anciennes que celles des catholiques. Si l'on dépasse le stade des airs les plus connus (comme « the Sash My Father Wore » côté unioniste ou « Green fields of France » côté nationaliste), certains airs sont communs, seules les paroles changent et dans certains cas il se pourrait bien que soit uniquement à la marge⁹⁷¹.

La préparation des parades, les répétitions des fanfares s'intègrent dans un « embrigadement effectué au quotidien » et dès le plus jeune âge. A la mobilisation politique permanente se mélange une socialisation des plus jeunes et une organisation de leurs loisirs.

A. 7. Fanfares municipales

Dans la seconde partie du XX^e siècle, beaucoup d'ensembles à vent sont municipaux. Certaines le sont depuis leur création, notamment quand ils ont vu le jour au XX^e siècle, les autres ont été municipalisées. Les municipalités ont bien compris l'intérêt d'une fanfare pour leur image et l'animation de leurs différentes manifestations. Elle permet de valoriser la commune. Ce statut implique un soutien actif de la part de la ville, notamment du côté des finances ou de l'attribution d'un local. En contrepartie l'harmonie se doit de participer aux différentes fêtes et événements de la ville, à la fois les cérémonies patriotiques comme les manifestations plus festives. Souvent, la mairie et son premier magistrat encouragent sa création et restent vigilants quant à son fonctionnement. Ils peuvent être très proches du groupe, apporter un patronage prestigieux sous le titre de président d'honneur et même participer de façon plus directe au comité de direction. Mais les musiciens ne sont pas dupes et acceptent cette tutelle, ils en tirent également profit par les subventions que leur verse la commune, indispensable pour le fonctionnement de la société. Un certain nombre d'ensembles à vent rajoutent d'ailleurs l'appendice « municipale » à leur appellation, signe d'un lien étroit accordé par les édiles. A Genève (Suisse), en 1863 quelques jeunes trompettes militaires désireux de pratiquer la musique se réunissent, sous le nom de *Fanfares militaires genevoises*, pour former, paradoxalement, un ensemble totalement civil. En 1867, ils décident d'abandonner ce titre et de prendre celui d'*Union instrumentale genevoise*. En 1880, à la signature d'une convention avec le Conseil administratif de la Ville de Genève, le corps de musique est nommé *Fanfare municipale du bataillon de sapeurs-pompiers*. En 1900, la société est élevée au rang de *Fanfare*

⁹⁷¹ Mail de Aisling Healy, daté du 3 janvier 2012.

Municipale de la Ville de Genève puis, en 1928 elle devient *Musique Municipale de la Ville de Genève*.⁹⁷²

Certaines municipalités « professionnalisent » leur musique municipale pour s'assurer un groupe de qualité et implicitement une image de prestige de la municipalité. En Bulgarie, les fanfares municipales sont composées de musiciens professionnels, souvent d'anciens militaires ou diplômés du conservatoire⁹⁷³. La fanfare municipale de Pleven, *Общинският духов оркестър плевен*, est fondée en 1964 par Hristo Tonev, prix de violoncelle au conservatoire de Varna et de clarinette à l'école de musique militaire de Sofia qui en devient le directeur. Il dirige plusieurs musiques militaires. A la tête d'un tel orchestre, composé d'une trentaine de musiciens professionnels, il peut jouer des pièces difficiles et s'ouvrir à un large répertoire⁹⁷⁴. L'orchestre municipal de Dobrich, *Общинският духов оркестър добрич*, créé en 1963 avec vingt-quatre musiciens de métier possède un vaste répertoire qui va jusqu'aux arrangements de musique folklorique local. Il se produit pour les cérémonies municipales et donne des concerts en Bulgarie et à l'étranger⁹⁷⁵.

Toutes les grandes villes d'Espagne possèdent également leur fanfare municipale professionnelle, Barcelone et Madrid en tête. La municipalité de Castellion (Espagne), pourtant relativement modeste, moins de 20 000 habitants, considère les membres de sa *Banda* municipale comme des fonctionnaires. Ces quarante-cinq musiciens professionnels permettent à l'orchestre de récolter de nombreuses récompenses lors des concours⁹⁷⁶. La qualité de l'orchestre enorgueillit la mairie.

Même si ces sociétés s'opposent sur de nombreux points, le répertoire les réunit ; les morceaux joués sont les mêmes ou de même style. Il n'existe pas de répertoire spécifiquement marqué. Même s'il existe des morceaux spécifiques et typés dans leur dénomination du type marche des mineurs, la structure musicale reste la même. Le répertoire est perméable, le sacré n'est pas réservé qu'aux seules fanfares d'Eglises et le profane est aussi joué par les ensembles liés aux Eglises. Plus globalement, les uniformes, le fonctionnement, les types de sociabilités, les codes qui déterminent l'existence d'une véritable communauté *fanfarisitique* transcendent toutes les différences de structure. Ainsi, les idées politiques, la religion, le cadre institutionnel

⁹⁷² Historique de la Musique Municipale de la ville de Genève, <http://www.mmvg.ch>, vu le 26 juin 2013.

⁹⁷³ Hristo Tonev, texte de présentation du disque, *Bulgarian Brass. Military and civil brass bands*, PAN Records (Pays-Bas), PAN 153 CD, 1995.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ Bernardo Adam Ferrero, *Las Bandas de Musica en el mundo*, Madrid, sol editorial s.a, 1986, p. 127

n'influent pas sur la musique jouée. Les ensembles à vent transcendent et dépassent tout cela, démontrant l'existence d'un véritable mouvement orphéonique à l'identité et au langage – la musique – plus forts que tous les éléments extérieurs.

Il n'est pas sûr que le musicien qui choisit de jouer dans une fanfare de pompier, municipale ou liée à une Eglise, le fasse toujours par militantisme. Il est probable que la majorité d'entre eux se tournent vers la structure la plus proche de son domicile. Certains naviguent entre plusieurs sociétés musicales, participant simultanément ou successivement à un ensemble à vent marqué par le monde ouvrier ou un mouvement confessionnel. Ce qui les guide est pour beaucoup, excepté pour le cas des fanfares politiques, davantage la bonne ambiance qui règne au sein du groupe et qui les font se sentir bien, qu'une quelconque volonté de se revendiquer. D'ailleurs, beaucoup d'ensembles à vent évoluent structurellement. Certaines fanfares se municipalisent, des fanfares ouvrières s'autonomisent des usines. On constate la même chose pour les patronages.

B. Des pratiques tiraillées entre le savant et le populaire

Même s'il existe un modèle socio-culturel autonome de l'ensemble à vent comportant des spécificités, ce modèle présente deux tendances, souvent opposées. Par leur orientation musicale, les types de prestation privilégiée et bien d'autres signes internes ou externes les ensembles montrent une dichotomie. Il ne s'agit pas non plus de deux blocs monolithiques, la situation locale de chaque orchestre permet d'apporter la nuance. En nous appuyant sur le cas français assez marqué et particulièrement bien étudié par Michel Bozon, Jacques Gutwirth, Pierre Michel Menger⁹⁷⁷ et confirmé par nos travaux sur Neuves Maisons⁹⁷⁸, ce modèle bicéphale apparaît nettement.

⁹⁷⁷ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264 ; Jacques Gutwirth, « Les associations de loisir d'une petite ville, Châtillon-sur-Seine », « Ethnologie française », XII, 1972, 1-2, pp. 140-180 ; Pierre Michel Menger, « Conflits culturels et changement social. Les pratiques et la consommation musicale dans une ville moyenne », « Cahier de l'observation du changement social », vol. XVIII, Paris, Ed. du CNRS, 1982, pp. 97-153

⁹⁷⁸ Laurent Martino, « La musique populaire de plein air. Cliques et Harmonies dans la région de Nancy de la libération aux années 1980 » Master 2 d'histoire contemporaine, sous la direction du professeur Didier Francfort, 2010, Université de Nancy 2.

La clique ou Batterie-Fanfare à laquelle on peut rapprocher les fanfares de cavalerie et dans une certaine mesure, les ensembles de fifres, se caractérisent par l'utilisation d'instruments d'ordonnance, naturels, sauf pour les fifres qui comportent des clés. Leur apprentissage se fait en interne, à « l'oreille » et le recours au solfège est rare. Le recrutement comprend essentiellement des ouvriers et des artisans, il est d'une assise plutôt populaire. La Batterie-Fanfare effectue pour l'essentiel des prestations en extérieur, dont une majorité de défilés. Elle assure une fonction d'animation des rues de la cité et est indispensable pour les cérémonies officielles, les sonneries militaires étant jouées à la trompette de cavalerie ou au clairon. Le répertoire est essentiellement constitué de marches militaires. La sociabilité joue également un rôle très important pour les musiciens et l'idée qu'ils se font de la pratique de la fanfare. La clique peut avoir mauvaise réputation dans la population qui accuse ces musiciens d'être alcooliques.

L'harmonie composée uniquement d'instruments à système regroupe plusieurs familles : les cuivres, les bois et les percussions. Leur apprentissage se fait toujours après avoir reçu des leçons de solfège. L'enseignement s'effectue soit au sein de l'école de musique interne à la société, soit dans celle de la municipalité, voir au conservatoire. Les concerts en salle avec un répertoire adapté sont privilégiés. Les défilés sont vus comme un déclassement. Au contraire, ces musiciens veulent être considérés comme des « producteurs de création artistique à part entière », alors même qu'ils doivent jouer en même temps un rôle d'auxiliaire municipal. Cette forte tension entre l'identité sociale réelle et l'identité revendiquée peut être mise en rapport avec la structure sociale de l'harmonie, dominée par des couches intermédiaires (classes moyennes, salariées ou indépendantes et ouvrières en ascension sociale)⁹⁷⁹. Ces tensions montent au cours de la période et notamment à partir des années 1970 quand les plus jeunes ne veulent plus défiler et rechignent à porter l'uniforme.

Ainsi apparaît clairement l'existence d'un modèle bicéphale de l'ensemble à vent. Le premier (fanfare d'ordonnance) qui assume son caractère populaire et un second (harmonie), plus complexé qui cherche à se rapprocher de la musique savante et de la culture « légitime ». Les harmonies hésitent à porter un uniforme ou à l'abandonner, à continuer les défilés ou à se cantonner aux concerts, entre jouer un répertoire d'hier ou d'aujourd'hui. Finalement le dilemme se situe entre innover et reproduire. Les Batteries-Fanfares assument l'héritage du XIX^e siècle et la tradition forgée au fil du temps, celle de l'importance des uniformes, des défilés, de la musique dans la rue. Les Batteries-Fanfares ne sont pas toujours passéistes et

⁹⁷⁹ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, p. 256

conservatrices, puisqu'elles abordent un répertoire moderne qui a su allier tradition militaire, couleurs sonores et rythmes nouveaux⁹⁸⁰.

Le sociologue Michel Bozon a résumé cela dans un tableau reproduit ci-dessous.

Modèle populaire	Modèle de classes moyennes
<ul style="list-style-type: none"> - Rue - Nombreuses sorties - Auto-formation - « Bruit » - Ouvriers <p>⇒ Batterie-Fanfare</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Salle - Quelques concerts - Ecole de musique - « Haute tenue » - Enfants d'ouvriers (en ascension sociale ?), commerçants, artisans, cadres moyens <p>⇒ harmonie</p>

Figure 43- Tableau⁹⁸¹ : la Batterie-Fanfare et l'harmonie, le modèle bicéphale des ensembles à vent.

Plus qu'une hiérarchie esthétique entre les sociétés musicales, la hiérarchie s'explique par la proximité ou non avec les instances légitimes de la musique, l'enseignement de la musique de façon populaire par empirisme ou légitime par des institutions où le solfège est le préalable à toute pratique instrumentale. L'idée que les musiciens se font de la fanfare détermine aussi la hiérarchie, une hiérarchie différente suivant les buts recherchés : vers le pôle social ou le pôle musical. Elle est vue comme un lieu de rencontre amicale où les sociabilités sont essentielles ou un lieu de pratique culturelle où la musique est essentielle.

Les conditions de réception par la population classent également les genres. Un concert en salle où les musiciens jouent assis est toujours plus valorisé qu'un défilé car il se rapproche des concerts classiques et donc de la musique savante. Pour autant, le public goûte toujours avec un certain plaisir les défilés de la fanfare pour un carnaval ou une fête locale.

Pierre Bourdieu considère que l'opposition entre les genres de musique correspond bien à des différences de légitimité sociale. A l'intérieur de la musique une hiérarchie existe : « différence entre musique classique et chanson », « séparation entre opéra et opérette », « opposition entre

⁹⁸⁰ Philippe Gumplowicz, *op.cit.*, p. 275 et 279

⁹⁸¹ D'après un tableau issu de l'article de Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, p. 256

musique ancienne et contemporaine »...⁹⁸². On peut raisonner de la même manière pour les ensembles à vent. A l'intérieur de la famille des ensembles à vent il existe une distinction entre fanfare d'ordonnance et harmonie.

Dans les cliques et les Batteries-Fanfaires, les débouchés sont plus rares. Il n'existe pas de classe de clairon ou de trompette de cavalerie au conservatoire et les seuls orchestres professionnels demeurent les musiques militaires. Au temps de la conscription, peu de musiciens s'engagent à l'armée, mais beaucoup y passent le temps du service.

L'état d'esprit dans ces Batteries-Fanfaires, moins formées, éloignées d'une professionnalisation, diffère sans doute des harmonies. Le but d'une clique reste de « souffler fort pour qu'on l'entende »⁹⁸³. D'ailleurs, lors des concours, en plus du respect de l'écriture, de la justesse et de la sonorité, le jury évalue l'expression (nuances et style), l'ensemble et les mouvements coordonnés⁹⁸⁴. En effet, les tambours lèvent les baguettes en rythme et les cuivres embouchent après avoir effectué des moulinets. Il s'agit de figures synchronisées de plusieurs temps qui consistent à faire virevolter l'instrument juste avant de jouer. Une harmonie recherche plutôt l'élaboration d'une mélodie travaillée et subtile. On peut écouter un enregistrement de l'époque, il s'agit de la « Marche de Babette », tirée du film *Babette s'en va-t-en guerre*, interprétés conjointement par le *Clairon Houdemontais* et le *Réveil de Villers* au parc Sainte-Marie de Nancy le 4 juin 1970⁹⁸⁵. On entend précisément la différence quand la clique puis l'harmonie joue. La première apparaît plus martiale alors que la seconde interprète le morceau de façon plus dansée, plus fine. Il faut prendre en compte le nombre des exécutants de la clique, bien supérieur aux musiciens de l'harmonie, cependant la clique couvre tout de même l'harmonie. Les *cliquarts* interprètent tout en force, sans nuances, ce qui alourdit le morceau. Les tambours, pourtant garant du rythme, accélèrent le tempo. C'est cette façon de jouer, plus que les fausses notes – pas si présentes – qui gâche le morceau mais qui rend inimitable cette sonorité propre aux fanfares. Les qualités de l'enregistrement, sur un modeste magnétophone et en plein air, ne doivent pas être ignorées.

Les musiciens des cliques et des harmonies, nous l'avons vu, ne sont pas formés de la même façon. Le recours au solfège est clivant. De cette distinction découle une différenciation

⁹⁸² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, p. 13

⁹⁸³ Témoignage de Jean Marc Thary, recueilli le 28 décembre 2009.

⁹⁸⁴ Concours de Champigneulle en juin 1967 et de Val et Châtillon en juin 1969. Archives du *Clairon Houdemontais*, Houdemont. Voir les fiches d'évaluations en annexe 9.

⁹⁸⁵ Extrait musical n° 17. Clairon Houdemontais et Réveil de Villers, « Marche de Babette » (Gilbert Bécaud). Enregistrement sur cassette audio du concert du *Clairon Houdemontais* et du *Réveil de Villers* le 4 juin 1970 au parc Sainte Marie de Nancy.

entre ces deux groupes⁹⁸⁶. Les rapports entre la Batterie-Fanfare et l'harmonie peuvent être tendus. Pour André Loosveld : « les gens de l'harmonie se pensent toujours au-dessus de la Batterie-Fanfare »⁹⁸⁷. En effet, on sent une certaine incompréhension entre ces deux éléments voire même un dénigrement. Les *cliquarts* ne sont pas toujours considérés comme de vrais musiciens. Pour preuve, à l'armée ils ne disposent pas de la lyre sur leur insigne et pendant longtemps ne bénéficient pas du même avancement. D'ailleurs, jusqu'en 1963, les clairons et tambours ne sont pas comptabilisés dans les effectifs des musiques militaires françaises mais considérés comme des agents de transmission⁹⁸⁸.

L'étymologie est d'ailleurs révélatrice du jugement social porté sur ces ensembles d'instruments naturels. Robert Goute, père unanimement reconnu⁹⁸⁹ de la Batterie-Fanfare moderne explique la signification de la clique⁹⁹⁰. Il rappelle qu'aux alentours de la guerre de 1870-1871, elle désigne un regroupement de mauvais garçons et de fait porte une connotation fortement péjorative. Petit à petit, la clique désigne le regroupement des tambours et clairons au sein d'une musique militaire puis dans le cadre des sociétés civiles. Robert Goute, ex-tambour major de la musique de l'air, s'insurge contre cette appellation pourtant encore fréquemment utilisée dans les années 1960-1970. Il faut lui préférer le terme de Batterie-Fanfare. Elle est en quelque sorte le regroupement de la batterie, « formation d'ordonnance composée de tambours et de clairons » et de la fanfare, « formation d'ordonnance composée de trompette » de cavalerie⁹⁹¹. Elle est donc issue à la fois de l'infanterie et de la cavalerie à laquelle il faut ajouter les traditions de la vénerie avec l'apport de son instrument emblématique, le cor⁹⁹². La Batterie-Fanfare est donc un orchestre que l'on définit par ses instruments. Ainsi, en changeant de terme, on passe des mauvais garçons aux instrumentistes, aux musiciens. Ce glissement sémantique de la clique à la Batterie-Fanfare n'est pas anodin, les membres de ces formations se considèrent désormais davantage comme des musiciens et, par effet de ricochet, obtiennent une plus grande respectabilité culturelle.

Ce cas français peut sans peine être élargi à l'échelle de l'Europe. L'étymologie est d'ailleurs assez transparente. Dans la majorité des langues européennes, il existe au moins deux

⁹⁸⁶ La musique militaire française et par identification certaines sociétés civiles sont composées des deux parties : l'harmonie et la clique.

⁹⁸⁷ Témoignage d'André Loosveld, recueilli le 12 février 2010.

⁹⁸⁸ Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008. p. 156-160

⁹⁸⁹ Robert Goute nuance : « je ne suis pas à l'origine de l'autonomie de la Batterie-Fanfare mais je revendique son essor. » Valérie Bonnefoy, « Batterie-Fanfare qui es-tu ? », mémoire de Maîtrise de Musicologie sous la direction de M. Kawka, université de Lyon Lumière II, 1994. p. 23

⁹⁹⁰ Robert Goute, *Manuel du Tambour-Major*, Domont, chez l'auteur, 1962, p. 10-11

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 93

⁹⁹² Valérie Bonnefoy, *op.cit.*, p. 23

termes pour évoquer les ensembles à vent avec une connotation plus ou moins positive, plus ou moins valorisante, plus ou moins légitime.

En Angleterre, on distingue l'orchestre de cuivres, le *Brass Band* et la fanfare dite militaire, *Military Band* composée de bois en plus des cuivres et des percussions⁹⁹³. Il existe aussi l'appellation de *Wind Band*, orchestre à vent, plus prestigieux et réservé aux grands ensembles d'instruments à vent, tout comme l'appellation *Concert Band* qui indique clairement la destination principale de l'orchestre. *Beckenham Concert Band* est un ensemble à vent de Beckenham (Angleterre), une ville du district de Bromley, dans le Grand Londres. En Croatie les fanfares de cuivres plus populaires se disent : *Limena glazba* ou *Gradska glazba* (avec un caractère urbain plus marqué, *gradska* signifiant la ville) et les harmonies à la palette instrumentale plus complète : *Puhački orkestar*. Dans la banlieue de Zagreb, *Puhački orkestar Zaprešić* existe depuis 1950. En Italie aussi plusieurs termes existent pour nommer les fanfares et les différencier. La *Banda* indique la fanfare en général, la *Fanfara* un groupe plus militaire à l'imitation des musiques régimentaires, *Società filarmonica* est une appellation plus ancienne, un peu l'équivalent de l'orphéon du début du XIX^e siècle. Il définit aussi un groupe qui se tourne davantage vers les concerts que les défilés et joue plutôt de la musique « sérieuse » qu'un répertoire populaire, « folklorique ». En général, la *Società filarmonica* porte le nom d'un grand compositeur comme Verdi ou Rossini⁹⁹⁴. On peut citer la *Società Filarmonica "G. Verdi" di Asciano*. Ainsi, le choix de ces figures tutélaires est révélateur de la musique jouée et de la structure du groupe. De même, en Grèce, nombre de grandes harmonies utilise le qualificatif de philharmonie, comme ΠΑΛΑΙΑ ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΕΡΚΥΡΑΣ, *Società Filarmonica di Corfu*.

Pour l'Allemagne, les fanfares représentent une tradition importante, il existe donc une grande variété d'ensembles à vent et de termes pour les désigner. Le *Spielmannszug* rassemble des tambours et des picolos. Les musiciens portent souvent des costumes pseudo médiévaux. Le *Fanfarenzug* est un ensemble de cuivres naturels (trompettes de cavalerie) augmenté de tambours. Il s'agit d'une fanfare de rue qui joue principalement des marches. Le *Fanfarenkorps* est identique au *Fanfarenzug* mais de plus grande taille. *Blasorchester* signifie littéralement orchestre à vent, il faut le comprendre comme un orchestre d'harmonie. Souvent ces ensembles ont la volonté d'être proches des orchestres symphoniques, manifestant un caractère élitiste et

⁹⁹³ Jean-Philippe Héberlé, « *Gawain* de Harrison Birtwistle : un opéra (extra-) national ? », « Revue LISA/LISA e-journal », Vol. IV - n°2 | 2006, 126-139, p. 130

⁹⁹⁴ Témoignage de Roberto Viotto, recueilli le 28 octobre 2011.

réalisent plutôt des concerts que des défilés. *Musikapelle* ou *Blaskapelle* est un groupe de musicien, une fanfare, généralement un petit orchestre amateur qui joue de tout⁹⁹⁵.

Nous pourrions encore multiplier les exemples à travers tout le continent pour retrouver chaque fois le même schéma.

Que ce soit des fanfares liées à l'Eglise, à un mouvement de jeunesse ; des ensembles à vent d'usine ou municipaux ; en apparence ils sont différents, même rivaux pour certains. Cependant beaucoup de points communs les rassemblent. Des tensions peuvent parfois exister dans une commune lorsque plusieurs fanfares de nature différente cohabitent, notamment entre groupes laïcs et confessionnels.

Les spécificités n'effacent pas les éléments comparables et confirment l'hypothèse qu'il existe un modèle européen des ensembles à vent. Le modèle est écartelé entre ceux qui assument le côté populaire de la fanfare et ceux qui le rejettent.

⁹⁹⁵ Témoignages de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012, de Martin Wagner et Heintz Becht, recueilli le 12 juillet 2012.

Chapitre 5. L'ensemble à vent et les genres musicaux voisins: influences mutuelles et démarcations

Les ensembles à vent représentent un modèle socioculturel clairement identifié. Pour d'autres formes de musique populaire, il peut devenir une matrice.

Si certaines traditions remontent assez loin dans le temps, le XIX^e siècle, c'est le cas des fanfares roms, la plupart de ces pratiques parallèles, concurrentes ou opposées sont récentes. Les bandas, bagadou, *guggenmusiks* apparaissent dans la seconde moitié du vingtième siècle, en réaction ou en imitation aux ensembles à vent. Certaines formes sont proches, d'autres relativement éloignées. Certaines s'en inspirent, d'autres s'en différencient volontairement ou le sont intrinsèquement. De fait certains modèles cohabitent sans problème et d'autres entrent en concurrence avec la fanfare.

Il s'agit donc de confronter la fanfare avec les autres pratiques musicales de rue ou les autres musiques cuivrées. La proximité de ces genres musicaux permet des échanges, des appropriations mutuelles avec les ensembles à vent. Parfois ils deviennent rivaux pour le partage de l'espace public ou l'enrôlement de membres. Certaines de ces pratiques musicales voisines sont clairement dérivées ou inspirées des ensembles à vent, le bagad ou les fanfares villageoises roms. D'autres veulent s'en démarquer en déconstruisant le modèle, comme les fanfares des Beaux-arts. Les usages de la musique, de la pratique ne sont alors pas les mêmes. La fanfare est aussi confrontée en creux au folklore, à la musique traditionnelle car certaines pratiques voisines de la fanfare y puisent leur origine. Les ensembles à vent ne sont pas à proprement dit un folklore, car ils ne sont pas figés dans un passé, une tradition qui n'existe plus, ils sont vivants. Le folklore est l'ensemble des arts, usages et traditions populaires. Il apparaît au milieu du XIX^e siècle en Grande-Bretagne. Il désigne étymologiquement le « savoir du peuple »⁹⁹⁶. Terme polysémique, le folklore est à la fois considéré comme des « théories de survivances », l'histoire du peuple transmise dans la mémoire collective et comme « la manifestation des traditions populaires »⁹⁹⁷.

⁹⁹⁶ Jean El Gammal, « La politique comme folklore(s). Le cas de la France contemporaine. » pp. 85-98, p. 85 in : Stanislaw Fiszer, Didier Francfort, Antoine Nivière, Jean-Sebastien Noël (dir.), *Folklores et politiques. Approches comparées et réflexions critiques. Europes-Amériques*, Paris, Le Manuscrit, 2014.

⁹⁹⁷ Stanislaw Fiszer, « Introduction », pp. 19-29, p. 19-21,28, in : Stanislaw Fiszer, Didier Francfort, Antoine Nivière, Jean-Sebastien Noël (dir.), *op.cit.*

Dans les années 1970, le mouvement folk encourage les gens des villes à rechercher la musique de leurs ancêtres. Cette musique est jumelée avec l'idée d'un retour à la terre des citoyens en quête d'identité⁹⁹⁸. Des instruments oubliés réapparaissent, l'épinette, l'accordéon diatonique, la vielle à roue, la bombarde, la cornemuse... De vieux airs populaires transmis à l'oral, des danses anciennes ressurgissent. Certains éléments de ce répertoire ont pu être adaptés pour harmonies, *Brass Band* ou fanfares⁹⁹⁹. Pour autant les ensembles à vent jouent-ils véritablement de la musique traditionnelle ?

A. Les modèles parallèles et/ou concurrents

Les musiques populaires parallèles aux ensembles à vent apparaissent comme deux modèles qui ne peuvent pas se rejoindre. Ils fonctionnent différemment mais ils ont des points communs. Ces points communs font que dans certains cas, ils finissent par s'opposer et devenir concurrents.

La cornemuse est un instrument à vent traditionnel qui sans être un instrument d'ordonnance est très lié à l'armée écossaise. Instrument très ancien, les musicologues estiment que les légions romaines ont apporté la cornemuse en Grande-Bretagne¹⁰⁰⁰. La cornemuse écossaise, la plus répandue au monde, a pris sa forme définitive vers 1650. Les airs de cornemuse les plus anciens qui nous sont parvenus datent du XVII^e siècle¹⁰⁰¹. L'organisation clanique de la société écossaise favorise l'emploi de *bag-piper*¹⁰⁰² héréditaire et dépositaire de l'identité du clan. La présence de joueur de cornemuse au combat est attestée dès le XIV^e siècle, sans doute à la bataille de Bannockburn¹⁰⁰³. Désormais dans tous les champs de batailles où des régiments écossais, puis irlandais¹⁰⁰⁴ sont présents, la cornemuse retient pour galvaniser les

⁹⁹⁸ Lothaire Mabru, *Musique, Musiques... Pratiques musicales en milieu rural (XIX^e s- XX^e s. L'exemple des Landes et de la Gascogne)*, Belin-Beliet, Centre Lapios, 1988, p. 13

⁹⁹⁹ Philippe Meunier (dir.), *Fanfares. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 99

¹⁰⁰⁰ Claude Baigneres, pochette du disque : Les cornemuses et les fanfares des Gordon Highlanders, *A travers l'Ecosse*, 33 tours, GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE- M 2260 – FRANCE, 1962.

¹⁰⁰¹ John Maclellan MBE, *Manuel du Sonneur*, Rennes, BAS, 1969, p. 6, 29

¹⁰⁰² Il s'agit de la dénomination du joueur de cornemuse, appelé aussi *piper*.

¹⁰⁰³ Dominique Huybrechts, « La vie quotidienne des pipes and drums pendant la Grande Guerre », pp. 29-39, p. 32 in : Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Paris, Symétrie, 2009.

¹⁰⁰⁴ « Les unités irlandaises régulières disposent également de *pipes and drums* munis de cornemuses à deux bourdons au lieu de trois comme chez les Écossais. Cette tradition remonte à 1286, lorsque les *pipers* irlandais

troupes et le cas échéant leur redonner courage. Au milieu du XIX^e siècle, les premiers *pipe-bands*¹⁰⁰⁵ apparaissent en Ecosse, l'individualité cédant le pas à l'uniformité. Ils regroupent 14 cornemuses dirigées par un *pipe-major*, 5 caisses-claires, 2 tambours ténors et une grosse-caisse¹⁰⁰⁶, le tout emmené par le *drum-major*, le tambour major. Dans chaque régiment écossais, la vie de la caserne est réglée par le *piper*, le joueur de cornemuse, rejoint ponctuellement par le *band*, l'ensemble des cornemuseurs¹⁰⁰⁷. La musique pour sonneurs solos, les *bagpipers* et pour *pipe-bands* a été regroupée dans différents recueils. Des concours sont organisés et des associations de sonneurs sont fondées pour la défense de ce patrimoine et de cet instrument très difficile techniquement¹⁰⁰⁸. L'image des *pipe-bands* militaires britanniques est diffusée dans le monde entier, notamment du fait de leur participation aux guerres.

Elément de l'identité écossaise, le répertoire est codifié, affectant des airs à chaque circonstance de l'année et de l'histoire¹⁰⁰⁹. « La petite musique (*Ceol-Beag*) réunit des marches, des *Strath Speys*, des *Reels* (danses villageoises). La musique du milieu (*Ceol-Meadonach*) groupe les vieilles chansons de Highlands, berceuses, plaintes et marches lentes. [...] La grande musique (*Ceol-Nör*) est celle des parades militaires et civiles. » Parmi elle, « *When the battle is over*¹⁰¹⁰ », qui contrairement à son titre, est une mélodie qui ne fait référence à aucune bataille. C'est un air de retraite essentiellement joué par les troupes en fin de journée lorsqu'elles rentrent à la caserne ou au campement. Composé par le *Pipe-Major* William Robb, le morceau date du XIX^e siècle. Il est progressivement introduit dans le répertoire de cornemuses entre la Guerre des Boers et la Première Guerre mondiale. Le compositeur s'est très largement inspiré d'une mélodie préexistante: « *The Last Rose of Summer* » (dont il n'a adapté que le tempo à la cornemuse), écrite en 1805 par le poète irlandais Thomas Moore¹⁰¹¹. La marche débute par quelques mesures de tambour caractéristiques: deux roulements permettant aux joueurs de

plaidèrent la cause d'Edouard I^{er} en Gascogne. » Des *pipe-bands* apparaissent également dans les unités militaires de l'Empire autour de la Première Guerre mondiale. Dominique Huybrechts, « La vie quotidienne des pipes and drums pendant le Grande Guerre », pp. 29-39, p. 38 in : dans Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *op.cit.*

¹⁰⁰⁵ Un *pipe-band* est un ensemble musical constitué de sonneurs de cornemuses et de joueurs de percussions.

¹⁰⁰⁶ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 89

¹⁰⁰⁷ Dominique Huybrechts, « La vie quotidienne des pipes and drums pendant le Grande Guerre », pp. 29-39, p. 32 in : Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *op.cit.*

¹⁰⁰⁸ John Maclellan MBE, *op.cit.*, p. 27, 35-36

¹⁰⁰⁹ Claude Baigneres, pochette du disque : Les cornemuses et les fanfares des Gordon Highlanders, *A travers l'Ecosse*, 33 tours, GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE- M 2260 – FRANCE, 1962.

¹⁰¹⁰ Extrait musical n°18. Les cornemuses et les fanfares des Gordon Highlanders, « *When the battle is over* » (William Robb). Les cornemuses et les fanfares des Gordon Highlanders, *A travers l'Ecosse*, 33 tours, GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE- M 2260 – FRANCE, 1962.

¹⁰¹¹ Site internet spécialisé dans le répertoire pour cornemuse : <http://cornemusique.free.fr>, consulté le 5 mai 2016.

cornemuse de remplir leur poche d'air. Puis sur un tempo relativement enlevé, les cornemuses entrent, soutenues par une percussion sautillante.

En Bretagne, la bombarde et le biniou sont traditionnellement joués en couple pour faire danser lors des fêtes¹⁰¹². La bombarde est un instrument à vent issue de la famille des hautbois traditionnels. Il émet un son particulier, strident et quelque peu nasillard¹⁰¹³. Le biniou est une variété de cornemuse propre à la Bretagne, plus petite que celle d'Ecosse. Concurrencée par des instruments modernes comme l'accordéon ou le saxophone diffusé dans les campagnes dès le XIX^e siècle, la tradition musicale bretonne du couple de sonneur est alors en perte de vitesse et prête à disparaître au milieu du XX^e siècle¹⁰¹⁴. Pour essayer de sauver ce patrimoine, un groupe de militants se fédère dans les années 1930 autour de Polig Monjarret et crée le 23 mai 1943 *Bodadeg ar Sonerion*, l'assemblée des sonneurs¹⁰¹⁵. Ils importent la grande cornemuse écossaise, *piob mohr*, et décident de réunir plusieurs sonneurs dans un même orchestre en s'inspirant du succès des ensembles à vent. Ils créent le bagad, synthèse entre l'influence des *pipes bands* écossais et du modèle des fanfares¹⁰¹⁶. Il est composé de bombardes, de biniou spécialité bretonne et de percussions (tambour et grosse caisse). Orchestre fait pour défiler, les sonneurs marchent alors au pas, ce qui est nouveau pour eux.

En 1948, les cheminots de Carhaix fondent le premier bagad¹⁰¹⁷ et remportent un grand succès. Très vite des centaines de bagadou¹⁰¹⁸ essaient à travers toute la Bretagne, devenant le foyer du renouveau de la culture bretonne. L'invention du bagad a permis de faire connaître la musique bretonne aux nouvelles générations et de revaloriser l'image de cette musique¹⁰¹⁹. Il s'inscrit dans le contexte de promotion de la culture et de la langue bretonne. Il est également concomitant au développement de la *folk-music*.

Il peut paraître surprenant d'évoquer le bagad en termes d'invention, pourtant il s'agit bien de la création d'une nouvelle tradition plus que de l'évolution de la tradition. Éric Hobsbawm, définit l'invention des traditions comme un processus de formalisation et de ritualisation, caractérisé par la référence au passé¹⁰²⁰. Le but est de s'inscrire dans la longue durée et par la

¹⁰¹² Emmanuelle Debaussart, *les musiques celtiques*, Paris, Libiro musique, 1999, p. 24

¹⁰¹³ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 150

¹⁰¹⁴ Yves Defrance, « Musiques traditionnelles de Bretagne. T1 : Sonnaux et Sonerien », « Skol Ureizh », n°35, 1996, p. 9

¹⁰¹⁵ Site Internet officiel de la fédération de Bagad BAS, <http://www.bodadeg-ar-sonerion.org>, vu le 18 février 2010.

¹⁰¹⁶ Armand Raucoules, *op.cit.*, p. 89

¹⁰¹⁷ Emmanuelle Debaussart, *op.cit.*, p. 24

¹⁰¹⁸ Bagadou est le pluriel de bagad.

¹⁰¹⁹ Yves Defrance, *L'archipel des musiques bretonnes*, Paris, cité de la musique/Actes Sud, 2000, p.103, 130

¹⁰²⁰ Éric Hobsbawm, « Introduction. Inventer des Traditions », pp.27-41, p.28-30, in : Éric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2012.

même de légitimer un élément. « La particularité des traditions « inventées » tient au fait que leur continuité avec le passé est largement fictive. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations ou qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition qui est presque de rigueur.¹⁰²¹ » Dans le cas du bagad, la tradition des fanfares et des *Pipes-Bands* a été greffée sur celle du couple de sonneur, biniou et bombarde pour créer quelque chose de nouveau.

En parallèle, des collectes du répertoire traditionnel ont été réalisées et des créations nouvelles écrites et diffusées. Le celticisme partagé entre l'Ecosse, l'Irlande, le Pays de Galles, la Bretagne et le nord de l'Espagne, suscite « la réanimation de formes anciennes et le développement de sonorités nouvelles »¹⁰²².

Comme pour les ensembles à vent, des concours et des rassemblements de bagadou existent. L'apothéose étant le festival interceltique de Lorient créé en 1971-72¹⁰²³. Sans entrer en conflit, les fanfares et les bagadou se partagent l'espace public. Les bagadou animent en concert et en défilé les fêtes rurales, les *festoù-noz*, les pardons. Les fanfares sont davantage présentes dans les carnivals ou autres cavalcades¹⁰²⁴.

Le répertoire des harmonies a parfois voulu imiter celui traditionnel du folklore breton. Des chefs de musique locaux arrangent des airs populaires, « *L'Armoricain* » de Puchot ou « *Le Retour du Pardon* », de Léon Chic. Mais beaucoup critiquent ces compositions qui se veulent les signaux d'une identité mais dont le caractère régional n'apparaît qu'à travers les titres¹⁰²⁵. Ce rattachement au folklore local apparaît finalement comme artificiel et même caricatural. Pour « faire Breton », il ne suffit pas de jouer des airs qui se nomment bretons. Sinon, il s'agit de la folklorisation, de l'invention d'un folklore qui n'existe pas. Certains ensembles à vent utilisent ponctuellement les instruments traditionnels pour interpréter les pièces folkloriques sans avoir recours à la transposition vers les instruments de cuivres ou de bois modernes. Cela concourt à la recherche de l'authenticité. Ils se veulent ainsi plus proche de l'origine. Mais le

¹⁰²¹ Éric Hobsbawm, « Introduction. Inventer des Traditions », pp.27-41, p.28-29, in : *Ibid.*

¹⁰²² Laurent Aubert, « Les créations musicales dans le monde : tradition et transformation » pp. 39-107, p. 91-92 in : Jean-Jacques Nathy (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 3, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2005.

¹⁰²³ Le festival trouve son origine en 1971 avec l'organisation d'une compétition de bagadou sous le nom de « Fête des Cornemuses ». Il est décidé pour l'édition de 1972 de se tourner vers l'interceltisme. Voir : Alain Cabon, *Festival interceltique de Lorient*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2010, 144 p.

¹⁰²⁴ Bernard de Parades, « Les Bagadou. Expression contemporaine d'une Bretagne traditionnelle, les bagadou sonnent au gré de la vie rurale », « Les cahiers de l'animation musicales », Harmonies et fanfares, décembre 1985, n°39, p. 71

¹⁰²⁵ Yves Defrance, « Musiques traditionnelles de Bretagne. T1 : Sonnaux et Sonerien », « Skol Ureizh », n°35, 1996, p. 44-45

fait d'interpréter ces airs dans un contexte différent, pour un spectacle, dénature le folklore, le rendant folklorisé car sorti de son milieu d'origine.

Bagad ou ensemble de cornemuse ont pu être unis à des ensembles à vent et des œuvres créés ou arrangées pour associer la cornemuse et l'harmonie. Les deux morceaux les plus connus sont sans doute « *Amazing Grace* » et « *Highland Cathedral*. » Ils sont pourtant plutôt récents. « *Amazing Grace* » est l'une des hymnes chrétiennes les plus célèbres dans le monde anglophone. L'origine de la mélodie, ajoutée dans les années 1900, reste inconnue bien qu'il semble qu'il s'agisse d'un vieil air folklorique américain chanté par les esclaves noirs du sud. La première publication des paroles écrites date de 1779. En 1972, le *Military Band of the Royal Scots Dragoon Guards* crée la première version jouée à la cornemuse et accompagnée par l'orchestre d'harmonie¹⁰²⁶. « *Highland Cathedral* » est composée en 1982 par deux allemands Ulrich Roeber et Michael Korb à l'occasion des *Highland Games*, des jeux écossais qui se déroulent en Allemagne. Il s'agit d'une mélodie pour cornemuse écossaise et orchestre à vent¹⁰²⁷. Il existe d'autres pièces associant cornemuses et musique d'harmonie, dont la plupart sont composées par des britanniques ou plus largement des ressortissants du Commonwealth. On peut citer : « *Scotland the brave* » (ce morceau est presque considéré comme l'hymne de l'Écosse), « *Auld lang syne* » (chanson écossaise plus connue des francophones sous le nom de : *Ce n'est qu'un au revoir*), « *Killaloe* », « *Flower of Scotland* » (devenu l'hymne officiel de l'Écosse à cause notamment des matchs de rugby)...

Il existe peu de pièces adaptées pour bagad et ensembles à vent. Pourtant l'apport des bombardes, à la tessiture supérieure à la cornemuse, et de la caisse claire écossaise aurait pu permettre à l'association Harmonie/bagad de se développer¹⁰²⁸. Nous pouvons tout de même citer : « *And the pipes begin to play* », « *Frontières d'océan* », « *Kezeg ar mor* »...

Deux raisons permettent d'expliquer la rareté des œuvres pour bagad et orchestre à vent. La première tient au fait que les bagadou ont pour habitude d'utiliser des diapasons très hauts (environ 446-447 Hz) ce qui rend difficile l'association des deux entités. La seconde raison est due à un problème culturel. En effet, le monde des bagadou est très attaché à la tradition orale et à la conservation du patrimoine. Peu de sonneurs « lisent » la musique comme les musiciens classiques. Ils connaissent peu le solfège mais maîtrisent brillamment les styles des différents

¹⁰²⁶ Extrait musical n°19. Military Band of the Royal Scots Dragoon Guards, « *Amazing Grace* » (Newton/arr. Fairbain). Royal scots dragoon guards, CD, DELTA MUSIC GMBH - 21055 – ALLEMAGNE, 1998. (réédition du vinyl de 1972).

¹⁰²⁷ Site internet officiel des deux compositeurs, <http://www.highlandcathedral.de/>, consulté le 8 avril 2015.

¹⁰²⁸ Témoignage de l'Adjudant Fabrice Zeni, chef de la Fanfare et du bagad de la 9^{ème} BIMA de Poitiers, recueilli par mail du 25 mars 2015.

terroirs avec leurs intonations et métriques aussi nombreuses que variées. De l'autre côté, la musique d'harmonie est très codifiée, internationalisée et laisse peu de place à l'ornementation et une certaine forme d'improvisation.

Ainsi, nous assistons à une association de différents modèles, différents répertoires, différents instruments. Est-ce que ces mélodies restent pour autant de la musique traditionnelle ou deviennent-elles autre chose, le résultat d'un mélange déqualifié ? Pour Yves Defrance : « Ni le répertoire, ni l'instrument qualifié de « typique », « folklorique » ou « traditionnel » ne suffisent à eux seuls. Car l'essentiel, la personnalité même de la musique traditionnelle réside dans son interprétation »¹⁰²⁹. Ainsi, une bombarde qui joue la Marseillaise ne fait pas de la musique traditionnelle et un ensemble à vent qui reprend un air traditionnel ne joue pas non plus de la musique traditionnelle.

Dans les Balkans, cette péninsule du sud-est de l'Europe, au contact avec l'Asie et qui s'étend sur plusieurs pays, la tradition des fanfares est bien ancrée. Ces formations de cuivres des Balkans sont nées d'un singulier carrefour d'influences : le *mether* turc, c'est-à-dire l'orchestre de musique militaire constitué de Janissaires sous l'Empire Ottoman, les fanfares militaires autrichiennes des XVIII^e siècles et XIX^e siècle, les orchestres jouant dans les kiosques¹⁰³⁰. Les Balkans, doivent leur richesse culturelle à l'empreinte successive laissée par les empires, Rome, Byzance, les Ottomans, l'Autriche-Hongrie.

Dans cette région, la musique est l'apanage des peuples tziganes. Arrivés au XV^e siècle, ils ont dans la société traditionnelle le statut de professionnel. Peuple de la mobilité, leur musique est sans cesse nourrie d'emprunts. Leurs conditions de vie nomade les poussent à s'adapter aux réalités rencontrées pour garantir leur survie. Cette faculté d'adaptation ils la mettent également au service de la musique, adoptant celle des autres et la transformant en fonction de leurs propres besoins¹⁰³¹. Toute œuvre, tous matériaux locaux passés entre leur main « acquièrent un nouveau sens, se renouvellent et se régénèrent en permanence avec de nouveaux éléments et, en fin de compte avec de nouveaux genres »¹⁰³². Le répertoire en perpétuel mouvement, empreinte des mélodies à l'Orient et à l'Occident. La population rom originaire de l'Inde¹⁰³³

¹⁰²⁹ Yves Defrance, « Musiques traditionnelles de Bretagne. T1 : Sonnaux et Sonerien », « Skol Ureizh », n°35, 1996, p. 6

¹⁰³⁰ Annie Bentoïu, « Fanfare paysanne de Zece Prăjini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 - FRANCE-1993.

¹⁰³¹ Irèn Kertesz Wilkinson : « Nomadisme et musique : le cas des Tziganes » pp. 796 à 822, p. 797-798 in : Jean-Jacques Nathiez (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 3, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2005.

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ Nicolas Prévôt, « La macédoine en fanfare », « Ethnologie française », 2001/4 Vol.31, pp 695-706, p. 700

donne son orientalité à la musique jouée par ces fanfares. Le passage par la Turquie qui occupe les Balkans du XVI^e siècle au XIX^e siècle n'a fait qu'amplifier cette part orientale.

En Roumanie et en Hongrie, les musiciens tziganes serfs ou esclaves étaient au service des grands et petits rois mais aussi des princes et des propriétaires terriens. Ils sont enrôlés de force comme musiciens dans les armées magyares ou turques¹⁰³⁴. Ces musiciens affranchis dès le XVIII^e siècle se répandent dans le monde rural pour animer les fêtes. Les fanfares tziganes détournent le rôle initial et statique des orchestres militaires pour aborder un répertoire plus varié adapté à leur utilisation festive¹⁰³⁵. A la fin du XIX^e siècle, lorsque les troupes rentrent de la guerre, la plupart des musiciens gardent les instruments utilisés lors de leur incorporation à l'armée¹⁰³⁶. Ils utilisent donc les mêmes instruments pour en faire un usage détourné.

Sur le modèle de la réforme musicale turc, qui à partir de 1828 remplace les formations *mether* par des orchestres d'harmonie occidentaux, les tziganes changent leur instrument à vent traditionnel le hautbois (*zurna*) par des clarinettes, des trompettes des saxhorns, parfois des saxophones alto ou ténor, des trombones à piston ou à coulisse et des cors. En effet, le sultan Mahmoud fait venir Giuseppe Donizetti, le frère aîné du compositeur, pour diriger les harmonies militaires. Pendant les vingt-huit ans que dure son séjour, il introduit et enseigne également la musique savante, organise des concerts et fait connaître l'opéra italien¹⁰³⁷.

Le schéma de l'évolution des fanfares roms ressemble à celui des origines du Klezmer, ces fanfares juives d'Europe de l'Est. Pendant longtemps le violon est l'instrument caractéristique des musiciens juifs. L'engagement dans les orchestres militaires du tsar permet aux musiciens d'adopter au cours du XIX^e siècle les instruments à vent : saxophone, trompette, tuba et surtout clarinette qui devient l'instrument soliste principal¹⁰³⁸. Après la shoah, ces fanfares disparaissent du continent européen pour réapparaître aux Etats-Unis dans un autre contexte musical, lié au jazz.

La temporalité de la formation des orchestres de cuivres tziganes diffère d'une région à l'autre. A l'est de la Macédoine, les premières trompettes arrivent de façon disparate après la Première Guerre mondiale. Elles se mêlent à des instruments traditionnels formant des ensembles

¹⁰³⁴ Alain Weber, « L'épopée Tzigane. Road of the Gypsies. » Livret du CD. Compiled by Christian Scholze, Jean Trouillet, Alain Weber, Network - 24.756 - ALLEMAGNE, 1996.

¹⁰³⁵ Annie Bentoïu, « Fanfare paysanne de Zece Prăjini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 - FRANCE-1993.

¹⁰³⁶ Livret du DVD : *La République des Trompettes*, Stefano Missio & Alessandro Gori, Documentaire, Italie, 2006, 48 min.

¹⁰³⁷ Emre Araci, livret du CD : The London Academy of Ottoman Court Music, *Invitation to the Seraglio. Period Dances, Marches, and Occasional Pieces*, CD, Warner Classics - 2564 61472-2 - ROYAUME-UNI, 2001.

¹⁰³⁸ Philippe Meunier (dir.), *Fanfares. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 59

hétérogènes¹⁰³⁹ mêlant la trompette, la clarinette, le violon, l'accordéon et même la *gajda*, la cornemuse pastorale. Il faut attendre les années 1960 pour voir se développer de véritables orchestres de cuivres roms, composés en général de une ou deux trompettes, un ou deux saxos, deux trois euphoniums, un hélicon, un tambour. Ils apparaissent bien plus tard que dans la Serbie voisine qui possède de tels ensembles dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. En Moldavie, la fanfare paysanne rom apparaît au début du XX^e. Les ensembles de cuivres remplacent progressivement les *tarafuri*, groupes instrumentaux composés d'un violon, d'un *cobză* (sorte de luth) et un petit *tympanon*. C'est au cours des années 1940 que la fanfare, surtout composée de cuivres et de quelques bois, prend le pouvoir¹⁰⁴⁰. Elle a toutefois décliné au cours des années 1980, les communautés étant trop pauvres pour engager de tels orchestres.

Les fanfares roms, orchestres sans uniforme, constitués de quelques musiciens, moins d'une dizaine, ne marchent pas au pas. Ils jouent pour les fêtes de la communauté, aussi bien les funérailles, les baptêmes, les mariages que pour les danses du village. Le son de la trompette accompagne tous les événements : les naissances, les baptêmes, les mariages, les pendaisons de crémaillères, le départ à l'armée, les fêtes d'Etat et d'église, les récoltes, les vendanges et les funérailles. A chaque événement correspond une musique spécifique conservant l'esprit de la tradition¹⁰⁴¹. Popularisée par les films d'Emir Kusturica qui les replacent dans leur contexte de vie, notamment *Le temps des gitans*¹⁰⁴², les fanfares accompagnent tout moment festif. Elles rehaussent la fête lui apportant un éclat particulier. Lors de la scène de la noce, les amis de Blacky, le personnage principal d'*Underground*¹⁰⁴³, film qui se déroule en Yougoslavie entre 1941 et 1991, affirment que l'on entend la musique jusqu'à Belgrade. Il répond : « il faut bien ça pour un mariage ». Selon les témoignages paysans recueillis en Roumanie, tout jeune marié s'estime obligé pour ses noces, de recruter une fanfare. Le nombre de musiciens étant proportionnel au prestige social auquel il aspire¹⁰⁴⁴. Ces fanfares à la sonorité massive ont empêché la pénétration trop rapide dans les villages des instruments électriques et de la musique amplifiée.

Des fanfares roms existent dans chaque village. Mais les musiciens ne connaissent pas le solfège, ils jouent à *l'oreille*¹⁰⁴⁵. Le répertoire est large, puisqu'il va du rituel festif aux

¹⁰³⁹ Nicolas Prévôt, « La macédoine en fanfare », « Ethnologie française », 2001/4 Vol.31, pp 695-706, p. 699

¹⁰⁴⁰ Annie Bentiou, « Fanfare paysanne de Zece Prājini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 - FRANCE- 1993.

¹⁰⁴¹ Site internet officiel du festival de Guča : <http://www.guca.rs/fra>, vu le 14 mars 2015.

¹⁰⁴² *Дом за вешање, Dom za vešanje* [Trad. Française : *Le Temps des Gitans*], Emir Kusturica, Drame, Yougoslavie, 1989, 82 min.

¹⁰⁴³ *Подземље, Podzemlje* [Trad. Française : *Underground*], Emir Kusturica, Comédie dramatique, Germano-franco-hongro-bulgaro-tchèquo-yougoslave, 1995, 167 min.

¹⁰⁴⁴ Annie Bentiou, « Fanfare paysanne de Zece Prājini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 - FRANCE- 1993.

¹⁰⁴⁵ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

danses¹⁰⁴⁶. Les fanfares roms macédoniennes jouent le *oro*, une danse en cercle, proche des *Kolos* de style serbe mais aussi présent en Bulgarie, Croatie, Bosnie. Le *Ćocěk* est une danse individuelle roumaine que l'on retrouve aussi en Macédoine et dans toute la région des Balkans. La musique des fanfares est indispensable à la danse. Les fanfares jouent aussi de la musique rituelle notamment pour les noces : la chanson de la mariée, celle du marié, les marches du cortège qui sont en quelque sorte des promenades dansées. Des valse, des polkas, des adaptations de chansons, des airs originaux, les fanfares jouent de tout en improvisant en partie, dans un rituel bien organisé qui est rappelé par Annie Bentoïu¹⁰⁴⁷.

« Il y a tout un « rituel » de la musique de fanfare. Le chef de la bantă, le primas (le meilleur clarinettiste ou trompettiste de l'ensemble, quel que soit son âge) exécute une « formule introductive » quasiment identique pour toutes les pièces – qui indique la tonalité, le rythme et le tempo de l'accompagnement. C'est encore lui qui commence la mélodie qu'il estime appropriée (sur requête ou selon les circonstances). Les autres instrumentistes, solistes ou accompagnateurs, s'ajoutent à lui dans un léger désordre, puis l'ensemble se coagule très vite pour produire une musique parfaitement mesurée et synchrone, d'une incroyable virtuosité.

Pendant que l'on joue, l'un ou l'autre des instrumentistes s'arrête, vide de salive son instrument, se repose un peu pour reprendre souffle et se remet à jouer. Le moment venu, le primas donne le signal de la fin : une sorte de passage ascendant qui peut s'étendre jusqu'à la dixième, exécuté sur un Auktakt. Tous savent alors qu'ils doivent « mettre le couvercle », c'est-à-dire exécuter lentement les accords du cinquième degré et du premier degré de la tonalité de base, chaque accord étant précédé par un arpège ascendant, comme un piétinement de chevaux ou un roulement de tambour. Parfois les musiciens renoncent à ce « couvercle » pour faire de belles conclusions précises, comme ils ont entendu à la ville. Pendant que l'on joue, le primas n'intervient que rarement du regard, chacun sait parfaitement ce qu'il doit faire. L'évolution rythmique est coordonnée par celui qui bat le tambour ou la grosse caisse (*dobă*). Celui-ci frappe la membrane de l'instrument avec une baguette usuelle, et la cymbale avec une autre cymbale, avec une clé française ou n'importe quel autre objet/outil métallique ».

L'extrait choisi, « *Bătuta de Zece Prăjini* »¹⁰⁴⁸, illustre parfaitement le propos précédant. Le morceau débute par quelques notes de clarinettes jouées par le *primas*, indiquant la mélodie que

¹⁰⁴⁶ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 92

¹⁰⁴⁷ Annie Bentoïu, « Fanfare paysanne de Zece Prăjini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 - FRANCE- 1993.

¹⁰⁴⁸ Extrait musical n°20. Fanfare paysanne de Zece Prăjini, « *Bătuta de Zece Prăjini* » (Traditionnel). Fanfare paysanne de Zece Prăjini, CD, Buda Records, 92655-2 - FRANCE- 1993.

doivent interpréter les musiciens. Le tempo est rapide et cette mélodie de danse donne aux musiciens l'occasion de montrer leur virtuosité. La *Bătuta* est une danse en rond qui se pratique en Moldavie mais aussi dans d'autres territoires roumains. La « *Bătuta de Zece Prăjini* » est un peu considérée comme l'hymne musical du village.

Chaque année, depuis 1961, un festival de trompette à Guča en Serbie, le *Sabor Trubača*, réunit trompettistes, orchestres tsiganes, amateurs de musique des Balkans. En 1961, un groupe de trompettistes se rassemble pour un goûter commun à Guča, un village bucolique dans la région de Dragačevo, au sud de Belgrade. Le rassemblement a lieu dans le jardin d'église de Saint Michel et Gabriel à Guča. Au début, il s'agit d'une petite manifestation dépendante du régime politique de l'époque. Mais le succès grandissant, le festival prend de l'ampleur et rapidement attire des milliers de visiteurs¹⁰⁴⁹. Le festival de Guča est avant tout un concours de trompettes¹⁰⁵⁰. Chaque année, des fanfares serbes, de Macédoine, mais aussi d'autres pays, viennent se disputer les prix de meilleur trompettiste, meilleur groupe, de l'interprétation la plus authentique et de nombreuses autres récompenses. L'un est décerné par le jury officiel composé de musiciens professionnels et d'ethnomusicologues, l'autre par le public¹⁰⁵¹. Les vainqueurs du concours s'assurent pour l'année suivante de nombreux contrats pour animer mariages et enterrements. La trompette est devenue le symbole de la fête. La trompette reste aussi en Serbie un fort symbole culturel et nationaliste. Le réalisateur Dusan Milic l'illustre dans son film, *Gucha, la trompette d'or*¹⁰⁵². Le film raconte l'affrontement entre un père serbe et le prétendant de sa fille, un rom, amour impossible à la manière de Roméo et Juliette. Le père décide de donner son consentement uniquement si le jeune homme parvient à le battre durant le concours de la trompette d'or de Guča et devient le meilleur trompettiste.

La banda est un orchestre à vent présent dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne. Le mot est issu du terme espagnol *banda de musica* qui signifie orchestre d'harmonie¹⁰⁵³. Née à l'occasion des fêtes et des corridas en Navarre. La proximité avec les ensembles à vent ne s'arrête pas là. Les musiciens d'harmonie ont souvent créé les premières bandas¹⁰⁵⁴. En 1961, un groupe d'amis, tous musiciens à l'*harmonie municipale La Nèhe* de Dax (France) décide de

¹⁰⁴⁹ Site internet officiel du festival de Guča : <http://www.guca.rs/fra>, vu le 14 mars 2015.

¹⁰⁵⁰ Un documentaire italien présente en parallèle le festival de Guča et la Serbie d'aujourd'hui. *La République des Trompettes*, Stefano Missio & Alessandro Gori, Documentaire, Italie, 2006, 48 min.

¹⁰⁵¹ Géraldine Rué, « En Serbie, Guca, capitale mondiale de la trompette », « Le Monde » du 17 août 2011.

¹⁰⁵² *Gucha, la trompette d'or*, Dušan Milić, Comédie sentimentale, Serbie, Bulgarie, Autriche Allemagne, 2006, 94 min.

¹⁰⁵³ Alex Dutilh, « La fêria des Bandas », « Les cahiers de l'animation musicale », Harmonies et fanfares, n°39, décembre 1985, p.69

¹⁰⁵⁴ Bernard Thore, *Bandas. Musiques, musiciens et ambiances du Grand Sud*, Bordeaux, Editions Sud-Ouest, 2006, p. 44

créer une banda pour animer les fêtes locales¹⁰⁵⁵. Le groupe est baptisé « Los Calientes » en référence à la fontaine chaude de Dax. L'usage de l'espagnol est caractéristique de la forte influence du pays situé de l'autre côté de la frontière. La Banda reste rattachée à l'harmonie jusqu'en 1981 où elle prend son autonomie. A Montréal-du-Gers (France), pour lutter contre le vieillissement et le déclin de l'harmonie, le chef de musique crée au sein de l'*Union musicale Montréalaise* une banda en 1967¹⁰⁵⁶. Elle prend le nom de « Los Kanaris ». Plus attractive pour les jeunes et plus festive, elle séduit le comité des fêtes et supplante peu à peu l'harmonie.

En France, le mouvement est apparu dans les années 1950 à Bayonne¹⁰⁵⁷ et n'a cessé de s'étendre et de se développer. Sa naissance s'explique par la proximité de l'Espagne et le jumelage entre Bayonne et Pampelune. Dans la ville hispanique, célèbre pour sa *féria*, chaque *peña*, chaque groupe informel constitué, possède son groupe cuivré et ses morceaux fétiches. Ce sont souvent des thèmes de chansons anciennes que les musiciens jouent *à l'oreille*, car il n'existe pas de partition. La première musique de corrida est d'ailleurs extraite d'une *zarzuela* intitulée « *Pan y toros* » et composée par Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)¹⁰⁵⁸. La *zarzuela* est l'opérette traditionnelle espagnole.

Outre l'accompagnement de la corrida, le répertoire est surtout fait pour faire la fête, faire danser dans les *férias*. Il est le reflet d'une accumulation de traces¹⁰⁵⁹. Le paso-doble signe de l'héritage espagnol des bandas représente une part croissante du répertoire de ces orchestres. Certains morceaux de musique légère ou de variété complètent le carnet de partitions un peu à la manière des harmonies. Venus de l'Amérique, le jazz et les rythmes afro-cubains influencent également ces musiciens. Certains standards de jazz ou des gospels sont repris. Mais c'est surtout le schéma musical de morceaux et ses interactions sociales qui marquent durablement les bandas dans leur style. « Le modèle chorus/improvisation, l'inversement des hiérarchies musicales par la mise en valeur des percussions s'accompagnent d'une libération du groupe et des individus dans leurs attitudes corporelles, facilitant l'interaction des publics et des musiciens dans les bars et les rues. ¹⁰⁶⁰»

¹⁰⁵⁵ Site Internet de la *peña Los Calientes*, <http://www.los-calientes.com/>, consulté le 16 janvier 2015.

¹⁰⁵⁶ Yves Raibaud, « Ecoles de musique et territoires régional » pp. 135-183, p.172, in : Jean-Pierre Augustin et Alain Lefevre (dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA, 2004.

¹⁰⁵⁷ Alex Dutilh, « La *féria* des Bandas », « Les cahiers de l'animation musicale », Harmonies et fanfares, n°39, décembre 1985, p. 69

¹⁰⁵⁸ Bernard Thore, *op.cit.*, p. 60

¹⁰⁵⁹ Yves Raibaud, « Ecoles de musique et territoires régional » pp. 135-183, p.152, in : *op.cit.*

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*



Figure 44- Photographie de la *Peña Los Calientes* de Dax fin des années cinquante, début des années soixante. Archives de la banda, <http://www.los-calientes.com/>, vu le 16 janvier 2015.

Les musiciens des bandas n'ont pas d'uniforme strict tout en ayant la même tenue. Ils ne sont pas alignés et lorsqu'ils défilent ils ne marchent pas au pas. La banda paraît anarchique face aux ensembles à vent. La conception des deux orchestres est différente. La banda participe à la fête, se mélange aux gens et crée de l'interaction avec le public, alors que les orphéons défilent devant la population qui les regarde passer et assiste au spectacle. C'est l'essence même de la fête qui est questionnée. Les réjouissances ont évolué, surtout depuis la deuxième Guerre Mondiale¹⁰⁶¹. On est passé de la fête participative à la fête spectacle. Les jeux traditionnels, notamment dans les villages et les quartiers urbains, sont remplacés par un défilé de chars, accompagnés de fanfares et de majorettes. La population passe ainsi du rôle d'acteur à celui, passif, de public. Les *férias* et les bandas participent à une forme de résistance à l'ancienne organisation de la fête. Même si elles se déroulent en ville, elles gardent le caractère traditionnel, ou perçu comme tel, des fêtes villageoises.

L'opposition de modèle peut déboucher sur un conflit de recrutement entre l'harmonie et la banda. Elle est souvent vue comme un fait de génération. Cependant, l'héritage des ensembles à vent reste fort puisque des concours, pierre angulaire de l'institution orphéonique existe même pour les bandas. Le plus important se déroule à Condom en Armagnac (France). Il se déroule

¹⁰⁶¹ Champagne Patrick, « La fête au village. », « Actes de la recherche en sciences sociales. » Vol. 17-18, novembre 1977. pp. 73-84, p. 74-75

depuis 1972 et le festival accueille chaque deuxième week-end end de mai, près de 2 000 musiciens venus de toute l'Europe¹⁰⁶². De nombreux concerts ont lieu et le festival récompense les meilleurs musiciens avec des palmes d'or, d'argent, de bronze et d'autres distinctions comme le championnat de France, la trompette d'or ou la Lune d'or, le prix de la meilleure prestation nocturne. Pour Loïc Renaud, responsable musical de la *Banda Los Calientes* de Dax de 1980 à 1998, les concours de bandas sont un contre-sens. « Notamment à l'occasion du festival annuel de Condom, dans le Gers. Nous y avons participé une seule fois, remportant la palme d'or, et nous nous sommes promis de n'y plus rejouer. Le principe d'une compétition est un détournement, en contradiction avec l'esprit même des bandas : la spontanéité et la convivialité »¹⁰⁶³.

Avec les mêmes instruments que ceux des ensembles à vent des orchestres se constituent. Ils produisent une musique différente preuve que d'autres combinaisons sont possibles avec les mêmes instruments. Ces ensembles dénommés *blasmusik* dans le monde germanique où ils sont très présents jouent une musique folklorique la *blasmusik*, composée de *Böhmische und Mährische Musik*, la musique bohémienne et tchèque. Ces orchestres folkloriques ne se produisent qu'en concert statique, le plus souvent les musiciens sont assis. Le folklore et donc la musique folklorique, est un art spontané, de l'oralité, transmis à l'oral. Elle s'éloigne ainsi des ensembles à vent qui dès le début de leur histoire ont privilégié la musique écrite, transmise par des partitions. Ces ensembles rendus célèbres par Ernst Mosch (1925-1999) sont nombreux en Europe Centrale et débordent cet espace puisqu'on en trouve en Alsace. On peut la qualifier de musique folklorique tyrolienne.

Ernst Mosch, chanteur, musicien et chef d'orchestre allemand fonde en 1956, *Original Egerländer Musikanten*, les musiciens de l'Egerland, une région de l'Ouest de la République Tchèque. Musicien professionnel dans l'après-guerre, il joue du trombone dans les clubs américains. Il entre ensuite dans l'orchestre de danse de la radio de Hambourg puis le *Erwin Lehns Südfunk-Tanzorchester* à Stuttgart¹⁰⁶⁴. En souhaitant un retour aux sources musicales, Ernst Mosch réunit des musiciens pour une émission de radio Stuttgart où ils jouent le répertoire typique de *Blasmusik*, des marches des polkas, des valse¹⁰⁶⁵. Devant le succès, l'orchestre est créé et connaît une carrière importante. Ce style de musique plaît au public, comme le prouve

¹⁰⁶² Bernard Thore, *op.cit.*, p.66

¹⁰⁶³ Témoignage de Loïc Renaud, cité dans Alex Dutilh, « La fêria des Bandas », « Les cahiers de l'animation musicale », Harmonies et fanfares, n°39, décembre 1985, p. 69

¹⁰⁶⁴ Site internet officiel d'Ernst Mosch : <http://www/mosch-musikverlag.de>, vu le 20 décembre 2011.

¹⁰⁶⁵ Extrait musical n°21 : Ernst Mosch et *Original Egerländer Musikanten*, « *Es-As* » (polka). Ernst Mosch et Original Egerländer Musikanten, *Egerländer Musikanten spielen auf!* , 45tours, Telfunken-UX-5170-ALLEMAGNE, vol. 9, 1961.

les fortes ventes de disques. Le disque d'Ernst Mosch et son orchestre *Original Egerländer Musikanten*, intitulé *Das ist musik*, publié en 1967 est disque de diamant. Il est vendu à plus de six millions d'exemplaires¹⁰⁶⁶.

Les musiciens de ces groupes folkloriques portent un costume semi-traditionnel lors de leur concert où le gilet et le chapeau sont des accessoires indispensables tout comme les bretelles. On peut les rapprocher des orchestres de brasseries, présents dès le XIX^e siècle en Bavière pour animer les fêtes de la bière¹⁰⁶⁷. Sous les chapiteaux décorés, des milliers de personnes se restaurent et font la fête au son d'airs de musique populaire joués par des instruments à vent rejoint parfois par l'accordéon et différents instruments à cordes. Les morceaux joués sont quelques fois très proches du répertoire orphéonique, certains sont communs. Par contre, ils sont souvent chantés en parallèle par la foule qui participe plus que n'écoute sagement comme pour un concert. Dans l'extrait proposé, « *Die Lustigen holzhackerbuam* », une chanson traditionnelle tyrolienne, certains personnes sifflent, d'autres applaudissent en cadence et tous chantent accompagnés de l'orchestre¹⁰⁶⁸. La fête la plus célèbre étant celle de Munich, l'*Oktoberfest*.

Les ensembles à vent et les orchestres folkloriques ne sont pas opposés ou concurrents. Ils ne visent pas le même public au même moment et n'animent pas les mêmes événements. Ils s'éloignent en revanche des formes d'institutionnalisation propre au modèle orphéonique. Ils ne participent pas à des concours et sont éloignés des fédérations de musique. Il peut tout de même exister une certaine proximité¹⁰⁶⁹. Un même musicien peut jouer dans les deux groupes et parfois lors du concert de l'harmonie un morceau folklorique se glisse dans le programme. Dans ce cas un arrangement est écrit et les musiciens suivent une partition. Par contre d'autres orchestres cherchent à se démarquer volontairement et nettement de la fanfare, de façon volontaire ou non.

¹⁰⁶⁶ Pochette du disque : Ernst Mosch et Original Egerländer Musikanten, *Das ist musik*, 33tours, Telfunken-SLE-14470-P-ALLEMAGNE, 1967.

¹⁰⁶⁷ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 85

¹⁰⁶⁸ Extrait musicale n° 22 : Munich en folie, « *Die Lustigen holzhackerbuam* » (Wagner, arg. Birnauer-CL. Ritter). *Munich en folie*, 33 tours, LES TRETEAUX - LB.6020 - FRANCE, sans date.

¹⁰⁶⁹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 94

B. Les modèles opposés : déconstruire la fanfare

Issues de la tradition carnavalesque et festive, ces fanfares, se cantonnent à jouer dans la rue. Elles ne donnent pas de concert en salle et leur but est d'animer l'espace public. Même si elles utilisent les mêmes instruments que les ensembles à vent, elles s'en différencient nettement. Les musiciens qui les animent déconstruisent la fanfare de façon plus ou moins consciente. Ils jouent avec les codes des ensembles à vent qu'ils connaissent parfaitement et les détournent. Ils jouent volontairement faux, ne marchent pas au pas, ne portent pas d'uniforme ou alors une tenue qui est plus proche du déguisement que de l'uniforme.

Les fanfares des Beaux-arts, n'ont pas d'*instrumentarium* fixe¹⁰⁷⁰. Elles sont souples et combinent de manière variable des trompettes, des saxophones, des trombones, des instruments de percussions, parfois des clarinettes, des flûtes. Plutôt que de porter un uniforme, les musiciens se déguisent. Ils déambulent dans le désordre, sans alignement. Ces fanfares se veulent ludiques, les musiciens veulent faire la fête et s'amuser avec les gens.

Comme le nom l'indique, les fanfares des Beaux-arts regroupent des élèves ou des anciens élèves des Ecoles des Beaux-Arts et des écoles d'architecture française¹⁰⁷¹. Le vrai moment de l'émergence de ces fanfares comme formations constituées effectives se situe vers la fin des années 1940 et le début des années 1950. La création de la fanfare de l'atelier Madelain en 1949 marque les débuts de ce phénomène, suivie très vite par d'autres¹⁰⁷². Cependant, elles sont héritières des fanfares éphémères du XIX^e siècle, constituées et organisées à l'occasion des bals d'ateliers de l'école des Beaux-Arts de Paris ou le célèbre bal des quat'zarts¹⁰⁷³.

Il est relativement difficile de retracer l'histoire de ces formations avec précision. Il existe bien deux livres écrits par des acteurs de la période¹⁰⁷⁴ mais les auteurs indiquent que leurs souvenirs ne sont que partiels et subjectifs.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 35

¹⁰⁷¹ Ce genre s'est exporté, on en trouve aujourd'hui en Belgique ou à Maastricht aux Pays Bas.

¹⁰⁷² Grande masse, association d'élèves et anciens élèves des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture et des Ecoles Nationales Supérieures des Beaux-Arts, <http://www.grandemasse.org/>, vu le 18 mars 2015.

¹⁰⁷³ Jean Noël Bigotti, « En Fanfare ! Les fanfares entre histoires et pratiques », pp 12-18, p. 12, in : IRMA, *Le guide des fanfares*, Paris, IRMA, 2008.

¹⁰⁷⁴ Adrien Lharidelle & Co, *Histoire édifiante et véridique de la grande fanfare Malaquais*, Lulu Press, 2010. Louis-René Blaire, *Souvenirs Cuivrés*, Lulu Press, 2013. Cependant une anthropologue a récemment fait paraître un ouvrage sur ce sujet : Véronique Flanet, *La belle histoire des fanfares des Beaux-arts de 1948 à 1968*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Chronologiquement, la fanfare de l'atelier libre d'architecture Madelain est la première à voir le jour en 1949. Elle prend le nom de fanfare Octave Callot en 1953¹⁰⁷⁵. C'est une petite formation d'une douzaine de musiciens qui jouent de façon intimiste et délicate. Elle a enregistré six à sept disques dans les années 1950 et 1960¹⁰⁷⁶.

En 1950, se constitue la fanfare de l'atelier Beaudouin, devenue en 1956 la fanfare Léon Malaquais. Le bal annuel organisé par chaque atelier, appelé «pince-fesses», est prétexte pour les étudiants à déguisements. Pour cela, ils s'approvisionnent aux Puces. C'est là également qu'ils achètent leurs premiers instruments de musique, trompettes, cornets à pistons, tubas et autres hélicons ou grosses caisses qui servent de base à la fanfare qu'ils constituent. Aucun des premiers membres n'est musicien, excepté Mâchon qui a fait trois mois de piano vers l'âge de quatorze ans et peut déchiffrer et transposer les partitions en une écriture musicale de leur invention qui consiste à écrire les notes en pistons levés ou baissés, symbolisés par trois T accolés¹⁰⁷⁷. Au début, ils sont trois, Rossigneux à la basse, Vincent au trombone, et Mâchon au cornet à pistons, avec au répertoire un seul air, «Marguerite» ! Pour l'animation de leur premier bal, ils jouent ce seul morceau toute la nuit dans une folle ambiance.

Considérée par les jaloux comme quasi professionnelle, tant le niveau musical est élevé, elle est la fanfare mythique des Beaux-arts, celle qui incarne le mieux « l'esprit de l'école »¹⁰⁷⁸, l'humour, la dérision, les blagues potaches, la folie. Tout le programme est mentionné sur la pochette du disque, *Le pont de la rivière Kwai*¹⁰⁷⁹ reproduit ci-dessous.

¹⁰⁷⁵ Christophe Samoyault-Muller, « les fanfares des Beaux-Arts », janvier 2014, publié sur le site de la grande masse des beaux arts, <http://www.grandmasse.org>, vu le 18 mars 2015.

¹⁰⁷⁶ Témoignage d'Honoré Champion publié sur le site http://louisrene.blair.perso.sfr.fr/crbst_27.html, vu le 18 mars 2015.

¹⁰⁷⁷ « Souvenirs de Mâchon », « L'amour du bruit. », Bulletin de liaison biannuel de l'association de la fanfare Léon Malaquais », n°6, août 2011.

¹⁰⁷⁸ Christophe Samoyault-Muller, « les fanfares des Beaux-Arts », janvier 2014, publié sur le site de la grande masse des beaux arts, <http://www.grandmasse.org>, vu le 18 mars 2015.

¹⁰⁷⁹ Fanfare Léon Malaquais, *Le pont de la rivière Kwai*, 45 tours, Pathé-Marconi EA 187, FRANCE, 1958.



Figure 45- Pochette du disque de la fanfare Léon Malaquais, *Le pont de la rivière Kwai*.

Grace aux effectifs de la fanfare de l'atelier Leconte et celle de l'atelier l'atelier Arretche (les petits Gromort), ainsi que de quelques indépendants venant de différents ateliers, elle atteint trente à quarante membres lors de sa participation au spectacle de Jacques Tati (1907-1982), *Jour de fête à l'Olympia* en mai-juin 1961. C'est une fanfare percutante, roborative, énergique. Elle a notamment animé les célèbres bals du quatorze juillet sur le quai Malaquais entre 1958 et 1963, faisant danser entre cinq milles et dix milles personnes¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁸⁰ Témoignage d'Honoré Champion publié sur le site http://louisrene.blaire.perso.sfr.fr/crbst_27.html, vu le 18 mars 2015.

La fanfare Honoré Champion est créée en décembre 1957 sur les ruines de l'ancienne fanfare de l'atelier Leconte. Elle enregistre le 21 mai 1958 un unique disque intitulé *Bougrement Vôtre* chez la firme Ducretet Thomson. Ce disque est un véritable tour de force, car soixante pour cent des musiciens n'ont jamais pratiqué le moindre instrument en décembre 1957. Louis René Blaire dit Honoré Champion raconte l'enregistrement dans son livre *Souvenirs cuivrés*. On comprend très bien l'amateurisme de ces musiciens et la recherche d'une certaine folie plus que d'une qualité musicale de la part de la productrice Ariane Ségal qui dirige les enregistrements.

« Un peu impressionnés par l'ambiance du studio, nous nous installons aux postes désignés par les ingénieurs du son. Derrière la vitre de la cabine, Ariane Ségal dirige tout son monde avec autorité.

Première prise avec un «Doce Cascabelles» un peu guindé. [...] On nous demande alors un deuxième morceau ; exécution toujours aussi guindée ; nous ne sommes décidément pas dans un bon jour. Ariane Ségal descend alors dans le studio avec une mine catastrophée et nous dit :

- Ah non, les enfants, ça ne va pas du tout, mais alors pas du tout ! Vous étiez bien meilleurs à l'audition, que vous arrive-t-il ? Pas question d'enregistrer dans ces conditions, et se tournant vers Clément :

- Allez m'acheter quelques bouteilles et faites-moi boire tout ce beau monde !

Nous nous retrouvons bientôt en train de saucissonner dans le studio devant quelques bouteilles de gros rouge qui ne tardent pas à produire l'effet euphorisant attendu. Clément veille tout de même sagement au grain de façon que l'effet en question soit dosé convenablement pour les musiciens, moins convenablement pour les autres qui commencent à semer une joyeuse pagaille dans leur coin au moment où reprend l'enregistrement, trois quarts d'heure après. Tout le monde a l'air détendu et Ariane Ségal arbore un sourire confiant et réjoui. Cela part à un train d'enfer et nous trouvons enfin le swing qui nous faisait si cruellement défaut tout à l'heure.¹⁰⁸¹ »

Après ces pionniers, d'autres fanfares voient le jour à la fin des années 1960 et dans les années 1970. On peut citer : Les fanfares Aimé VISCONTI (atelier libre d'Architecture LA MACHE), Wolfgang Amadeus Bozart (atelier officiel d'Architecture ARRETCHE), Othello (atelier officiel d'Architecture ZAVARONI), Madeleine BONAPARTE, feront partie des fanfares qui marquent la fin des années 1960 et le début des années 1970 tout comme la fanfare des Beaux-Arts de Nantes, la Fanfarchi, les fanfares des Beaux-Arts de Marseille, de Montpellier, de

¹⁰⁸¹ Louis-René Blaire, *Souvenirs Cuivrés*, Lulu Press, 2013, p. 39-41

Clermont-Ferrand. Parmi les fanfares nées dans les années 1970, on peut citer la Fanfare Zava (UPA2 / Paris), l'incomparable Fanfare Archibal Buci (UPA2 / Paris), la fanfare de filles, la Fanfare Hortense (née en 1973)¹⁰⁸²...

Les fanfares des Beaux-arts dépassent la pratique musicale et veulent créer un spectacle total. Elles sont à rapprocher du cirque ou du théâtre de rue. Ce n'est pas un hasard si Jacques Tati a choisi de les inclure dans son spectacle *Jours de fête à l'Olympia*. La *Fanfare Léon Malaquais* participe aux 58 représentations en mai et juin 1961, donnant une originalité au spectacle et soulignant son aspect festif¹⁰⁸³. En 1974, Jacques Tati sort le film *Parade*¹⁰⁸⁴ qui est une réplique du spectacle de 1961, reprenant en grande partie les gags et les numéros. Seule la musique est différente, une fanfare participe bien au film mais il ne s'agit pas de la *Fanfare Léon Malaquais* qui n'existe plus à cette époque. Dépassant la pratique musicale pour aller vers le théâtre, les musiciens prennent des pseudonymes, se mettent en scène, ils s'inventent un personnage. Le recto de la pochette du disque, *Bal aux Beaux-Arts*, présente les membres de l'orchestre accompagnés d'une biographie imaginaire et pleine de fantaisie de la fanfare et de son chef Léon Malaquais.

¹⁰⁸² Christophe Samoyault-Muller, « les fanfares des Beaux-Arts », janvier 2014, publié sur le site de la grande masse des beaux arts, <http://www.grandmasse.org>, vu le 18 mars 2015.

¹⁰⁸³ Interview de Jean-Michel Boris, ancien directeur artistique de l'Olympia (de 1959 à 1970), reproduit dans IRMA, *Le guide des fanfares*, Paris, IRMA, 2008, p. 20

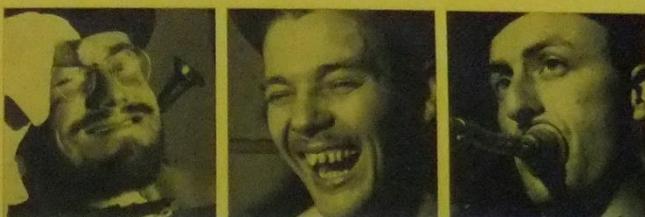
¹⁰⁸⁴ Jacques Tati, *Parade*, comédie burlesque, France, 1974, 84 min.

BAL AUX BEAUX-ARTS par la Fanfare Léon Malaquais

ST 1080 (S)

La Petite Tonkinoise
Jean Gilles
Tha-ma-ra-boum-di-hé
Le paso-doble
Le gorille
L'Auberge de l'écu
La plus bath des javas

Tyroler Knappen Tanz
Les Lavandières du Portugal
La Valse des Roses
La petite Charlotte
Caroline - Marguerite
Sous l'Aigle double



Le Père Mathieu Gaëtan Lafleur Honoré Boudu



Abel Grenouillou Gaston Trifloquet Adrien Laridelle Laridelle aîné Onésime Huchepot



Alexandre Mâchavoine Léon Malaquais



Mâchon Blaise Mac Hulot

« La Musique du XX^e siècle n'est plus anacronique »
« Et c'est bien dommage »

Ainsi s'exprimait Léon Malaquais, au carrefour de l'Odéon, à l'angle du boulevard Saint-Germain et de la rue Mabilon, alors que le « 98 » nous entraînait sous d'autres cieux.

Et le Maître ajouta, pour être sûr d'être bien compris :

« Je réclame, avant tout, d'une musique, qu'elle soit robotarive. »

Son œuvre toute entière en est une illustration :

Dédaignant les sucreries de ses confrères, il marie les tons cuivrés et tonitruans des basses aux touches finement ciselées des cornets, compose les arabesques indisciplinées de la clarinette avec les explosions inévitables de la section rythmique.

Il ressort clairement que le Maître, jetant ses pinceaux, a voulu peindre directement avec ses mains, par grosses touches géniales, une musique pétillante d'évidence, de symétrie, de virilité... une musique vraiment alsacique.

Ainsi s'explique le succès que remporte Léon Malaquais auprès des mélomanes et des discophiles et la consécration enthousiaste que la Maison Pathe-Marconi lui a réservée.

A tous ceux qui vilipendent sa musique, qui appellent « Cacophonie » la liberté souriante de ses interprétations, et « Facile » la clarté architectonique de ses méthodes, le Maître ne répond qu'un seul mot : ... Snobisme.

Ne à Valence en 1927, fils d'un bousilleur, Léon Malaquais fut initié très jeune aux plaisirs de l'orsille par les minotons harmonieux de ses chats dont il s'amusa à mordre la queue. Tendre, sensible, profondément artiste, il fit pourtant ses études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1947, il recontra Mâchon et Mâchivoine qui jouaient déjà très gentiment de l'harmonica. Léon, qui ne jouait d'aucun instrument, fut vite s'imposer comme chef. La formation était née. Ne tardèrent pas à s'y adjoindre les frères Laridelle, Gaston Trifloquet, Gaëtan Lafleur, Blaise Mac-Hulot, Onésime Huchepot, Abel Grenouillou, Ali Ben Diaz, Yaphakis Rycoullis, Pampero, Alexandre Mâchavoine, le père Mathieu et le pauvre Honoré Boum, paysan borné mais fidèle aux répétitions.

Soit vingt-cinq participants unis par un même idéal, tendus vers un même but, oboublés par un même sentiment :

« L'amour du BRUIT »

A. MACHAVOINE, *Impressario*

« Ce disque a été enregistré par les élèves de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Section Architecture
Sur notre couverture - Photo ANDRAULT »

Figure 46- Pochette du disque de la fanfare Léon Malaquais, *Bal aux Beaux-Arts*.

La musique semble être secondaire, la qualité musicale n'est pas la priorité, la devise de la fanfare Léon Malaquais est d'ailleurs « l'amour du bruit ». En réalité il y a eu de très bons musiciens dans ces fanfares. Elles ont plutôt construit une sonorité volontairement discordante, inventant avec fantaisie tout un univers très éloigné de la rigueur musicale des ensembles à vent. Sur le disque *Bal aux Beaux-Arts*, les musiciens enregistrent « *Jean Gilles* »¹⁰⁸⁵, une

¹⁰⁸⁵ Extrait musical n°23 : Fanfare Léon Malaquais, « *Jean Gilles* » (Traditionnel). Fanfare Léon Malaquais, *Bal aux Beaux-arts*, 33 tours, PATHE - ST.1080 - FRANCE, sans date.

chanson paillarde connue sous le nom de « *Jean Gilles, mon gendre* ». Pour eux, plus que la justesse, les nuances, ils veulent retranscrire une joyeuse pagaille avec un jeu instrumental approximatif et criard. C'est tout l'état d'esprit des Beaux-arts, celui d'artiste, et aussi l'insouciance de la jeunesse. Dans le milieu de l'art, les années cinquante correspondent à un moment de remise en question des conventions, des concepts traditionnels de savoirs faire, de l'aspect savant de l'art hérités de Marcel Duchamp (1887-1968) et du mouvement Dada. Il est le premier en arts plastiques à remettre en cause le concept d'œuvre d'art et d'artiste en tant qu'affaire de spécialiste¹⁰⁸⁶. Tout le monde peut être artiste, tout peut être considéré comme de l'art. Jean Dubuffet (1901-1985) va plus loin que Duchamp en portant un intérêt particulier à l'expression artistique des enfants et des fous. Il nomme « art brut » un art qui n'est plus réservé aux professionnels, où il réhabilite la spontanéité et la sincérité de l'amateur¹⁰⁸⁷. Tout comme l'art brut, les musiciens des fanfares de Beaux-arts font exprès de mal jouer pour retrouver les sons bruts, le bruit et la spontanéité de la pratique instrumentale. La pochette du disque *Faites danser les rosières*¹⁰⁸⁸, reproduit un extrait du supposé journal intime de Léon Malaquais. Voici quelques extraits caractéristiques de cet esprit.

« 10 mai : L'improvisation ne réclame point de talent, mais de l'alcool.

30 mai : Je demande à la Musique moins d'harmonie et plus de vitamine.

5 juillet : Surpris ce matin Laridelle lisant en cachette un « solfège ». L'ai sévèrement mis en garde contre ce genre d'ouvrages qui gatte l'instinct musical. L'ai sermonné jusqu'à ce qu'il reparte fier de ne pas savoir ses notes.

6 juillet : A partir du moment où les sons deviennent des notes la musique entre en décadence. Si l'on veut éviter que la Musique ne se fossilise, il faut organiser les bruits et non pas humaniser les notes... »

Les fanfares des Beaux-arts prennent volontairement beaucoup de liberté avec la musique, le solfège, la justesse. L'essentiel pour eux est d'en faire un support pour la fête. Cependant à leurs débuts, les musiciens des fanfares des Beaux-arts, ne connaissent pas grand-chose à la musique et pourtant avec audace, cherchent à enregistrer des disques pour conserver un souvenir de cette joyeuse époque qu'ils ne pensent pas éternelle. Ce son discordant, cette

¹⁰⁸⁶ H. W. Janson, *Histoire de l'art*, Paris, Editions Cercle d'art, 1993, p. 730

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 741

¹⁰⁸⁸ Fanfare Léon Malaquais, *Faites danser les Rosière*, 33 tours, Pathé-Marconi ST 1098, FRANCE, 1958.

signature sonore va plaire aux producteurs. Adrien Lharidelle raconte dans son ouvrage¹⁰⁸⁹ une anecdote éclairante :

La Fanfare Malaquais délègue deux de ses émissaires, Robert Csali « Père Mathieu » et Georges Loiseau « Alexandre Machavoine » auprès de la direction artistique de Pathé Marconi dans le but d'essayer d'enregistrer un disque. C'était en 1954 ou 55. Georges LOISEAU raconte :

« On arrive un peu impressionnés, tous les deux sur notre trente et un, et ce personnage nous reçoit dans un grand bureau, assisté d'un conseiller qu'il nous présente comme Pierre Marcel Ondher. On en reste bouche bée, car sa célèbre émission (1) est connue de tous. (D'un autre côté, on se dit aussi qu'avoir déplacé un personnage aussi important, c'est plutôt bon signe).

Nous voilà donc racontant notre salade, l'atelier, la fanfare, les bals, les sorties, l'ambiance que l'on sait y mettre, et l'enregistrement. »

« Ah intéressant. Peut-on l'écouter ? mais bien sûr ».

Et le bébé est fièrement déposé sur la table.

L'arpette, appelée pour l'occasion, s'affaire autour des boutons d'un engin électromagnétique des plus volumineux, et c'est parti. A voir le masque impassible du grand responsable, on voit tout de suite que l'audition produit un effet pour le moins mitigé. Au bout de deux morceaux, il le fait interrompre, s'excuse brièvement, et se retire à l'autre bout du bureau avec son conseiller.

Commence alors un conciliabule à voix basse, mais pas assez pour mon ouïe fine, et j'entends tout d'un coup, avec une terrible acuité ce jugement définitif « on ne peut tout de même pas les enregistrer, ils ne savent même pas jouer ! ». Aïe aïe aïe!... Je regarde Robert. Il n'a pas tout entendu, mais il a compris.

Et là, on voit Pierre Marcel Ondher, développer avec beaucoup de persuasion et de gestes, des arguments que l'on ne perçoit que par bribes, mais qui peuvent en gros se résumer au paradoxe suivant : «Mais c'est justement parce qu'ils ne savent pas jouer qu'ils sont intéressants ». (Tête du grand directeur). Mais Pierre Marcel Ondher tient bon, il y croit, et ça se voit: «Je suis sûr que ça va marcher». Et le plus incroyable, c'est qu'il finit par enlever le morceau. On n'en revenait pas... »

(1) Cette émission, Florilèges de la musique de genre, était très populaire à l'époque, et surtout à l'école, pour d'évidentes raisons d'affinités musicales. Mais elle ne sera pas une mine de morceaux à jouer, à cause du niveau de technicité des interprétations présentées.

¹⁰⁸⁹ Adrien Lharidelle & Co, *Histoire édifiante et véridique de la grande fanfare Malaquais*, Lulu Press, 2010, p. 67-69

Le répertoire des fanfares des Beaux-Arts peut être raisonnablement reconstitué à partir des nombreux disques enregistrés. Il est constitué de quelques classiques des ensembles à vent : « *L'Ouverture de Carmen* » de Bizet, « *L'Entrée des gladiateurs* » de Fučík ou « *Le Beau Danube bleu* » de Johann Strauss fils. Les fanfares des Beaux-arts jouent surtout beaucoup de musique légère, des marches (« Marche du colonel Bogey »), des valse (« la valse des roses »), des polkas. Ils adaptent des chansons populaires (« *Funiculi Funicula* », « *Frou-Frou* », « *la Tonkinoise* »...). Le célèbre « *Pompier* », air traditionnel des étudiants des Beaux-arts, est de toutes les prestations. Son origine remonte au XIX^e siècle. En 1885, lors d'un concours de construction à l'atelier d'architecture de Monsieur André, l'élève angevin Defaye introduit à l'école la chanson : « *Le Pompier* ». Lors d'un concours Rougevin, prix d'ornement et d'ajustement annuel institué par l'architecte Auguste Rougevin, elle est reprise par la voix tonitruante de l'architecte Plankaert et devient l'hymne des Beaux-Arts. L'auteur des paroles et de la musique sont inconnus. Les paroles font allusion au casque de pompier, emblème de l'École, et aussi aux peintres dits « pompiers » de la fin du XIX^e siècle.

De l'autre côté des Alpes, l'armée suisse n'a pas seulement influencé les sociétés musicales civiles, elle a mis gratuitement à disposition des instruments à la population¹⁰⁹⁰. Armée de milice, chaque trompette militaire ou tambour se doit d'être prêt en cas de guerre et donc conserve son instrument à son domicile. Ils ont ainsi alimenté les fanfares locales mais aussi participé aux carnivals dans le cadre des *guggenmusiks*¹⁰⁹¹. Ces groupes que l'on peut traduire par « charivari », utilisent des instruments de cuivres parfois déformés mais joués volontairement faux¹⁰⁹². Ils sont accompagnés de tambours et grosses-caisses qui frappent bruyamment leur instrument.

Dans le cadre du carnaval, forcément transgressif, le modèle des ensembles à vent est détourné. Les codes habituels, le défilé au pas, la qualité musicale, la rigueur de l'uniforme sont détournés par ces groupes pour former un autre modèle où la marche lascive est désorganisée. La tenue colorée est plutôt un déguisement et souvent exubérant. Les fausses notes sont de rigueur. Les musiciens jouent en général assez fort, avec des sons expressifs et bien timbrés où les aigus sont très représentés. Le répertoire est composé de reprises de variétés, d'airs traditionnels ou modernes.

¹⁰⁹⁰ Brigitte Bachmann- Geiser « musique populaire » p. 76, in : Dominique Rosset, *La vie musicale en Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1991, 111 p.

¹⁰⁹¹ *Guggenmusik* peut s'écrire aussi *guggenmusig*, *guggen*, *guggamusig*, *guggemusig*, etc. selon les cantons suisses allemands.

¹⁰⁹² Paul Hugger (dir.), *Les Suisses. Modes de vie et tradition, mentalités*, t. 3, Lausanne, Territoire/Editions Payot, 1992, p. 1380



Figure 47- Photographie de la *Guggemusig Glaibasler Schränz-Brieder* lors du Carnaval de Bâle en 1962.

On voit les musiciens déguisés, portant chapeaux et masques et ne marchant pas au pas.

Archives de la Société, visible sur le site internet de la *Guggemusig*: <http://www.gsb1961.ch/archiv.html>, Vu le 18 mars 2015.

La première fanfare de ce genre est décrite dans un article du « National-Zeitung » de Bâle daté de 1934. Le succès est grand à Lucerne où la première *guggenmusik* est fondée en 1947. En 1972, cinquante groupes de ce genre participent dans cette ville à un grand concert la veille du mercredi des cendres¹⁰⁹³. Si ces formations sont nées en Suisse il en existe cependant quelques unes dans les pays limitrophes : en Allemagne, au Liechtenstein, en Autriche, en France, et même un peu plus loin en Angleterre.

Le mouvement *guggenmusik* s'est développé. Mais contrairement aux fanfares des Beaux-Arts les membres des groupes des *guggenmusiks* ne connaissent que très rarement le solfège et ne lisent pas la musique. Par contre dans les fanfares des Beaux-Arts, il y a de très bons musiciens. Un article de revue précise : « Il a même fallu écarter ces instrumentistes trop doués dont l'influence devenait pernicieuse à force d'élever le niveau général, [...] ce qui est à l'opposé de l'idéal essentiel de l'Harmonie (des Beaux-Arts) dont la devise se résume en trois mots, faire du bruit...¹⁰⁹⁴»

Autre carnaval qui a suscité la création d'une musique cuivrée, celui de Binche en Belgique. Chaque année, pendant les trois jours qui précèdent le carême, la ville de Binche accueille un carnaval dont les origines remontent au Moyen Âge. Il est inscrit depuis 2008 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 1380

¹⁰⁹⁴ « De la musique au mètre cube », « Discographie française », n°96, 15 mai 1961.

¹⁰⁹⁵ Page Internet UNESCO concernant la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, le Carnaval de Binche inscrit en 2008, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00033>, vu le 11 avril 2015.

Dès le mois de janvier, une agitation règne dans la ville où des milliers de Binchois s'activent pour confectionner de somptueux costumes et se joignent aux répétitions de batterie¹⁰⁹⁶ ou aux bals costumés. Chaque société folklorique (société de Gilles, de fantaisie ou carnavalesque) possède sa propre batterie. Très tôt dans l'année, des répétitions officieuses de tambours se déroulent dans l'arrière-salle des cafés¹⁰⁹⁷. Les habitués, les connaisseurs, viennent regarder, écouter, commenter la prestation des batteries. Pour les tambours, c'est l'occasion de se remémorer les différentes batteries et d'intégrer d'éventuels nouveaux joueurs de tambours, des « tamboueurs¹⁰⁹⁸. » Les répétitions officielles, six semaines avant le carnaval marquent le début des festivités, ce sont les *soumances* en batterie puis les *soumances* en musique, lorsque les « musiciens de bouche » rejoignent les tambours¹⁰⁹⁹. Le but de ces répétitions est d'entraîner les Gilles à la danse qui pour le moment ne revêtent pas leur costume emblématique. Jusqu'aux années 1950, ces répétitions permettent aux sociétés carnavalesques d'évaluer la qualité des batteries avant de les engager¹¹⁰⁰.

L'apothéose du carnaval se situe les jours gras. Le Dimanche gras marque officiellement le début des festivités. Des bandes de noceurs masqués envahissent les rues et les cafés de la ville. Le carnaval atteint son apogée le jour de Mardi gras avec l'apparition des Gilles et leurs célèbres chapeaux en plumes d'autruche. Des pierrots, arlequins et paysans suivent les défilés, se mêlant aux fêtards costumés, le tout au son des fanfares.

Les musiciens qui accompagnent les Gilles n'ont pas d'uniforme. Ils sont peu nombreux, quelques cuivres et parfois une ou deux clarinettes. Rarement, ils atteignent plus d'une quinzaine d'exécutants. Ils sont placés entre la batterie de tambours et les sociétaires. Ils sont recrutés dans les fanfares de la ville ou des communes voisines. La musique est composée¹¹⁰¹ de trompettes, bugles, trombones, tubas, bombardons¹¹⁰². Les cuivres joués souvent dans les aigus interviennent par intermittence, l'intervalle étant comblé par les tambours qui exécutent des sortes de roulements sautés, un peu dans le style des pas de charge¹¹⁰³. Chaque début de mélodie jouée par les cuivres est introduite par deux mesures à la trompette puis, après quelques mesures de tambours, l'ensemble de l'orchestre reprend le thème. Les airs joués au carnaval sont des

¹⁰⁹⁶ Une batterie est un ensemble de tambours et de grosse(s) caisse(s). Les tamboueurs jouant ensemble forment la batterie.

¹⁰⁹⁷ Michel Revelard, *Le carnaval de Binche*, Tournai, Renaissance du Livre, 2002, p. 42

¹⁰⁹⁸ Tamboureur : terme wallon qui désigne une personne qui joue du tambour, en français : tambourineur.

¹⁰⁹⁹ Michel Revelard, *op.cit.*, p. 45

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 42

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47

¹¹⁰² Le bombardon est instrument de la famille des cuivres, sorte de tuba dont la facture est historiquement proche de celle du saxhorn basse en mi bémol.

¹¹⁰³ Extrait musical n°24 : Fanfare de Jean Lou et son bastringue, « *Air Classique des Gilles* » (Folklore, arg. Léon Duprez). Fanfare de Jean Lou et son bastringue, *Gilles de Binche*, 33 tours, EPN 3066, FRANCE, années 1970.

airs traditionnels, transmis à l'oral. Le tambour est l'instrument principal pour le Gille, il marque la cadence et lui permet de danser en exécutant plusieurs pas, dont le fameux pas de Gille. Dans ce cas, le tambour est considéré comme un instrument traditionnel. Il a alors une fonction de regroupement de la communauté¹¹⁰⁴. Le « tamboureur » « bat le rappel » de la population, l'appelle à la fête. Le « tambourinage » est un code, un langage utilisé à des occasions précises, et articulé en des formules rythmiques caractéristiques, le roulement par exemple.

Dans une batterie, le tambour est accompagné par la grosse-caisse. Elle est portée sur le dos par une personne qui n'est pas celui qui en joue. Le porteur de caisse est caractéristique du folklore du Gille alors que dans tous les ensembles à vent, la personne qui joue de la grosse caisse est celle qui la porte. Cette différence s'explique par la grandeur de la grosse caisse et principalement son diamètre, qui pouvait être parfois de 95 cm¹¹⁰⁵.

L'Avant-dîner, qui se joue uniquement à l'aube du mardi gras, est uniquement battu par les tambours accompagnés à la flute ou au fifre. Les différentes batteries ne jouent pas toutes de la même façon. Il existe différents « jouages », différentes manières de jouer du tambour. Cela permet d'identifier une batterie. Si elles suivent toutes une trame de base, chaque batterie adapte, change quelques détails dans la partition afin d'avoir leur propre caractère et donc de se distinguer des autres¹¹⁰⁶.

A la fin du XIX^e siècle, vingt-six airs traditionnels se sont ajoutés aux batteries, les cuivres rejoignant les tambours. Ils n'ont pas d'ordre d'exécution, mais certains ont la préférence et reviennent plus souvent. En l'absence de recherches approfondies, l'origine des airs reste floue¹¹⁰⁷. Certains semblent remonter au XVIII^e siècle, au moment de la Révolution brabançonne, d'autres datent du XIX^e siècle. Plusieurs notations de ces airs existent. En 1897, le notaire Paulin Gaillard publie un *Recueil complet des airs de Gille* pour piano ; la même année Jules Adant, musicien de fanfare et compositeur publie un *Répertoire complet des airs de Gille* écrit pour bugle, piston et clarinette. Dans l'entre-deux Guerre, Alphonse Deneufbourg transcrit à son tour ces airs traditionnels. Vers 1980, des musiciens locaux ont rendu aux airs de Gille leur simplicité et leur authenticité, établissant de nouvelles partitions épurées de toutes les fantaisies accumulées au fil des ans¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁴ *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*. Catalogue d'exposition au Musée national des arts et traditions populaires 28 novembre 1980 – 19 avril 1981, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 160, 166

¹¹⁰⁵ Site internet consacré à l'historique du tambour de Gille, <http://www.tambourdegille.be/>, vu le 11 avril 2015.

¹¹⁰⁶ Site internet consacré à l'historique du tambour de Gille, <http://www.tambourdegille.be/>, vu le 11 avril 2015.

¹¹⁰⁷ Michel Revelard, *op.cit.*, p. 47

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 47

Il existe des modèles concurrents ou parallèles aux ensembles à vent. Ils sont nés par imitation ou par glissement de la fanfare. D'autres détournent la matrice. Le détournement est peut-être un rejet du militarisme de la fanfare, un militarisme qu'on lui assigne. Il est aussi un signe de provocation. C'est aussi une volonté de rendre plus festive la fanfare. Nées autour du carnaval, ces fanfares cultivent la dérision. Progressivement, elles sont appelées « fanfares de rues », ce qui est un pléonasme, puisqu'une fanfare est d'abord faite pour jouer dans la rue. Les fanfares de rues apparaissent à partir de la fin des années 1990¹¹⁰⁹, d'abord en France puis elles essaient en Europe et dans les autres continents. Héritières des fanfares des Beaux-arts, des bandas, ou encore des fanfares roms, elles sont à la croisées de différents styles musicaux¹¹¹⁰. Elles se réclament aussi du jazz, du rock, du funk, de la variété.

¹¹⁰⁹ IRMA, *op.cit.*, p. 24, 26

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 3

Chapitre 6. L'ensemble à vent dans le champ musical

L'ensemble à vent est une pratique socio-culturelle d'abord marquée par les sociabilités mais qui s'organise autour d'une pratique musicale. La fanfare, c'est de la musique !

Pour rendre compte de la place de l'ensemble à vent dans le paysage musical, trois éléments doivent être mis en regard. Les influences réciproques avec les autres genres et les autres praticiens de la musique. Tout musicien grandit dans un environnement dont il subit forcément les influences musicales. Le passage dans les fanfares pour de nombreux musiciens professionnels, chefs d'orchestres ou compositeurs, constitue un rôle de tremplin. L'examen de la diffusion de la musique à vent et son corolaire, son degré de reconnaissance en est le dernier élément.

Le rapport des ensembles à vent avec la légitimité culturelle apparaît en filigrane dans cette partie. La confrontation ne peut que déboucher sur la définition de l'ensemble à vent comme un genre à part entière et identifiable.

A. Liens et influences réciproques avec les autres pratiques musicales

Les musiciens d'orphéon ne sont pas déconnectés des autres cultures et cette musique n'est pas non plus repliée sur elle-même. Les ensembles à vent ne sont pas coupés du reste de la musique. Ils abordent tous les styles de musique. Ils sont poreux à l'influence des autres genres et peuvent à leur tour inspirer les autres musiques. Il existe des jeux d'allers-retours, de transferts culturels et d'appropriations.

Dès le XIX^e siècle, les orphéons reprennent des airs de musique classique en les transcrivant. Cela permet une diffusion de cette musique au plus grand nombre, la fanfare devenant une « institution de transfert.¹¹¹¹ » La musique légère comme la variété fait l'objet d'arrangements et entrent également dans le répertoire des orphéons. Plus subtilement, le répertoire reçoit des considérations de grands compositeurs ou des influences venues d'autres

¹¹¹¹ Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du 'peuple' au 'public' », « Revue d'histoire du XIXe siècle », 1999-19, p. 2, URL : <http://rh19.revues.org/index157.html>, consulté le 16 février 2010.

musiques ou d'autres cultures sans pour autant que ce soit des arrangements ou des transcriptions.

Des compositeurs contemporains renommés s'intéressent à la musique d'harmonie et écrivent pour cet orchestre des œuvres originales à côté de leur production symphonique ou solistique. Certains réalisent quelque rares compositions pour ensemble à vent. Le compositeur russe, Alexandre Tcherepnine (1899-1977) orchestre en 1954 une « *Sonatine pour timbales et instruments à vent* » opus 58¹¹¹². D'autres réservent une plus large place dans leur répertoire à l'orchestre à vent, s'expliquant par une rencontre déterminante avec l'orchestre ou une personne. Serge Lancen (1922-2005), camarade du conservatoire supérieur de Paris de Désiré Dondeyne, assiste régulièrement aux concerts de la *Musique des gardiens de la paix* de Paris, dirigé par son ami. L'union sonore massive de l'orchestre à vent l'attire et le fascine¹¹¹³. En 1960 après un concert, Serge Lancen (1922-2005) annonce à Désiré Dondeyne qu'il lui a écrit « quelque chose » pour son orchestre. Il s'agit d'une « *Marche de Concert* ». Comme Serge Lancen est confronté à la difficulté des instruments transpositeurs de l'orchestre d'harmonie, Désiré Dondeyne l'orchestre pour lui. Il en est de même pour ces pièces suivantes, « *Manhattan Symphonie* » en 1961-62, « *Symphonie de Noël* » (1964), « *Festival de Kerkrade* » en 1966. Mais à partir de 1967, Serge Lancen réalise seul ses compositions pour harmonie. En tout, Serge Lancen compose cinquante-cinq morceaux pour orchestre d'harmonie sur près de deux cents œuvres composées¹¹¹⁴, soit un quart de sa production musicale.

Dans le domaine de la musique atonale, des compositeurs s'intéressent également aux ensembles à vent. L'Italien Luciano Berio (1925-2003) est réputé pour ses travaux expérimentaux et son travail de pionnier dans la musique électroacoustique. À l'invitation de Pierre Boulez, il dirige la section électroacoustique de l'Ircam entre 1974 et 1980. Enrichi de son expérience, il fonde en 1987 l'Institut Florentin d'électronique live, *Tempo Reale*¹¹¹⁵. Parmi ses compositions, il écrit plusieurs pièces pour ensemble à vent : en 1958 « *Thema* » (Omaggio a Joyce), « *Momenti* » en 1960, en 1975 « *Chants parallèles* » et en 1980 « *Accordo pour quatre groupes d'instruments à vent* ». Il réalise également de nombreux arrangements et transcriptions pour harmonie et une pièce pour alto, percussion et fanfare en 1985, intitulé « *Naturale* », à partir d'une mélodie sicilienne.

¹¹¹² Francis Pieters, *Désiré Dondeyne. Pionnier de la Musique pour Orchestre d'Harmonie en France au XX^e siècle*, Wien, Musikverlag Kliment, 2008, p. 78

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 36-37

¹¹¹⁴ Francis Pieters, « Hommage à un ami, Serge Lancen nous a quittés », « Journal de la CMF » n°519, août 2005, pp. 6-7

¹¹¹⁵ Site Internet de l'IRCAM, base de données Brahms, <http://brahms.ircam.fr/luciano-berio>, vu le 30 mai 2015.

Sans pour autant composer directement pour l'orchestre d'harmonie, les compositeurs de musique classique peuvent aussi être influencés par la musique à vent et notamment par l'utilisation des cuivres ou des percussions qu'ils insèrent dans leurs œuvres. Au XIX^e siècle, Beethoven est réputé pour son goût pour les marches¹¹¹⁶ et l'influence de la musique militaire sur sa musique. La musique militaire, se développe et se structure au moment de la Révolution française, période intense de guerres en Europe. Le final de sa « *Deuxième symphonie* » est qualifié par les critiques de l'époque de « bizarre, sauvage et criard » et on lui reproche l'utilisation abusive des instruments à vent¹¹¹⁷. Cela fait dire à Martin Kaltenecker que Beethoven est « l'ambassadeur musical, le médiateur de la Révolution auprès des compositeurs.¹¹¹⁸ » Au XX^e siècle, l'influence de la musique à vent continue à se faire sentir dans certaines œuvres. La compositrice et chef d'orchestre tchèque Vítězslava Kápralová (1915-1940), crée sa « *Sinfonietta militaire* » en 1937 par la Philharmonie tchèque, sous sa direction. A la tête du BBC orchestra, son œuvre ouvre le Festival ISCM (International Society for Contemporary Music, Société internationale pour la musique contemporaine) à Londres en 1938¹¹¹⁹. C'est l'une de ses principales œuvres.

Le hongrois Béla Bartók (1881-1945) écrit un « *Concerto pour orchestre* » en 1943 dont le deuxième mouvement est très cuivré. Il est d'ailleurs critiqué pour avoir écrit une pièce qui ressemble trop à une fanfare. Il y insère un faux choral protestant joué par des trombones, tubas et trompettes¹¹²⁰. Déjà, il compose en 1926 un « *Concerto pour piano n°1* » puis en 1930-31 un « *Concerto pour piano n°2*. » Ces deux œuvres laissent la part belle aux instruments à vent. Dans le deuxième mouvement, *Andante*, du « *Concerto pour piano n°1* », le piano est uniquement accompagné par la percussion puis par un nombre croissant d'instruments à vent. Dans le premier mouvement, *Allegro*, du « *Concerto pour piano n°2*, l'instrument soliste est seul avec les vents et les percussions, les cordes étant muettes¹¹²¹.

Même si elles sont plus rares, il existe aussi des transcriptions en sens inverse, des œuvres pour ensemble à vent adaptés pour l'orchestre symphonique¹¹²². « *Suite Française* » de Darius Milhaud et « *Thème et variations* » d'Arnold Schoenberg ont d'abord fait l'objet d'une orchestration pour harmonie avant d'être adaptés pour l'orchestre symphonique. Cela montre

¹¹¹⁶ Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000, p.120

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p.122

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p.125

¹¹¹⁹ Site internet de la Kapralova Society, Toronto (Canada), <http://www.kapralova.org/FRANCAIS.htm>, vu le 30 mai 2015.

¹¹²⁰ Pierre Citron, *Bartok*, Paris, Solfège/Seuil, 1963, p.162-163

¹¹²¹ Francis Pieters, *op.cit.*, p. 82

¹¹²² Désiré Dondeyne, « La marche des vents », « Journal de la CMF », n°447, août 1993, pp.12-15, p.15

la qualité des œuvres originales pour ensemble à vent et l'inversion de légitimité qui renforce la notion d'autonomie de genre des ensembles à vent.

La fanfare marque aussi la musique dite populaire. Le genre influence et s'inspire de la musique de film, de la chanson, du jazz, du rock...

La musique de film accompagne le jeu des acteurs et l'intrigue cinématographique. Ce genre s'adapte bien à la palette sonore de l'harmonie, la chaleur des cuivres, l'émotion des clarinettes, le mystère des flûtes. Les grandes épopées, le lyrisme de certains films se prêtent particulièrement à ce genre de musique. Pour le film *Les Aventuriers de l'arche perdue*¹¹²³, épopée du héros Indiana Jones, John Williams écrit une marche triomphante pour ensemble à vent, « *Raiders March* ». Il utilise les codes de la fanfare et de la marche pour décrire musicalement l'aventure du héros. Paul Anka compose pour le film *Le jour le plus long*¹¹²⁴ une marche de style militaire, ce qui paraît logique pour illustrer un film de guerre. Très vite, elle rejoint le répertoire des ensembles à vent et même des musiques militaires qui l'utilisent pour évoquer la Seconde Guerre mondiale, devenant une illustration sonore dans de nombreuses commémorations.

Nino Rota (1911-1979), immense compositeur de musique de film, indissociable du cinéma de Federico Fellini, écrit une musique proche des ensembles à vent. Dans plusieurs films, il insère une fanfare : dans le *Guépard*¹¹²⁵ où il fait jouer Verdi aux musiciens et dans *Huit et Demi*¹¹²⁶ où il écrit un thème à la fois gai et sombre inspiré de Mahler. Nino Rota en parallèle de sa carrière de compositeur dirige le conservatoire de Bari de 1950 à 1979. Dans les Pouilles, la tradition des *Bande* est très vivante, elles jouent lors des processions de la semaine sainte, reprennent des airs d'opéra. La musique de Nino Rota s'en ressent, elle a des accents orphéoniques, des influences des sons populaires¹¹²⁷.

A l'inverse, la musique de film influence les thèmes et le traitement musical de certaines œuvres pour ensemble à vent. Le Hollandais Kees Vlak (1938-2014) écrit en 1968 « *Western Rhapsody* »¹¹²⁸. Très rythmée, cette pièce suggère plusieurs ambiances. La musique évoque très

¹¹²³ *Raiders of the Lost Ark* [Trad. Française : *Les Aventuriers de l'arche perdue*], Steven Spielberg, aventure, Etats-Unis, 1981, 115 min.

¹¹²⁴ *The Longest Day* [Trad. Française : *Le jour le plus long*], Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Guerre, Etats-Unis, 1962, 170 min.

¹¹²⁵ *Il Gattopardo* [Trad. Française : *Le Guépard*], Luciano Visconti, Drame historique, Franco-Italien, 1963, 205 min.

¹¹²⁶ *Otto e mezzo* [Trad. Française : *Huit et demi*], Federico Fellini, Comédie dramatique, Franco-Italien, 1963, 138 min.

¹¹²⁷ Marie-Aude Roux, « Les musiques d'Italie du Sud arrivent en fanfare en France », « Le Monde » du 12 juin 2009.

¹¹²⁸ Kees Vlak, *Western Rhapsody*, Conducteur de la partition pour orchestre d'harmonie, Wormerveer, éditions Molenaar, 1968.

clairement l'ouest américain et les Western avec un certain lyrisme et une orchestration large. Les cuivres sont très présents, particulièrement les trombones à coulisses et les cors, et les percussions sauvages. Il cite la musique du film *Le bon la brute et le truand* composée par Ennio Morricone. Archétype du genre, elle est immédiatement associée pour le grand public au Western.

La musique d'harmonie suit les modes musicales, elle n'est pas repliée sur elle-même. Les compositeurs, pour renouveler le genre, moderniser le répertoire et plaire au public comme aux musiciens, s'approprient les rythmes, les couleurs musicales d'autres genres. Ils utilisent de nouveaux instruments, de nouvelles structures harmoniques. Ils réalisent un métissage sonore. Plusieurs facteurs favorisent la diffusion et la réception des musiques venues d'ailleurs. Le goût de l'ailleurs, de l'évasion, de l'exotisme devient populaire au XX^e siècle. Il se diffuse massivement grâce aux progrès de l'enregistrement sonore et le développement des modes de diffusion par les disques, la radio, la télévision, le cinéma¹¹²⁹. Les circulations humaines augmentent également avec notamment les progrès des transports. Elles permettent des migrations extra-européennes de voyageurs, d'artistes... et donc un enrichissement culturel. En parallèle l'émergence de la culture jeune impose l'importation massive de rock and roll dès les années 1950, de la pop britannique dans les années 1960, du folk américain, du rock progressif, du disco, du punk, du reggae et de la salsa à partir des années 1970. Le paysage sonore des européens et leurs sensibilités musicales s'en trouvent élargis¹¹³⁰. Les praticiens des fanfares comme toute la population baignent dans cette ambiance et ne peuvent qu'être influencés par ces musiques même sans en être conscients.

Il existe un goût en musique pour l'exotisme. Il a pénétré tous les genres, de la musique savante à la chanson. La fanfare ne fait pas exception et les airs venus d'Amérique latine pénètrent le répertoire des ensembles à vent. Dès le début du XX^e siècle, la musique cubaine, argentine ou brésilienne se fait connaître en Europe bien avant l'invention du label World Music par les disques londoniens dans les années 1980¹¹³¹. La vogue des danses latines a contribué à ce goût pour les musiques d'outre-Atlantique. Mais le rythme est sans conteste le premier marqueur de l'exotisme musical. Il est censé transporter l'auditeur vers des terres sauvages peuplées de noirs et d'indiens, et l'emmener vers l'aventure. Les rythmes brésiliens sont qualifiés par les critiques de primitifs dans les années folles, de typiques après la Seconde Guerre Mondiale et

¹¹²⁹ Anaïs Fléchet, « Si tu vas à Rio... » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin/Recherches, p. 33

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 217

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 21

d'authentiques dans les années 1960, montrant l'évolution du discours sur l'altérité et les représentations des rythmes du Brésil¹¹³². En réalité, les rythmes brésiliens nombreux, peuvent être définis de façon générique comme « discontinus et saccadés ¹¹³³».

Qui dit rythme, dit percussions. L'ajout d'instruments venus du Brésil ou de Cuba apporte une touche indispensable pour évoquer l'Amérique latine. Les *maracas* sont entrées depuis longtemps dans les orchestres, les *bongos* et les *congas* instruments à peaux frappés d'origine cubaine ou le *reco-reco* brésilien qui ressemble au *güiro* cubain sont plus récents¹¹³⁴. C'est particulièrement audible dans le morceau du Néerlandais Sjef Ipskamp, intitulé «*Caribbean Moods*»¹¹³⁵ et enregistré par la Fanfarekorps der Limburse Jagers¹¹³⁶. Les percussions sont particulièrement présentes et les rythmes chaloupés retranscrivent une atmosphère de Caraïbe. Pour la Batterie-Fanfare, l'utilisation de percussions latino-américaines permet de donner une couleur supplémentaire à cet orchestre limité par la tessiture de ses instruments à vent. Tout un répertoire exotique va être développé sous l'impulsion une fois encore de la *Batterie-Fanfare de l'air de Paris*, dirigée par Robert Goutte le Tambour Major et Jacques Devogel le chef adjoint puis chef de la musique. Dès la fin des années 1950, des pièces originales combinant l'instrumentation de la Batterie-Fanfare et l'inspiration extra-européenne sont composées en nombre¹¹³⁷. Guy Luypearts compose «*Bugle Riff*¹¹³⁸» ou une samba dénommée «*Conguita*¹¹³⁹». Pierre Breard écrit une Bamba, «*Bamba Biôle*¹¹⁴⁰», Jacques Devo un cha-cha, «*Badinage*¹¹⁴¹». André Souplet s'illustre dans le genre avec «*Trumpet Latino*¹¹⁴²» ou «*Fiesta samba*¹¹⁴³». Les amateurs s'emparent très vite de ce répertoire. « Cette hybridation entre instruments militaires traditionnels et rythmes de danses exotiques agit comme le catalyseur d'un répertoire original sur lequel repose la « modernité » du genre re-naissant, lui

¹¹³² *Ibid.*, p. 92-93, 284

¹¹³³ Jean Bense, *Les danses en vogue et leurs théories*, Paris, Bornemann, 1951, p. 83

¹¹³⁴ « Instruments de percussion de forme cylindrique, en bambou ou en métal, dont on frotte la surface dentelée avec une baguette en bois ou en tige en métal » : Anaïs Fléchet, *op.cit.*, p.351

¹¹³⁵ Sjef Ipskamp, « *Caribbean moods* », Conducteur de la partition pour Orchestre d'Harmonie, Deurne, Musica Mundana Sales, sd.

¹¹³⁶ Extrait musical n°25 : Fanfarekorps der Limburse Jagers, « *Caribbean moods* » (Sjef Ipskamp). Fanfarekorps der Limburse Jagers, CD, ES - 47.055 - PAYS-BAS, 1992.

¹¹³⁷ Arnaud Loichot, « Les Batteries-Fanfaires au XX^e siècle. De la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie sous la direction de Philippe Glumplowicz, université de Bourgogne, 2006-2007, p. 67

¹¹³⁸ Guy Luypearts, « *Bugle Rif* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Paris, édité par l'auteur, 1990

¹¹³⁹ Guy Luypearts, « *Conguita* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Paris, édité par l'auteur, sd.

¹¹⁴⁰ Pierre Breard, « *Bamba Biôle* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, édité par l'auteur, sd.

¹¹⁴¹ Jacques Devo, « *Badinage* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Paris, Philippo, 1962.

¹¹⁴² André Souplet, « *Trumpet latino* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Rambouillet, édité par l'auteur, sd.

¹¹⁴³ André Souplet, « *Fiesta samba* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Rambouillet, édité par l'auteur, sd.

offrant à la fois une identité artistique extramilitaire et la capacité d'investir les espaces de concert ¹¹⁴⁴». Par la puissance évocatrice de la musique, les rythmes latinos participent à l'émergence d'une culture musicale transnationale¹¹⁴⁵.

Les ensembles à vent et le jazz entretiennent également une relation particulière. La musique militaire est le lointain parent qu'ils partagent. Le rythme, l'apport de la batterie participe à renouveler le répertoire des ensembles à vent, leur couleur sonore. Mais peu de véritables morceaux de jazz existent pour ensemble à vent. Bien sûr de nombreux standards sont arrangés pour harmonie. « *Saint louis Blues March* » chanson de blues reprise notamment par Louis Armstrong et l'orchestre de Glenn Miller, « *Lassus Trombone* » composé par Henry Fillmore, « *Georgia on my mind* » chanson popularisée par Ray Charles, « *Birdland* », une adaptation du standard du groupe de jazz-rock Weather Report.

Héritiers des fanfares militaires, des rythmes africains et du chant des esclaves, les musiciens de jazz de l'ère du swing et du be-bop se sont éloignés des fanfares. A partir des années 1960, certains musiciens du *free-jazz* soucieux d'authenticité, reprennent en compte les origines de la musique afro-américaine¹¹⁴⁶. Ils réactivent le jazz des origines, celui des fanfares de la Nouvelle-Orléans. Leur jazz réhabilite le corps, les bruits divers, les sanglots de voix, le son sali par l'ajout de matière sonore sortis de divers accessoires, cloches, sifflets, trompes, sirènes...¹¹⁴⁷ Albert Ayler (1936-1970) joue dans sa jeunesse du saxophone dans une fanfare. Puis, il effectue son service militaire dans une musique basée en France, le *76th Army Band*, puis en Suède et au Danemark. Il est le premier à réinterpréter ce type de répertoire dans un *free-jazz* militariste. Dans ses premières œuvres, il utilise systématiquement des stéréotypes musicaux occidentaux qu'il cite. Des marches, des fanfares, des rengaines sentimentales, des airs folkloriques contrastent alors avec les moments de délire sonore qui les entourent faisant accuser le saxophoniste de « clownerie »¹¹⁴⁸. Ces fanfares et autres *Brass Bands* expriment aussi une nostalgie du passé de la Nouvelle-Orléans¹¹⁴⁹.

Le contrebassiste américain Charlie Haden (1937-2014) et la pianiste Carla Bley (née en 1966) créent en 1969 le *Liberation Music Orchestra*. Constituée initialement de 13 musiciens de *free-jazz*, la taille de la formation est variable mais toujours multiraciale. Fondé sur une revendication politique clairement radicale, le répertoire est basé sur la reprise d'hymne et de

¹¹⁴⁴ Arnaud Loichot, *op.cit.*, p. 68

¹¹⁴⁵ Anaïs Fléchet, *op.cit.*, p. 315

¹¹⁴⁶ Philippe Meunier (dir.), *Fanfares. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 103

¹¹⁴⁷ Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz. Troisième époque. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008, p. 455

¹¹⁴⁸ Philippe Carles et Jean Louis Comolli, *Free Jazz. Black Power*, Paris, Gallimard/Folio, 2000, p. 368-369, 381

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 373

grands thèmes révolutionnaires. En effet, une grande partie du répertoire, composé essentiellement par Haden et arrangé par Carla Bley, est formée de « chants de libération » de différents pays et de différentes époques, en particulier des chants populaires liés à la guerre d'Espagne, la libération portugaise, aux luttes politiques au Chili et au Salvador¹¹⁵⁰. Leur premier album¹¹⁵¹, paru en 1969 est fortement inspiré par la guerre civile espagnole. La deuxième plage de la face A reprend trois morceaux qui sont de vieilles chansons folkloriques espagnoles réactivées pendant la guerre de 1936, « *El Quinto Regimiento* », « *Los Cuatro Generales* » et « *Viva la Quince Brigada* ». Ces trois airs sont arrangés par Carla Bley. On reconnaît les mélodies originales jouées par les cuivres donnant un aspect orphéonique, des guitares de flamenco soulignant l'hispanité, le tout dans une atmosphère avant-gardiste où les lignes mélodiques et les différentes improvisations créent l'illusion d'un mouvement incessant. Sur ce même disque, le groupe enregistre une marche « révolutionnaire » de Hanns Eisler (1898-1962) connu pour être le compositeur de l'hymne national de la RDA, avec des paroles écrites par Bertolt Brecht et intitulé : « *Die einheitsfront* ».

Ces expérimentations ne sont pas toujours bien perçues. Les critiques de l'époque assimilent la musique du *Liberation music orchestra* à de la musique de cirque. De même, Carla Bley est sifflée à Antibes lors d'un concert en juillet 1978, « retourne à ta fanfare » lui crie la foule¹¹⁵². Dans les années 1975-85, elle dirige le *Carla Bley Band*, un orchestre d'une dizaine de musiciens composé d'une section de vents et d'une section rythmique. Avec cette formation, elle produit une musique difficilement classable où se croisent post-bop, free jazz, rock, rhythm and blues, pop, fanfare, tango, ritournelles pour limonaires, musique de cabarets et réminiscences de musique classique¹¹⁵³. Elle revendique également l'influence de Kurt Weill et Nino Rota, elle participe d'ailleurs à des disques hommage à ces compositeurs. Déjà son œuvre la plus connue, l'opéra jazz-rock *Escalator over the Hill* est très cuivré. Elle est publiée en 1971 sous forme de trois LP par le label JCOA¹¹⁵⁴.

En 1966, le pianiste Alexander von Schlippenbach fonde à Berlin *le Globe Unity Orchestra*, l'une des rares tentatives d'adapter le *free-jazz* aux rigueurs formelles de la grande formation. Une vingtaine d'improvisateurs fantasques (dont Gunter Hampel, Willem Breuker, Peter Brötzman, Albert Mangelsdorff et Jaki Liebezeit) se trouvent ainsi réunis¹¹⁵⁵. Le *Globe Unity*

¹¹⁵⁰ Article « Charlie Haden » in : Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *Nouveau Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011.

¹¹⁵¹ Charlie Haden, *Liberation Music Orchestra*, Impulse ! AS-9183, ETATS-UNIS, 1969.

¹¹⁵² Propos recueillis d'après les souvenirs de Didier Francfort qui a assisté au concert.

¹¹⁵³ Pierre Breton, article « Carla Bley », in : *Dictionnaire des musiciens*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2009.

¹¹⁵⁴ Carla Bley, Paul Haines, *Escalator over the Hill*, JCOA Records – 3LP-EOTH, ETATS-UNIS, 1971.

¹¹⁵⁵ Article « Alexander von Schlippenbach » in : Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *op.cit.*

Orchestra, rejoint parfois les sonorités de la fanfare. En 1976, il anime un quartier de Wuppertal, une ville industrielle allemande, avec la collaboration d'une fanfare locale, d'un orchestre de danse grec et d'un ensemble de vingt-cinq accordéons¹¹⁵⁶. Parmi les membres du *Globe Unity Orchestra*, le saxophoniste Willem Breuker, s'intéresse dans sa jeunesse à toutes les musiques, au jazz, aux carillons et aux orchestres populaires¹¹⁵⁷. Il fonde aux Pays-Bas en 1967, avec le pianiste Misha Mengelberg et le batteur Han Bennink l'*ICP Instant Composer Pool*. Certains enregistrements de cet ensemble citent avec humour des sonorités dans l'esprit des ensembles à vent¹¹⁵⁸. Willem Breuker quitte l'*ICP* en 1973 et fonde le *Willem Breuker Kollektief*. Il se dirige davantage vers le théâtre musical largement inspiré de l'univers de Bertolt Brecht et de l'héritage musical de Kurt Weill ou de Hanns Eisler. Sa musique possède également des références aux musiques populaires, des réminiscences des fanfares ou des *Big Bands*. Plus clairement encore, Mike Westbrook (né en 1936), pianiste et tubiste de jazz anglais, se rapproche clairement des codes traditionnels de l'harmonie et de la fanfare avec la création de son *Brass Band* dans les années soixante-dix¹¹⁵⁹.

Sans être adepte du *free-jazz*, des *jazzmen* jouent avec des fanfares. Eddy Louiss, (né en 1941) fonde en 1986 la *Multicolor Feeling fanfare*, une formation de 50 à 60 musiciens qui remporte un grand succès, où se mêlent amateurs et professionnels¹¹⁶⁰. Il réussit à faire swinguer cette fanfare comme à la Nouvelle-Orléans.

Des *jazzmen* ont aussi interprétés à leur façon une musique écrite pour les ensembles à vent. Dans l'album *Sketches of Spain*¹¹⁶¹ paru en 1960, Miles Davis (1926-1991) s'inspire de la musique espagnole traditionnelle. Les morceaux arrangés par Gil Evans (1912-1988), comme le « *Concerto de Aranjuez* » de Joaquín Rodrigo souvent repris par les *Brass Bands* anglais, voisinent avec des compositions originales d'Evans. « *Saeta* » est une pièce largement inspirée de la musique rituelle. L'*intro* et la *coda*, le début et la fin du morceau, rappellent les processions lors des fêtes religieuses dans le sud de l'Espagne où l'on exhibe des vierges noires au son des tambours et des trompettes. Une *saeta* est d'ailleurs une courte chanson à caractère religieux chantée en l'honneur du passage d'une statue d'un saint lors des cérémonies de la Semaine sainte en Espagne.

¹¹⁵⁶ Serge Loupien « Globe Unity Orchestra », « Libération » du 8 février 2002.

¹¹⁵⁷ Article « Willem Breuker » in : Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *op.cit.*

¹¹⁵⁸ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 108

¹¹⁵⁹ Article « Mike Westbrook », in : Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *op.cit.*

¹¹⁶⁰ Article « Eddy Louiss », in : Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *op.cit.*

¹¹⁶¹ Miles Davis, *Sketches of Spain*, 33 tours, Columbia-CS 8271, ETATS-UNIS, 1960.

Certains sons de fanfare sont valorisés dans des publics d'autres sensibilités. Cela montre que les fanfares agissent comme une référence. Elles font partie du patrimoine de la musique populaire, une musique populaire très large, qui serait tout sauf de la musique classique. La rencontre entre les genres provoque leur fusion. L'album *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* en est le symbole.

Les Beatles donnent en quelques années ses lettres de noblesse à la musique pop¹¹⁶². Ils créent par imitation et amalgame un genre musical nouveau¹¹⁶³ né en Angleterre dans les années 1960 et qui inonde l'Europe et le Monde. Le disque *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band*¹¹⁶⁴, sorti en 1967, est un choc. Il est aussi un grand succès commercial. Surtout il montre les rapprochements qui s'opèrent entre la culture de masse et la culture des élites à la fin des années 1960¹¹⁶⁵. Paul Mc McCartney, qui est à l'origine du projet, veut fusionner les genres musicaux. Pour cet album, les Beatles font appel à un orchestre symphonique, à des cuivres et utilisent les premiers synthétiseurs de sons. Ils empruntent des éléments au rock and roll américain, à la musique pop, au jazz, au folklore anglais, aux fanfares de fête, à la musique indienne et à la musique classique¹¹⁶⁶. Même si ce n'est pas un album concept, il possède une unité, toutes les chansons s'enchaînent sans aucun « blanc » entre elles. Les Beatles veulent reproduire un concert semblable à ceux des fanfares, la fanfare du club des cœurs solitaires, dont le sergent Poivre est le chef d'orchestre¹¹⁶⁷. Il y a donc une ouverture, une reprise et un final époustoufflant. La première chanson, intitulée « *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* »¹¹⁶⁸, commence par un bruit de foule qui attend un concert puis le groupe joue, on entend les guitares et la batterie. Les spectateurs acclament à plusieurs reprises les musiciens. La mélodie est entrecoupée à plusieurs moments par une fanfare de cuivre. La douzième chanson est une reprise du premier titre dont le tempo est accéléré, l'arrangement est différent puisqu'il n'y a plus la fanfare. Le dernier morceau, la plage treize, clôt le disque dans une sorte de cacophonie organisée où tous les instruments utilisés, des cordes aux cuivres en passant par la cithare se réunissent pour finir en apothéose le concert supposé de la fanfare du club des cœurs solitaires.

¹¹⁶² Bertrand Lemonnier, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1995, p. 380

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 380

¹¹⁶⁴ The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33 tours, Parlophone-PMC-7027, ROYAUME-UNI, 1967.

¹¹⁶⁵ Bertrand Lemonnier, *op.cit.*, p. 383

¹¹⁶⁶ Bertrand Lemonnier, *op.cit.*, p. 388

¹¹⁶⁷ Bertrand Lemonnier, *op.cit.*, p. 388

¹¹⁶⁸ Extrait musical n°26 : The Beatles, « *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* » (Lennon/McCartney). The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33 tours, Parlophone-PMC-7027, ROYAUME-UNI, 1967.

La « culture populaire » perpétue en quelque sorte les traditions populaires, tout du moins elle s'en imprègne¹¹⁶⁹ et la fanfare en fait partie.

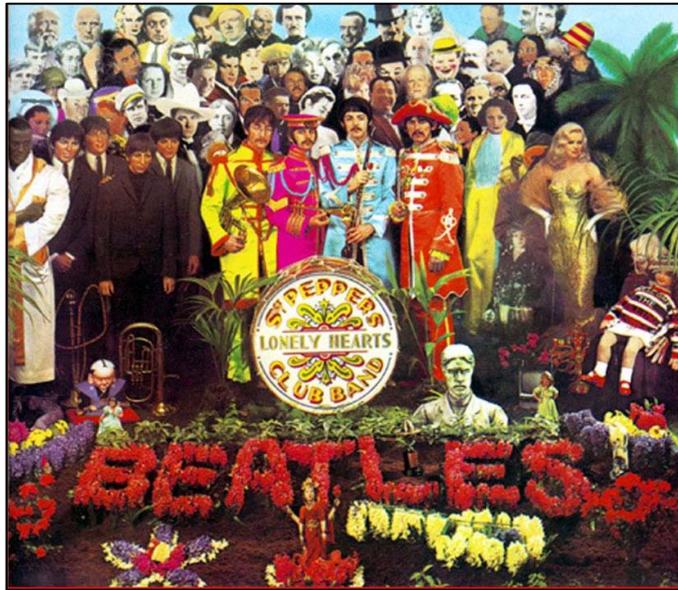


Figure 48- Pochette du disque des Beatles : *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Sur la pochette du disque, les Beatles sont vêtus de costumes militaires d'inspiration XIX^e siècle mais aux couleurs vives et éclatantes. Différents instruments de musique propres aux fanfares les environnent : la grosse caisse avec le logo de la fanfare du club des cœurs solitaires, un tuba, une trompette, un hautbois... Autour des Beatles, une soixantaine de personnages de cire ou de cartons sont représentés. Il s'agit de représentants de la culture populaire de masse : des acteurs de cinéma (Marilyne Monroe), des vedettes de music-hall (le comique Lenny Bruce ou Fred Astaire), des sportifs (Sonny Liston)... Une trentaine de personnages que l'on peut rattacher à la « haute-culture », Larry Bell, Albert Einstein, Karl Heinz Stockhausen sont aussi présents. Le tout est complété par quelques politiciens et idéologues, Karl Marx notamment. Le mélange entre ces personnages matérialise la rencontre entre la culture de masse et la culture des élites qui s'opère dans le disque. L'idée de la pochette revient à l'artiste Pop Art Peter Blake (né en 1932) qui en fait un chef d'œuvre Pop Art et aussi un chef d'œuvre populaire. Il réussit la fusion entre les formes artistiques populaires nées dans les années 1950 et la culture de masse populaire des années 1960¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁹ Bertrand Lemonnier, *op.cit.*, p. 382

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 389

Les Beatles ne sont pas à leur coup d'essai, ils ont déjà utilisé une fanfare pour l'un de leur titre, « *Yellow Submarine* », single sorti en 1966. L'ingénieur du son Geoff Emerick explique que le passage joué par une fanfare a été placé pour combler un vide entre deux mesures destinées à un solo de guitare. Le producteur George Martin n'ayant pas envie d'attendre que George Harrison élabore son solo, décide de le remplacer par autre chose. Paul McCartney suggère d'y placer une fanfare. Martin et Emerick ont alors, selon ce dernier, découpé en morceaux la bande d'enregistrement des cuivres copiée d'un disque de marches militaires, puis les ont recollés aléatoirement, afin de ne pas avoir à payer de droits d'auteurs¹¹⁷¹. Le sous-marin jaune est également devenu un film d'animation¹¹⁷². En 1968, George Dunning réalise ce dessin animé sur les Beatles qui prolonge l'histoire du *Sergent Pepper's Lonely hearts club band*.

Paul McCartney (né en 1942) est très sensible aux fanfares. Paul raconte que son père : « nous emmenait écouter les fanfares qui jouaient dans le kiosque du parc. Cela me plaisait beaucoup. [...] J'ai toujours gardé dans mon cœur une place pour les fanfares, ça fait vraiment partie de mes racines. » De plus, le grand père de Paul, Joe McCartney joue de la basse en mi bémol dans le *Brass Band* des ateliers de la Cope à Liverpool¹¹⁷³. Paul McCartney va même composer et enregistrer en 1968 une œuvre pour *Brass Band*. « *Thingumybob* » est une pièce écrite pour être le générique d'une émission de télévision sur le chômage pour la *Yorkshire Television*. *The Black Dyke Mills Band*, l'un des meilleurs *Brass Band* du Royaume-Uni enregistre en juin 1968 le morceau pour la firme Apple¹¹⁷⁴. La deuxième face du 45 tours est une version instrumentale de la chanson des Beatles « *Yellow Submarine* »¹¹⁷⁵. Le single est sorti sous le nom de John Foster & Son Ltd Black Dyke Mills Band, produit par Paul McCartney.

Les ensembles à vent marquent également la chanson. La fanfare peut être le thème d'une chanson. Matveï Isaakovitch Blanter (1903-1990), compositeur soviétique de musique populaire et de musique de film, compose en 1947, « *В городском саду* », dans le parc de la ville. Sur les paroles de Aleksey Fatyanov, le chanteur Vladimir Netchaïev évoque le concert d'une fanfare dans un parc¹¹⁷⁶. La fanfare est un thème transnational qui dépasse l'Europe puisque Chico Buarque de Hollanda, artiste Brésilien se fait connaître en 1966 par sa chanson

¹¹⁷¹ Geoff Emerick, *En studio avec les Beatles*, Marseille, Le mot et le reste, 2009, p. 162-163

¹¹⁷² *Yellow Submarine*, George Dunning, film d'animation, Américano-britannique, 1968, 90 min.

¹¹⁷³ Barry Miles, *Paul McCartney. Many years from now. Les Beatles, les sixties et moi*, Paris, Flammarion, 2005, p.39

¹¹⁷⁴ Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930's to the new millennium*, Burlington, ASHGATE, 2006, p. 201

¹¹⁷⁵ John Foster & Sons Ltd. Black Dyke Mills Band, *Thingumybob*, 45 tours, Apple 4, ROYAUME-UNIS, 1968.

¹¹⁷⁶ Site internet de chansons soviétiques : www.sovmusic.ru, vu le 25 mai 2015.

« *A banda* » lors d'un télé crochet à Sao-Paulo¹¹⁷⁷. Cet air est adapté partout en Europe, notamment par Catarina Valente, Dalida ou encore France Gall chantant en allemand. Il l'adapte lui-même en italien¹¹⁷⁸. Les paroles décrivent sur une musique légère le passage d'une fanfare dans un village qui oublie tous ses soucis pour l'écouter et qui reprend ensuite sa vie habituelle. On retrouve l'association habituelle fanfare et fête populaire.

Les chansons participent également à la diffusion de la sonorité et de l'esprit fanfare. A partir de l'exemple de la chanson française, existe-t-il un son reconnaissable, une marque de fabrique propre à l'ensemble à vent ?

La fanfare est une musique binaire. Mais cela ne peut être un critère suffisant car bon nombre de chansons de Claude François possèdent cette structure rythmique sans être pour autant assimilable au style fanfare. L'utilisation de cuivres et d'un orchestre à vent posent les mêmes problèmes. Il est un indicateur sans être une preuve absolue. La structure doit aussi être étudiée et permet la confrontation avec celle des morceaux d'harmonies ou de Batteries-Fanfaires. Les appels clairons ou la finale avec les fameux trois coups en fin de morceaux, répondent à une appropriation du style fanfare par les chansons, principalement celles des années quarante et cinquante. On peut écouter, Georges Ulmer, « *Un monsieur attendait* »¹¹⁷⁹, une chanson de 1945, pour retrouver ces deux éléments. Line Renaud, alors meneuse de revue, crée en 1952, « *Ma ptite folie*¹¹⁸⁰ ». Le thème débute par une envolée de trompettes digne d'un orphéon et le reste du morceau enlevé et festif, le rend très proche de l'esprit de la fanfare. On imagine sans peine un ensemble à vent défiler sur cette mélodie. Le music-hall partage les thèmes et les sonorités avec les ensembles à vent. Les opérettes écrites à cette époque se rattachent également à ce mouvement. Tino Rossi chante en 1956, « *Méditerranée* ». La musique écrite par Francis Lopez, au moins au début, est clairement de cette veine. L'*intro* débute par un roulement de timbales puis une envolée lyrique à plusieurs voix qui fait la part belle aux cuivres et aux bois, notamment au piccolo. La chanson, comme la fanfare, se revendique comme un genre populaire. Colette Renard l'exprime clairement dans sa chanson, « *Ça c'est de la musique* », de 1958. Elle oppose sa musique qu'elle qualifie de « vraie musique » à celle plus savante de Rimski-Korsakov. Et elle donne un marqueur de reconnaissance de cette musique populaire, c'est celle qui fait : « Tagada tsouin tsouin ! », comme la fanfare...

¹¹⁷⁷ Virgínia Fontes, « Musique populaire et Politique au Brésil. Chico Buarque de Hollanda », « *Tumultes* » 2/2002, n° 19, pp. 158-192, p.176-177

¹¹⁷⁸ Anaïs Fléchet, *op.cit.*, p. 246, 333

¹¹⁷⁹ Extrait musical n° 27 : Georges Ulmer, « *Un monsieur attendait* » (G. Ulmer), edt Salvat, EMI, 1945. Anthologie de la chanson française enregistrée : 45/50. Disque 7, CD, EPM, FRANCE, 1991.

¹¹⁸⁰ Extrait musical n°28 : Line Renaud, « *Ma ptite folie* » (B. Merill, J. Larue), edt Lido, EMI, 1952. Anthologie de la chanson française enregistrée, année 1952, CD, EPM, FRANCE, 1991.

Au final, aucune preuve tangible et irréfutable n'existe mais un faisceau d'indices, de signes, rendent la chanson plus ou moins proche du style fanfare. Par contre, on peut sans peine affirmer qu'il existe une passerelle entre ces deux genres. Ces deux styles connaissent le même type de rapport avec la culture savante et peuvent tous les deux opérer une appropriation. En 1975, Jacques Devogel compose le « *Boléro militaire* » pour harmonie et Batterie-Fanfare, inspiré de l'œuvre de Maurice Ravel¹¹⁸¹ sans en être une transcription. De même, Gilbert Bécaud en 1961 chante « *Et maintenant* » dont la forme se rapproche du même boléro par son rythme syncopé. D'autres, sur le ton de la plaisanterie, Pierre Dac et Francis Blanche, s'emparent de l'œuvre classique pour leur « *parti d'en rire* » dans les années cinquante.

Très souvent la musique de fanfare est assimilée à une musique militariste, faite pour la guerre. Georges Brassens est catégorique dans « *La mauvaise réputation* »¹¹⁸², il condamne « la musique qui marche au pas ». Pourtant, le répertoire des sociétés de musiques populaires ne peut être réduit à la musique militaire et les marches ne sont pas obligatoirement porteuses de violence et de conditionnement guerrier. Dans les représentations de bon nombre de gens, cela reste fréquemment le cas. La chanson de Gérard Lenorman, « *Soldats ne tirez pas* », sortie en 1974 est assez éloquente¹¹⁸³. Elle débute par une introduction oppressante faite de roulements de tambours, de coups réguliers de xylophone et d'interventions sombres joués à la trompette soutenus par un trombone à coulisse. Puis le chant démarre sur une mélodie quelque peu apaisée. Le refrain qui se veut une ode au pacifisme apparaît plus rythmé, presque festif avec une mesure de basse ou d'euphonium introductive et un trait de piccolo en continu. Dans ce même morceau, deux aspects de la fanfare cohabitent, le côté militariste et le côté festif. Dans une chanson, la musique exprime aussi des choses, des sentiments, les paroles n'ont pas le monopole et peuvent même être en contradiction. De même, certains instruments, comme le tambour, s'avèrent connotés comme guerriers. Pourtant, Didier Francfort nous rappelle « qu'une pièce musicale peut évoquer la marche sans tambour, ni trompette, simplement par un rythme binaire marqué régulièrement. ¹¹⁸⁴»

Les musiciens des ensembles à vent ne restent pas cantonnés à ce seul style, cette seule pratique culturelle. Ils montrent une certaine ouverture, plus ou moins forte selon les personnes et les groupes. Aucun collectif socio culturel ne reste replié sur lui-même grâce à ses moyens

¹¹⁸¹ Valérie Bonnefoy, « Batterie-Fanfare qui es-tu ? », mémoire de Maîtrise de Musicologie sous la direction de M. Kawka, université de Lyon Lumière II, 1994.

¹¹⁸² Georges Brassens, « La mauvaise réputation » (Georges Brassens), 1952, Polydor.

¹¹⁸³ Extrait musical n° 29 : Gérard Lenorman, « *Soldats ne tirez pas* » (G. Matteoni, M. Vidalin). Sony, edt Salad music, 1974. Anthologie de la chanson française enregistrée, année 1974, CD, EPM, FRANCE, 1995.

¹¹⁸⁴ Didier Francfort, *Le chant des Nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 98

de diffusion et d'information. Il n'existe pas non plus de cloisonnement culturel. L'existence de séparation étanche entre les musiques sérieuses, commerciales et légères..., entre les genres doit être remise en cause. La musique, les musiques se mélangent. Comme n'importe quel genre, la musique à vent a connu des influences venues d'autres courants musicaux. Elle a aussi pénétré les autres genres, lui reconnaissant une identité esthétique autonome.

B. Les ensembles à vent, un tremplin pour les musiciens

Les ensembles à vent ont servi à de nombreux musiciens de cadre initiale d'alphabétisation musicale, qu'ils aient poursuivi ou non une carrière professionnelle. La fanfare agit aussi comme un tremplin vers une carrière de soliste, de musicien, de chef ou encore de compositeur. Beaucoup restent dans l'ombre, mais certains côtoient la lumière. Par ailleurs, beaucoup sont devenus professeurs dans les écoles de musique et les conservatoires. André Amellér (1912-1990), musicien, compositeur, président de la CMF (Confédération musicale de France) entre 1977 et 1983, estime qu'en France en 1975, 75 à 80% des professionnels ont été formés au sein des sociétés musicales et de leur école de musique interne¹¹⁸⁵.

Une approche prosopographique peut montrer l'importance du nombre de professionnels qui ont débuté dans les ensembles à vent. Suivant un peu le chemin traditionnel, ils vont vers tous les styles. Les musiques militaires et les orchestres d'harmonies professionnels correspondent aux premiers débouchés pour la musique à vent. Mais ils sont peu nombreux. L'orchestre à vent professionnel lituanien *Trimitas*, fondé en 1957, devient un tremplin pour de nombreux jeunes musiciens de cuivres qui par ce biais entrent dans le métier¹¹⁸⁶. Le monde du classique représente aussi une possibilité d'emploi. Peter Masseurs, né en Hollande en 1944, découvre la trompette à l'âge de douze ans au contact d'un ami musicien. Il s'engage alors dans la fanfare du village comme bugle puis comme cornet à piston¹¹⁸⁷. En parallèle, il joue avec l'orchestre d'opérettes, forme un quatuor de cuivre avec des amis et dès dix-sept ans intègre un orchestre de danse. En 1963, il passe une audition pour entrer à la musique de la Marine royale

¹¹⁸⁵ André Amellér « La formation du musicien amateur et le rôle des sociétés de musique populaire dans la vie musicale de la communauté en France : Situation actuelle et nouvelles tendances », « Journal de la CMF » n° 279 mars 1975.

¹¹⁸⁶ Adonnas Koutautas, « Trimitas, orchestre à vent national », « Brass Bulletin » n°78, II-1992, p. 90

¹¹⁸⁷ Jean-Pierre Mathez, « Peter Masseurs, la calme assurance du maître », « Brass Bulletin » n° 111, III-2000, p. 86

et y rentre en tant que trompettiste¹¹⁸⁸. De son aveu, il apprend beaucoup dans cette musique militaire et commence à y jouer fréquemment en soliste. En 1970, il se présente au poste de trompette solo de l'orchestre philharmonique de Rotterdam et débute une carrière de soliste dans cet orchestre puis au prestigieux *Concertgebouworkest* d'Amsterdam.

Le trompettiste tchèque Miroslav Kejmar né en 1941, membre de la Philharmonie tchèque depuis 1970 et soliste avec de nombreux orchestres tchèques, débute lui aussi à l'âge de dix ans la musique dans l'ensemble à vent local¹¹⁸⁹.

Quelquefois après des débuts à la fanfare, les musiciens s'orientent vers des styles très différents. Ainsi le batteur et le guitariste du groupe de rock français *The Little Rabbits* (auteurs de 5 albums) ont tous deux joué dans leur enfance au sein de la *fanfare de La Gaubretière* en Vendée, respectivement comme tambour et trompette¹¹⁹⁰. Ils se sont ainsi réapproprié le savoir musical acquis pour le réutiliser dans un tout autre genre. De même en Italie, après-guerre, un musicien de la *Banda Salus* de Turin a été repéré par le chanteur Fred Buscaglione¹¹⁹¹ lui-même né à Turin en 1921 et véritable idole des années 1950, pour le rejoindre dans son orchestre. A la fin des années cinquante, Fred Buscaglione est une grande vedette qui avec d'autres contribue au rajeunissement de la musique italienne grâce à sa variété empreinte de swing. En Irlande, peu après la rentrée des classes de 1976, Larry Mullen Junior alors âgé de quatorze ans, se fait renvoyer de la fanfare d'Artane où il est batteur, à cause de la longueur de ses cheveux¹¹⁹². Ne voulant pas abandonner la musique, mais la pratiquer dans un style plus libre, il placarde une petite annonce sur le tableau des élèves de son lycée, la Dublin's Mount Temple School, pour former un groupe de rock, qui devient le groupe U2.

Une fois partie vers d'autres sphères musicales, beaucoup restent fidèles à leur premier pas dans un orchestre à vent. Maurice André en est certainement l'archétype. Né en 1933, son père, très bon trompettiste amateur joue dans les harmonies et bals dans toutes les Cévennes. Il l'initie vers douze ans à la trompette¹¹⁹³. A quatorze ans, il rentre à la mine et joue dans l'harmonie de Salindres et celle des mines d'Alès. Cela lui permet de découvrir un large répertoire¹¹⁹⁴. Encouragé par ses professeurs, il monte à Paris avant d'effectuer la carrière de

¹¹⁸⁸ Willem Ouwerkerk : « Peter Masseur, vous n'êtes pas supposé jouer comme un Russe... vous êtes Hollandais », « Brass Bulletin » n° 77 I-1992, p. 67

¹¹⁸⁹ Helena Havlikova, « Portrait de Miroslav Kejmar », « Brass Bulletin » n° 78 II-1972, p. 32

¹¹⁹⁰ Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France: genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris, Irma/Mélanie Seteun, 2006, p. 59

¹¹⁹¹ Témoignage de Giorgio SACCHI, recueilli le 29 octobre 2011.

¹¹⁹² Article : « U2 », in : Michka Assayas, *Dictionnaire du Rock*, Paris, Robert Laffont, 2000.

¹¹⁹³ Maurice André, *Le soleil doit pouvoir briller pour tout le monde. Souvenirs et mémoires de la Trompette du siècle*, Paris, Publibook, 2007, p. 20

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21 et 23

soliste international que l'on connaît. Dans le monde entier, il a popularisé la trompette et révolutionné son jeu comme sa sonorité. Pourtant, il n'a jamais renié le monde des amateurs et au contraire s'est servi de sa notoriété pour les mettre en valeur et leur rendre hommage. Invité en novembre 1980 par Jacques Chancel pour son émission : Le Grand Echiquier, l'une des plus populaires de la télévision française dans les années 1980, il fait venir *l'Harmonie municipale d'Alès* et y retrouve des copains de la mine, comme il le dit lui-même. En 1981, il enregistre avec ce même ensemble à vent, un disque au profit des enfants de mineurs et de leurs parents en lutte pour le maintien de leur emploi¹¹⁹⁵.

Parfois, les débuts à la fanfare marquent profondément le musicien professionnel. Harrison Birtwistle, compositeur né en 1934, commence l'étude de la clarinette avec le Chef de la fanfare locale celle d'Accrington au Royaume-Uni. Doué, il intègre rapidement le military band¹¹⁹⁶. De ses premières années de formation musicale, Birtwistle garde un goût prononcé pour les instruments à vents, qu'il utilise en grand nombre dans ses compositions. Ainsi, dans son opéra « *Gawain* », créé en 1991, on remarque l'importance de deux tubas dans la partition, comme si Birtwistle voulait rendre hommage aux fanfares anglaises et se rattacher à une certaine tradition nationale, fût-elle populaire¹¹⁹⁷. Il écrit aussi quelques pièces pour cuivres comme « *Grimethorpe Aria* » (1973) ou « *Salford Toccata* » (1989)¹¹⁹⁸.

C. Diffusion, reconnaissance, non reconnaissance de cette musique, de cette pratique

En matière culturelle, les modes de reconnaissance et de diffusion sont étroitement liés¹¹⁹⁹. Il existe des vecteurs qui permettent la propagation de la musique dans la société. Le disque, la radio puis la télévision constituent un vecteur essentiel de la massification du fait musical en France et en Europe au cours des Trente Glorieuses. Grâce aux innovations

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 31-33

¹¹⁹⁶ Jean-Philippe Héberlé, « *Gawain* de Harrison Birtwistle : un opéra (extra-) national ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. IV - n°2 | 2006, 126-139, p. 130

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 130

¹¹⁹⁸ Site Internet de l'IRCAM, base de données Brahms, <http://brahms.ircam.fr/sir-harrison-birtwistle#bio>, vu le 10 mai 2014.

¹¹⁹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 237

techniques, la production et la consommation de musique se développent et corolaire, sa médiatisation se renforce¹²⁰⁰.

Pour les ensembles à vent, force est de constater que la diffusion est restreinte. Les ensembles à vent ne s'intègrent pas à un circuit commercial de production et de diffusion. Il n'existe pas de véritable marché pour la musique qu'ils produisent¹²⁰¹. Il existe peu de maisons de disques spécialisées dans ce genre musical, comme Corelia en France. Quant aux éditeurs généralistes ils n'ont dans leur catalogue que quelques enregistrements, souvent des ensembles professionnels et donc essentiellement des musiques militaires.

On trouve relativement peu d'enregistrements de fanfare sur disque, car cette musique se joue et s'écoute en public. Ainsi, la presse écrite se fait très souvent l'écho des concerts et des événements où l'on peut écouter ce genre musical. « L'Est Républicain », quotidien de l'Est de la France relaie très souvent ces types d'événements. Un article de juin 1971 annonce que *l'harmonie de Saint-Nicolas-de-Port* (Meurthe et Moselle) se produit le 6 juin 1971 à Pagny-sur-Moselle¹²⁰². Les concerts ne s'organisent pas non plus dans le cadre d'échanges commerciaux. Ils sont souvent gratuits. S'ils sont payants, la somme est symbolique. Il s'agit plus d'un soutien à l'association que d'un achat pour écouter de la musique¹²⁰³. Les spectateurs sont d'ailleurs souvent des proches des musiciens. S'ils n'ont pas d'attaches directes, ils viennent d'une zone géographique proche.

La majorité des disques réalisés par les ensembles à vent, le sont de façon interne, hors du circuit commercial. Ainsi, la *Lyre de Vevey* (Suisse) publie à compte d'auteur un 45 tours en 1965 où elle enregistre trois titres¹²⁰⁴. Beaucoup de ces disques sont confidentiels, autoproduits, vendus par les membres de l'association et tirés à petit exemplaire car chers à produire. Ils sont diffusés localement. Les acheteurs de ces disques sont des amateurs de cette musique, dont une bonne partie sont eux-mêmes des praticiens. L'autre partie est composée de connaissances qui gravitent autour de la fanfare ou de spectateurs qui à l'occasion d'une aubade, d'un concert ou éventuellement d'un défilé achètent l'enregistrement pour garder un souvenir de l'orphéon ou du moment où ils l'ont entendu. Parfois ils sont édités par un professionnel et remportent un succès. En 1973, l'harmonie d'Esch sur Alzette publie un premier trente-trois tours intitulé *Hits*

¹²⁰⁰ Ludovic Tournès, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », pp.220-258, p.242, in : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

¹²⁰¹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 37

¹²⁰² « Est Républicain » du 6 juin 1971 : « Aujourd'hui, fête de la bière. »

¹²⁰³ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 37

¹²⁰⁴ La Lyre de Vevey, 45 tours, 17523 D3220 – SUISSE, 1965.

for Band, sorti chez la firme Delta. Trois ans plus tard à l'occasion de la sortie d'un deuxième opus, les dirigeants de l'harmonie saluent le succès du premier disque. Celui-ci avec un tirage à 2500 exemplaires est récompensé par un disque d'or luxembourgeois¹²⁰⁵. Certains orchestres à vent professionnels ont pu atteindre des chiffres de vente impressionnants. *The pipes and drums of the Royal Scots Dragoon Guards* se hissent en tête des charts du Royaume Uni en 1972 avec leur version d'« *Amazing Grace*. » La même année ils sont en tête des classements de *pop music* en Irlande, Australie et Afrique du Sud¹²⁰⁶. Le disque est vendu à plus de sept millions d'exemplaires recensé en 1977, et reçoit un disque d'or¹²⁰⁷.

Les types de pièces enregistrées dépendent de la fréquence de publication et de l'objet du disque. Certains disques marquent un anniversaire, célèbrent un événement. En 1983, pour ses 65 ans, le *Limhamns Brassband* (Suède) sort un disque¹²⁰⁸. Il présente un échantillon de son répertoire avec des marches « *På Vakt* » (Sam Rydberg-Arrg. B. Hansson), de la musique légère « *Black magic woman* » (Peter Green-Arrg. E. Banks), de la musique originale pour *Brass Band* « *Fanfare and Soliloqui* » (Trevor Sharpe). Les microsillons peuvent aussi être des commandes de maisons de disques, *Isselburger blasorchester* (Allemagne), enregistre en 1973 pour la firme internationale MFP (Music for pleasure), 14 marches européennes¹²⁰⁹. Beaucoup d'ensemble à vent enregistrent sans raison particulière, sauf celle du plaisir de laisser une trace sonore de leur fanfare. Dans ce cas les pièces jouées peuvent être spécifiquement préparées pour le disque, sur un thème, un compositeur, une période. Il s'agit, dans ce cas, souvent des sociétés musicales les plus importantes, les plus organisées. En Hongrie, le *Budapesti Koncert Fúvószenekar*, l'orchestre à vent de Budapest, édite un 33 tours dont le thème est les marches historiques de Hongrie¹²¹⁰. Pour les formations plus modestes il s'agit d'enregistrer leur répertoire de base, en quelque sorte les classiques de la fanfare sur ce qui est souvent leur seul disque ou pensé comme tel au moment de sa conception. En 1981, la *fanfare communale de Neuves-Maisons* (France) sort un 45 tours¹²¹¹ avec quatre morceaux : « *Les jouvenceaux* » de Robert Goutte, « *Rivers of Babylone* » de Farian Reyam Dowe Mac Naughton, « *Gloire à Bugeaud* » de A. Courtade, « *En frappant* » de M. Kunze, H. Ithier et G. Muroder. C'est un véritable événement et la presse locale s'empresse d'en faire l'écho et d'encourager la

¹²⁰⁵ *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, 1996, p. 239

¹²⁰⁶ Edward M. Spiers, Jeremy A Crang, Mathew Strickland, *A Military history of Scotland*, Edinburgh, Edinburgh university press, 2012, p. 663

¹²⁰⁷ Joseph Murrells, *The Book of Golden Discs*, Londres, Barrie et Jenkins Ltd., 1978, p. 320.

¹²⁰⁸ Limhamns Brassband, 33 tours, PKBANKEN- LBB LP 02-SUEDE, 1983

¹²⁰⁹ Isselburger blasorchester, 14 marches célèbres, 33 tours, MFP - 2M046-94966 - FRANCE – 1973.

¹²¹⁰ Budapesti Koncert Fúvószenekar, *Történelmi Indulók*, 33 tours, Qualiton – LPX 5013-HONGRIE, 1985.

¹²¹¹ Fanfare communale de Neuves-Maisons, 45 tours, SRC-581.254- France, 1981.

population, notamment « les nombreux admirateurs » de se le procurer¹²¹². Le succès est au rendez-vous et en peu de temps les 1000 à 2000 exemplaires partent¹²¹³.

Dans son ouvrage *The Modern Brass Band*, Roy Newsome livre une étude détaillée des enregistrements de disque effectués par les Brass Bands anglais¹²¹⁴. Il distingue la production de microsillons commerciaux et semi commerciaux. Il sépare les enregistrements réalisés par des professionnels, diffusés par des labels et sanctionnés par des contrats, des enregistrements autoproduits. Les disques semi-commerciaux sont des enregistrements de concerts, d'épreuves de concours, et même des enregistrements réalisés dans les salles de répétition. La plupart de ces disques sont enregistrés par la firme Wigan-based company appelée William Grimes and Sons. En 1949, ils en enregistrent quatre-vingt. Certains microsillons, plus rares sont enregistrés par les musiciens eux-mêmes. Des années 1945 aux années 1950 la majorité des disques sont des productions semi-commerciales. La majorité des œuvres enregistrées sont des pièces sérieuses et descriptives. Le tout est complété par des marches, de la musique légère et quelques rares pièces originales. Le succès de ces disques semi-commerciaux et leur quantité importante suscite l'intérêt des compagnies de disques qui y voient l'existence d'un marché.

Les firmes Decca, Paxton, EMI, Fontana Label et Qualiton se partagent les enregistrements de *Brass Band*. Paxton est leader devant Decca. *All-star Band* enregistre sept quarante-cinq tours chez Paxton entre 1957 et 1960 ; *Men o' Brass* douze disques de différents formats chez Decca... Le répertoire enregistré est une fois encore très vaste, il va des pièces de concours aux ouvertures en passant par la musique légère ou la musique populaire. Il est un très bon reflet de ce que jouent les *Brass Bands*. La production de disques augmente à partir de 1966, elle a plus que doublée. Cela correspond à l'entrée dans le marché du *Brass Band* de la Compagnie PYE Records qui mène une politique d'enregistrement massive. Puis Apple, Polydor et RCA s'insèrent à leur tour dans le marché. L'expansion discographique continue au cours des années 1970 pour atteindre des niveaux très élevés dans les années 1980. Les orchestres payent les enregistrements et revendent les copies lors des concerts leur permettant une rentrée financière importante.

Même si en Angleterre, le marché du disque autour des *Brass Bands* est plus développé, il est possible d'envisager l'exemple anglais comme un schéma qui se retrouve dans les autres pays européens. Dans tous les cas, la question du classement de ces disques se pose et à travers cela une fois de plus, la question de la place des ensembles à vent. Comme la classification Dewey

¹²¹² « Est Républicain » du 25 mars 1982 : « La fanfare municipale a enregistré son premier disque ».

¹²¹³ Témoignage de Robert Goguet, recueilli le 11 mars 2010.

¹²¹⁴ Roy Newsome, *op.cit.*, p.198-202

pour les livres, il existe un mode de classement pour les disques, le PCDM : les principes de classement des documents musicaux. Ce système a été développé depuis 1983 dans les bibliothèques publiques françaises. Il a été spécialement pour les collections de documents en lien avec la musique et pour mieux correspondre aux préoccupations du public que la classification décimale de Dewey. La classification est divisée en 10 grandes classes (généralités, sciences et techniques musicales ; musiques d'influence afro-américaine ; rock et variété internationale apparentée ; musique classique (musique savante de tradition occidentale) ; musique électronique ; musiques fonctionnelles, divers ; musique et cinéma ; classe de déclamation (disques inclassables) ; chanson francophone ; musiques du monde). L'évolution de cette classification est assurée par une commission spéciale de l'ACIM, l'Association pour la Coopération des Professionnels de l'Information Musicale¹²¹⁵. Les occurrences : Musique militaire, fanfare, harmonie, kiosque, orphéons sont placées dans la sous-catégorie Musique de plein air, de sociétés musicales, de la classe musique fonctionnelle, divers. Cela montre une fois de plus la place assignée aux ensembles à vent, celle d'une musique seulement fonctionnelle.

Dans le cadre de la vente de musique à vent, l'étiquette commerciale est fluctuante. Les magasins généralistes qui proposent ces disques les rangent parfois dans la catégorie musique classique, musique d'ambiance, musique du monde et même dans une case protéiforme appelée « divers ». Cette hétérogénéité de classement traduit une difficulté de classement, preuve une fois de plus du caractère inclassable des ensembles à vent dans une catégorie autre que la sienne.

D'autres médias se font l'intermédiaire entre les sociétés musicales populaires et le public. La radio, premier média sonore de masse joue un rôle très important. A partir des années trente, chaque foyer commence à s'équiper et à recevoir les mêmes émissions en simultanément¹²¹⁶. Avant d'être détrôné par la télévision, autour du milieu des années soixante et des années soixante-dix, le transistor force les chaînes à se rendre plus intimes et établir une relation plus individuelle avec les gens. Des concerts d'ensembles à vent sont enregistrés puis retransmis à la radio ou même diffusés en direct. Les concerts au bord du lac de Constance, à Friedrichshafen (Allemagne) notamment, sont retransmis depuis 1967 à la radio¹²¹⁷. D'abord par l'intermédiaire d'une station locale, *landesstudio freiburg*, le studio régional de Freiburg, puis grâce à la collaboration de la radio autrichienne l'*Österreichischer Rundfunk* (ORF), du *Studio Voralberg*

¹²¹⁵ Pour plus de détails, voir le site officiel de l'ACIM : <http://www.acim.asso.fr/>

¹²¹⁶ Hélène Eck, article : « radio » in : Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000*, Paris, Hachette Littérature, 1999

¹²¹⁷ Pochette du vinyle : Treffpunkt Hafenkonzert Friedrichshafen, *Gruß vom Bodensee*, 33 tours, SWF-ALLEMAGNE, 1973.

et de la *Schweizer Radios*, la radio suisse, les concerts sont diffusés depuis la mer du nord jusqu'au lac Balaton dans un vaste espace d'Europe Centrale. De ce fait, les ensembles à vent se bousculent pour être programmés dans ces concerts et bénéficier de cette formidable vitrine. Dans de nombreux pays, des émissions sont consacrées aux ensembles à vent. En Suisse, la radio a largement ouvert ses antennes à la musique à vent. La radio romande en 1961 diffuse quatre émissions régulières : *Romandie en musique*, *Souffons un peu*, *Le Kiosque à musique* et *Le Pont de danse*¹²¹⁸. Roger Volet (1919-1999) nommé chef du service de la musique populaire et folklorique de cette station en 1956, fait bénéficier la radio Romande de ses conseils dès 1941¹²¹⁹. Le travail est d'abord celui d'un conseiller technique. Les techniciens devant être sensibilisés aux particularités de ce genre musical et les musiciens amateurs aux exigences de la reproduction sonore. La tâche de Roger Volet est aussi celle d'un programmeur. Il essaye de convaincre les sociétés de musique du non intérêt d'interpréter des transcriptions d'œuvres classiques sur les ondes radiophoniques mais plutôt de se consacrer au répertoire original pour orchestre à vent. En effet, les transcriptions par orchestre à vent ont peu d'intérêt, étant donné que les auditeurs peuvent écouter les orchestres symphoniques jouer ces morceaux sur disque ou en concert, Pour achever de convaincre et montrer l'exemple, il fonde la fanfare *La Perce Oreille* en 1946 puis l'*ERIC* (ensemble romand d'instruments de cuivres) en 1952. En 1961, Roger Volet synthétise dans un article les principes majeurs du rôle réciproque de la radio et des sociétés de musique du pays.

« Autrefois, une société de musique n'avait pour seul public que celui des habitants du lieu où s'exerçait son activité. Aujourd'hui, grâce à la radio, les productions musicales populaires se voient attribuer une audience nationale... Comment nos sociétés peuvent-elles s'acquitter du rôle, indiscuté, qu'elles ont à jouer dans le concert radiophonique ? » [...] « Il est nécessaire de réaliser que l'auditeur de radio, devant son haut-parleur, échappe à ce complexe psychologique appelé « ambiance », qui se manifeste autant par l'attitude des exécutants que par celle du public... Nos corps de musique sont tous composés de musiciens amateurs, ne disposant que d'un minimum de temps consacré à la pratique d'un instrument. La radio, pour sa part, ne doit accepter que des exécutions valables, ce qui nous incite à déclarer qu'une société de musique doit présenter des productions adaptées à son niveau, ressortissant à un répertoire adéquat... »¹²²⁰.

¹²¹⁸ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 108

¹²¹⁹ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 107

¹²²⁰ Article paru en 1961 dans la « Revue des Musiques suisses », cité in : Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 107-108

L'intérêt de la radio est de diffuser dans tout le pays la musique des ensembles à vent qui doivent produire une musique irréprochable donc adaptée à leur niveau.

La BBC anglaise a elle aussi ses émissions dédiées à la musique à vent. Durant la deuxième moitié du vingtième siècle, de nombreux programmes quotidiens ou hebdomadaires sont consacrés aux *Brass Bands* et aux orchestres d'harmonie. Parmi eux : *Waltzing and Marching, Music While you work on Brass Band Parade*. Le tout est organisé par le trompettiste et chef d'orchestre Harry Mortimer (1902-1992) qui dirige la programmation orchestrale à vent de la BBC entre 1942 et 1964¹²²¹. A noter qu'Harry Mortimer fonde le premier orchestre d'harmonie de la BBC à Manchester en 1923. L'orchestre professionnel de la BBC, *The BBC Wireless Military Band*, cesse ses activités en 1943.

Certaines stations de radio créent leur propre orchestre à vent professionnel pour diffuser cette musique sur les ondes et par des concerts. Ils pallient au manque d'enregistrements de musique à vent disponible et à la faible qualité de beaucoup d'entre-eux. Ils peuvent aussi largement participer à la création d'œuvres originales pour harmonies. C'est le cas en Allemagne du : *Zürcher Blasorchester des Schweizerischen Rundfunks*, l'orchestre à vent de radio Zurich¹²²² ou de *Rundfunk Blasorkester Leipzig*, l'orchestre à vent de radio Leipzig fondé en 1950¹²²³. Ce dernier est devenu l'un des ensembles à vent les plus réputés d'Allemagne et d'Europe.

Avant 1953 et le couronnement de la reine Elisabeth II, la télévision est un luxe. Cet évènement diffusé en eurovision va permettre de généraliser cet appareil et progressivement le faire devenir un média de masse¹²²⁴. La télévision, média plus récent, qui supprime progressivement la radio, présente aussi des programmes orphéoniques. Des reportages lui sont consacrés et des émissions sont totalement dédiées aux ensembles à vent. La BBC consacre des reportages à l'occasion de la finale nationale du championnat de *Brass Band* en 1951 ou 1952 ou pour célébrer les cent ans du *Black Dyke* en 1955¹²²⁵. Certaines émissions généralistes programment des ensembles à vent. *KD Pihalni orkester Logatec* (Slovénie), la fanfare de la

¹²²¹ Francis Pieters, « The BBC Wireless Military Band » pp-31-33, p. 31 in : « Le journal de la CMF », n°527, décembre 2006.

¹²²² Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 27

¹²²³ Livret du CD : Rundfunk blasorchester Leipzig, dirigé par Jan Cober, *Devils Island*, CD, Beriato music WSR040, BELGIQUE, 2004.

¹²²⁴ Isabelle Veyrat-Masson, article : « Télévision et consommation de masse » in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

¹²²⁵ Roy Newsome, *op.cit.*, p.193

ville de Logatec enregistre beaucoup de musique pour la radio nationale et deux émissions pour la télévision indépendante¹²²⁶.

Des émissions sont créées spécifiquement autour des ensembles à vent. Dans les années 1970, Serge Kaufmann lance l'émission *Les musiciens du soir* à la télévision française. Elle remporte un succès important et la presse salue cette initiative qui révèle la vitalité des ensembles à vent et les fait connaître davantage du grand public¹²²⁷. Le samedi 22 janvier 1972, à 19h25, dans le cadre de l'émission *Les musiciens du soir*, la première chaîne nationale diffuse un concert de l'*Harmonie Nancéienne*¹²²⁸. Dans les grands salons de l'hôtel de ville de Nancy, le groupe interprète trois morceaux : « *la Marche Lorraine* » de Louis Ganne, « *la Polonaise n°4* » de Frédéric Chopin et « *la Comtesse Maritza* » d'Emmerich Kálmán. Le succès semble important car à l'issue de cette émission de télévision, le chef de musique reçoit une cinquantaine de lettres venues de toute la France¹²²⁹.

Si la fanfare dans son ensemble a une place à la radio ou à la télévision, c'est qu'il existe un public. Ces médias veulent plaire à leurs auditeurs et reflètent en même temps leurs goûts. Mais la place qui lui est réservée est inégale suivant les pays. Elle est d'autant plus forte en Allemagne que les orchestres de cuivres s'inscrivent volontiers dans la musique populaire, genre apprécié par le public et valorisé. La télévision et la radio diffusent régulièrement de la *volkmusik*, de la musique populaire¹²³⁰. Ainsi à travers les médias et plus globalement les productions culturelles, l'historien peut détecter les goûts du public. L'industrie médiatique, audiovisuelle, veut répondre aux demandes de l'époque et joue avec les codes de la société pour être en phase avec elle¹²³¹, gagner des parts de marché et donc de l'argent. Il reste au chercheur à sonder cette société mise en scène et théâtralisée. La notion de représentation en histoire est théorisée au tournant des années quatre-vingt. Les historiens qui les premiers l'ont utilisé, Lucien Febvre, Georges Duby, Alain Corbin, la définissent ainsi : « voir le monde à travers les yeux des hommes qui l'ont vécu »¹²³². Il faut donc chercher des vecteurs, des traces que la société de l'époque nous a laissées. Cependant, l'étude de la réception, la question de la définition de l'auditeur des ensembles à vent, de l'identification du public des fanfares ne sont qu'effleurées,

¹²²⁶ Historique de *Pihalni orkester Logatec*, sur le site internet : www.godba-logatec.si, vu le 5 juin 2015.

¹²²⁷ Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « *Ethnologie française* », XVIII-1, 1988, pp. 15-26, p. 22

¹²²⁸ Programme TV de 1972, archives personnelles de Paul Haydont, Vandoeuvre.

¹²²⁹ Témoignage de Paul Haydont, recueilli le 6 mars 2010.

¹²³⁰ Hans-Walter Berg, *Blasorchester und spielleute-korps*, Stuttgart, Bundesvereinigung Deutscher Blas-und Volksmusikverbände, 1989. p. 24

¹²³¹ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2011, p. 106

¹²³² Sylvain Venayre, article « représentation (s) », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

ils ne sont pas l'objet central de cette thèse. Cela mérite d'être étudié plus en détail dans de futurs travaux.

Le cinéma participe aussi à la diffusion de la musique à vent. Etant un produit culturel très consommé au XX^e siècle¹²³³, l'historien l'utilise pour comprendre la société. Il observe ceux qui fabriquent l'œuvre et ceux qui la regardent. Sans doute, ces deux ensembles se rejoignent sur de nombreux points. Certains films montrent des fanfares, même si peu sont l'objet principal du long métrage. Le film néerlandais *Fanfare* de 1958¹²³⁴ ou plus récemment le long métrage britannique, *les Virtuoses*¹²³⁵, consacre aux ensembles à vent le rôle principal de l'œuvre. Mais pour la majorité, la fanfare ne fait qu'une apparition dans le film. On peut citer la série des *gendarmes de Saint Tropez* réalisée par Jean Girault. Outre la scène finale de chaque film où un ensemble à vent accompagne en défilant les hommes de Cruchot, au début du *Gendarme à New-York*¹²³⁶ une fanfare vient rendre les honneurs puis escorter les gendarmes pour leur départ aux Etats-Unis. Dans le petit monde de *Dom Camillo*¹²³⁷, une fanfare apparaît pour fêter la victoire de Peppone, on la retrouve lors de l'inauguration de la maison du peuple et du coup d'envoi du match de football entre l'équipe du curé et celle du maire. On peut aussi évoquer *Il grande maestro*¹²³⁸, un film italien à sketch où le comique populaire Toto, Antonio de Curtis doit diriger une fanfare locale. Toutes ces productions possèdent un point commun, ce sont des comédies sans prétention, populaires. Elles plaisent au plus grand nombre. Ces « films du samedi soir », comme les appelle Catherine Gaston-Mathé, n'ont qu'un but, divertir le public¹²³⁹. Les fanfares apparaissent aussi dans des œuvres plus reconnues par la critique. *Intimni osvetleni*¹²⁴⁰ [Trad. Française : *Eclairage intime*], d'Ivan Passer est salué dès sa sortie, en 1965, comme un chef d'œuvre de la Nouvelle Vague tchèque. Il raconte les retrouvailles de deux camarades de conservatoires, l'un installé à Prague et devenu soliste, vient donner un concert dans la ville de province où son amis l'a invité. Le décalage entre les deux musiciens, leurs vies est important.

¹²³³ Yannick Dehée, article « Cinéma de fiction », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

¹²³⁴ *Fanfare*, Bert Haanstra, comédie, Pays-Bas, 1958, 96 min.

¹²³⁵ *Brassed off* [Trad. Française : *Les Virtuoses*], Mark Herman, comédie dramatique, Royaume-Uni, 1996, 127 min.

¹²³⁶ *Le gendarme à New-York*, Jean Girault, comédie, France, 1965, 90 min.

¹²³⁷ *Le Petit Monde de don Camillo*, Julien Duvivier, avec Fernandel et Gino Cervi, comédie, Italie-France, 1952, 105 min.

¹²³⁸ *Il grande maestro*, Daniele D'Anza, comédie, Italie, 1967, 50 min.

¹²³⁹ Catherine Gaston-Mathé, *La société française au miroir de son cinéma*, Condé sur Noireau, Collection Panoramiques Arléa-Corbet, 1996, p. 88

¹²⁴⁰ *Intimni osvetleni* [Trad. Française : *Eclairage intime*], Ivan Passer, comédie, Tchéquie, 1965, 72 min.

La publicité utilise aussi les ensembles à vent comme argumentaire de vente. La société britannique de chemin de fer, *British Railways (Eastern Region)*, dans les années cinquante, vante le tourisme balnéaire dans la région de Great Yarmouth and Gorleston-on-Sea¹²⁴¹. Sur ce poster publicitaire, une jeune fille devant la mer s’apprête à jouer de la trompette. Tel un héraut moderne, elle embouche une trompette qui porte une oriflamme avec un slogan. Elle annonce un évènement par une fanfare. Il faut comprendre le mot fanfare dans le sens d’une mélodie dans un opéra ou une cérémonie. Le texte « *Fanfare to the resorts that have everything* » peut être traduit comme la fanfare des stations touristiques qui ont tout, tout pour le confort des clients, tout pour les attirer.



Figure 49- Affiche publicitaire pour la société britannique de chemin de fer, *British Railways (Eastern Region)*, années 1950, National Railway Museum, York.



Figure 50- Affiche publicitaire pour la société française Gringoire, 1966, collection particulière.

En 1966, les biscottes Gringoire, entreprise française, jouent sur l’expression « réveil en fanfare » pour associer le petit déjeuner à l’orchestre à vent. L’image regroupe sans surprise, une trompette, une tasse de café fumant et des biscottes.

¹²⁴¹ Affiche publicitaire de la *British Railways (Eastern Region)*, National Railway Museum, York. En ligne : collectionsonline.nmsi.ac.uk/grabimg.php?wm=1&kv=96374, vu le 15 mars 2015.



Figure 51-Affiche publicitaire française pour la société britannique Omo, années 1950, collection particulière.

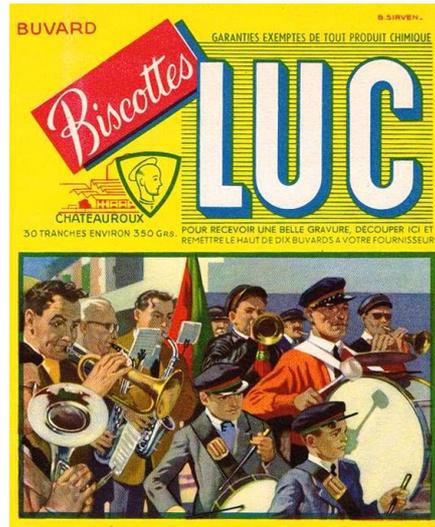


Figure 52-Buvard publicitaire pour la société française Luc, 1955, collection particulière.

Dans les années 1950, les marques Omo (lessive) et Luc (Biscottes) reproduisent sur leurs objets publicitaires des musiciens de fanfare. Pour l’affiche Omo, la robe la plus propre du monde est celle d’une spectatrice venue applaudir un cortège de fanfares et de chars. Au milieu de la foule, le cor de chasse du musicien défilant entoure et met à jour la blancheur de la robe de la dame, donnant un effet de zoom. Le buvard des biscottes Luc, objet publicitaire phare des années 50-60 et collectionné par tous les enfants, est l’occasion de reproduire sur sa moitié inférieure une fanfare. En apparence, le dessin n’a pas de lien apparent avec la marque ou le produit. Cependant c’est sans doute pour plaire à leur cible, des personnes issues des classes moyennes que les publicitaires associent les biscottes à un loisir pratiqué dans les milieux supposés populaires. Ces publicités utilisent les codes de la culture populaire où la fanfare est censée être un loisir phare et s’adressent à un large public populaire, susceptible de voyager en train ou acheter de la lessive, des biscottes.

Le recrutement supposé populaire des ensembles à vent, que nous avons remis en cause dans la première partie, explique en grande partie sa non reconnaissance. La musique d’harmonie est victime d’un regard social dévalorisant, composé en grande partie de stéréotypes¹²⁴². La fanfare est alors associée à des références socialement ou culturellement peu valorisées : le provincialisme, la ruralité, l’univers paramilitaire, les cérémonies officielles, les fêtes populaires, les flonflons. Cette image dépréciative est très forte en France, sans doute plus que dans bien des pays d’Europe. Mais cette hypothèse reste à vérifier, une étude systématique

¹²⁴² Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, 305 p. 39

de l'image des ensembles à vent dans la population européenne reste à mener. Comme le montre la chanson de Carlos « *Fanfan la fanfare* »¹²⁴³ datée de 1983 ou celle des Frères Jacques « *La fanfare* »¹²⁴⁴ sortie en 1973, l'image des ensembles à vent dans la société n'est pas flatteuse. Ils sont traités sur le ton de l'humour comme une activité légère, sans prétention, réalisée par une bande de joyeux drilles où la qualité musicale est accessoire. Le refrain de la chanson de Carlos est clair : « C'est nous, les Fanfan la fanfare/le régiment des rigolos du piccolo/On tape comme des sourds/s'la grosse caisse du tambour/et plus c'est fort, plus on nous crie encore ». La chanson des Frères Jacques rappelle sur un air de dixieland¹²⁴⁵ le statut d'amateur des musiciens, ils « savent bien qu'ils doivent lundi matin retourner au boulot. » Puis elle développe les professions pour chaque instrumentiste : « Le saxo reprendra son pinceau/Le trombone conduira son quinze tonnes/Le tambour retrouvera ses petits fours. » Ce ne sont que des professions modestes, des artisans commerçants ou ouvriers, supposés être l'assise du recrutement des orphéons. Les paroles insistent également sur le rôle des ensembles à vent dans l'animation de la cité : « La fanfare, répond toujours présente/Et c'est pourquoi Monsieur le Maire est content » « La fanfare qui mène la rue en fête/La fanfare qui ouvre les fenêtres/La fanfare ça fait sortir les gens ».

*Le petit baigneur*¹²⁴⁶, film de Robert Dhéry, vient confirmer en 1968 cette vision. Au milieu de l'histoire, une fanfare vient par surprise jouer une aubade devant le bateau de Castagnet qui a invité son patron Monsieur Fourchaume, personnage joué par Louis de Funès. Les musiciens montrent une certaine joie à venir donner la sérénade. Castagnet la partage aussi. Il n'y a que Fourchaume qui fait la tête et ne semble pas apprécier cette musique. Ce grand bourgeois marque sans doute sa désapprobation face à cette culture populaire qui n'est pas la sienne, mais celle de ses ouvriers. Nombre d'entre eux viennent le saluer après avoir posé leur instrument et bu un verre, offert par Castagnet. A ce moment-là, une mère pousse son fils pour qu'il joue devant Monsieur et Madame Fourchaume son morceau de clairon. Le réalisateur veut montrer que pour les ouvriers, faire partie d'une fanfare est une marque de fierté.

La fanfare est aussi victime de moqueries. Dans l'album de bandes dessinées d'Hergé, *Tintin et les bijoux de la Castafiore*, sorti en 1963, un orphéon vient donner l'aubade devant le château

¹²⁴³ Voir en annexe 16, les paroles de la chanson de Carlos « Fanfan la fanfare », datée de 1983.

¹²⁴⁴ Voir en annexe 17, les paroles de la chanson des Frères Jacques « La fanfare », datée de 1973.

¹²⁴⁵ Le dixieland (ou Dixie), est un style de musique jazz développé dans la ville de La Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle, et diffusé à Chicago et New York par des groupes de La Nouvelle-Orléans dans les années 1910. Mélange de ragtime, de blues et d'airs de parades, il est pratiqué par un petit groupe de musiciens faisant la part belle aux improvisations. La taille de l'orchestre n'est pas fixe, il est cependant constitué d'une « première ligne » (front line) de trompette (ou cornet), trombone et clarinette, et d'une « section rythmique » (rhythm section) composée d'au moins deux de ces instruments : banjo, contrebasse ou tuba, piano et batterie.

¹²⁴⁶ *Le petit baigneur*, Robert Dhéry, comédie, Franco-Italien, 1968, 89 min.

de Moulinsart¹²⁴⁷. Cette harmonie de Moulinsart, reproduite ci-contre, apparaît caricaturale. Les musiciens jouent très faux si l'on en croit les notes tordues qui sortent des instruments. Ils font plus de bruit que de musique. Après un petit discours du chef de musique, le capitaine Haddock, sur proposition de la Castafiore, leur offre du champagne. Résultat, les musiciens ont quelques problèmes de déplacements... Alors c'est ça la fanfare : de mauvais musiciens épris de boisson ? On peut considérer que Tintin n'a pas de patrie, il est européen. A partir du moment où les albums d'Hergé rencontrent le succès et s'exportent largement hors de Belgique, la « belgitude » du héros et toutes les références au plat-pays sont supprimées¹²⁴⁸. L'univers de Tintin devient universel, compréhensible par tous les européens. Ainsi la référence à la fanfare et l'image qui en est véhiculée est celle ambiante dans la population.

¹²⁴⁷ Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman, 1963, p. 29-30

¹²⁴⁸ José-Alain Fralon, « Un héros international au parler bruxellois » p. 42, in : « Tintin le retour » hors-série du « Monde », décembre 2009 - janvier 2010.



Figure 53- Planche de la Bande dessinée d'Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*.

L'opinion publique associe souvent l'alcoolisme à la fanfare¹²⁴⁹. Est-ce pour autant une réalité ? Michel Bozon a récolté plusieurs témoignages concernant la fanfare de Villefranche (France), en voici un extrait.

¹²⁴⁹ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 255

A propos des musiciens de la fanfare en 1975 la présidente de l'Association chorale (femme de notaire) déclare :

« On est dans le Beaujolais, tout le monde aime le bon vin, mais ils exagéraient. Quand ils avaient fini de jouer, il fallait pas trop regarder, parce que c'était pas beau à voir : ils roulaient sous la table, même les responsables. Et puis, ils avaient de ces tenues, les cheveux trop longs et pas propres. Non, ça n'allait pas ! Il n'aurait pas fallu que nous nous déplaçons avec eux, ça n'aurait pas marché... »

De son côté, le nouveau président [arrivé en 1976] explique comment il s'est opposé au comportement traditionnel des musiciens de la fanfare dans ce domaine :

« Quand je suis arrivé (comme président), je me suis aperçu que pendant les répétitions, il y avait une bonbonne de vin qui circulait. Dès que les musiciens arrêtaient de jouer un instant, ils remplissaient leur verre. Au bout de deux répétitions, j'ai protesté et je leur ai dit qu'il faudrait au moins du jus de fruit pour les plus jeunes. Et finalement au bout de six mois, j'ai décidé qu'on ne boirait plus rien du tout pendant les répétitions ; on pouvait bien se désaltérer après si on voulait ! En conséquence de quoi, j'ai mis les verres sous clé... »¹²⁵⁰

Il est bien sûr impossible de généraliser à partir de cet exemple. Au-delà de la critique de l'alcoolisme des musiciens de fanfare, qui existe mais qu'il ne faut pas non plus exagérer, c'est la critique de l'importance des sociabilités dans la pratique musicale des *fanfaristes* qui est faite. Dans les ensembles à vent, l'aspect rencontre sociale, convivialité et fêtes, où l'alcool même avec modération est incontournable, sont plus importants que l'aspect artistique et musical. Les instances légitimes de la musique rejettent la fanfare pour cela. Certaines ne reconnaissent même pas les ensembles à vent comme étant de la musique. Pour preuve cette phrase, issue d'un article paru dans le grand quotidien français « le Monde » : « Un enfant parti pour l'harmonie est un enfant perdu pour la musique » a-t-on trop souvent entendu¹²⁵¹».

Pour les instances légitimes de la musique et une partie des mélomanes, cette pratique n'est pas de la musique car elle se joue dans la rue, elle est utilitaire. La légitimité culturelle d'une musique se définit aussi en différenciant les usages entre une musique appréciée pour elle-même et une musique d'accompagnement. L'usage oppose une écoute « pure » et une écoute « fonctionnelle »¹²⁵². Un orphéon est nécessaire pour les commémorations, pour animer

¹²⁵⁰ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 263

¹²⁵¹ Charlotte Latigrat, « Le nouvel âge », dans : *Musica 84*, « Le monde de la musique – Télérama », Strasbourg, n°4, août 1984, p. 15

¹²⁵² Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », « Revue française de sociologie », 2003/1 (Vol. 44), pp. 3-33, p.14-15

les défilés festifs dans les villes. Ce n'est pas de la musique sérieuse, celle qui se joue en concert, dans une salle où le public concentré et connaisseur sait apprécier. Elle reste largement liée à des fonctions d'accompagnement musical. Un professeur de musique de Villefranche (France) reconnaît l'importance de la fanfare pour son côté utilitaire et non pas artistique : « Dans une ville comme Villefranche, une fanfare, c'est nécessaire ! Il faut des gars qui soient prêts à sortir par tous les temps... ¹²⁵³ ». Le lieu de la pratique, la rue, est clairement discriminant. A partir du XIX^e siècle se met en place progressivement une démarcation des espaces de concert avec la construction de salles adaptées. « La vie musicale est en outre marquée par la grande diversité des lieux où elle se déroule, renvoyant à autant de publics, de manières, de considérer et de pratiquer la musique ainsi que de formes de sociabilités »¹²⁵⁴. Parallèlement, cette démarcation va s'accompagner d'un classement social des musiques en fonction du lieu où elles sont interprétées¹²⁵⁵. Tout en haut se trouve la salle de concert avec une scène qui isole les musiciens des spectateurs et les met en valeur, et tout en bas la rue, espace peu prestigieux qui met au même niveau les exécutants et le public. La rue est un lieu ouvert, le public n'y vient pas forcément pour écouter la musique, elle peut venir à lui, alors que pour la salle de concert, une action volontaire est nécessaire de la part de l'auditeur. L'argent participe encore au classement. La gratuité de l'aubade, du défilé ou du concert sous kiosque s'oppose à la vente du billet d'entrée du théâtre qui opère une sélection du public vers celui qui peut payer et qui est éduqué pour apprécier, comprendre la musique. Le rite du concert se met en place avec ses codes, une attitude figée, conventionnelle de l'auditeur qui s'oppose à l'homme de la rue qui ne fait pas toujours silence devant une fanfare¹²⁵⁶.

Cependant, le kiosque à musique apparaît comme un lieu intermédiaire pour une culture intermédiaire, celle des ensembles à vent. Mais avec le développement des voitures et donc du bruit en ville, beaucoup ne résistent pas à la seconde moitié du vingtième siècle¹²⁵⁷. Le kiosque à musique, apparaît en France au milieu du XIX^e siècle, pour les créateurs de l'orphéon il prolonge le mouvement de démocratisation de la musique. Il permet de diffuser les grandes

¹²⁵³ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p. 255

¹²⁵⁴ Patrice Veit « Introduction. Lieux et construction de l'espace » pp.243-251, p. 245, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2002.

¹²⁵⁵ Patrice Veit « Introduction. Lieux et construction de l'espace » pp.243-251, p. 251, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *op.cit.*

¹²⁵⁶ Marie-Claire Mussat « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène » pp. 317 à 331, p. 328, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *op.cit.*

¹²⁵⁷ Marie-Claire Mussat « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène » pp. 317 à 331, p. 318, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *op.cit.*

œuvres, par les transcriptions et donc possède un rôle pédagogique¹²⁵⁸. Sa diminution montre l'évolution des sociabilités orphéoniques et les mutations que connaissent les ensembles à vent dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Chaque lieu est connoté, marqué socialement, le statut du musicien aussi. La pratique des ensembles à vent n'est pas considérée comme de la musique car elle est le fait d'amateurs et non pas de professionnels. Un ministre de la culture français de passage à Strasbourg à la fin des années 1970 affirme qu'aider les harmonies revient à subventionner, sur le plan de la photo, tous ceux qui achètent un instamatic¹²⁵⁹. On est toujours dans cette vieille distinction entre amateurs et professionnels, entre musique savante et musique populaire, née au XIX^e siècle de la séparation entre ces deux groupes, que Sophie Anne Leterrier a très bien mis à jour dans son article¹²⁶⁰. Au cours du XIX^e siècle, les frontières du patriciat musical se redessinent « en faveur des musiciens surtout, au dépens des amateurs, des dilettantes et des gens du peuple ¹²⁶¹ ». Les orphéonistes se situent en bas de l'échelle de valeur, alors qu'en haut la catégorie naissante de l'artiste se professionnalisant, cherche à se définir par sa « haute culture » alliant aristocratie du talent et de la connaissance. Au centre de cette échelle de classement, l'on trouve les musiciens de métier issus du Conservatoire de Paris, « l'instance centrale de légitimation »¹²⁶². Cette distinction n'a pas de sens, comme nous l'avons montré dans la partie précédente, puisque beaucoup de professionnels ont commencé comme amateurs et que les deux milieux s'imbriquent. Ces conceptions évoluent aussi dans les mentalités. Luciano Berio (1925-2003) grand compositeur contemporain italien qui s'est intéressé aux ensembles à vent, remet en cause cette conception. Au début des années quatre-vingt, il affirme : « Je ne pense pas quant à moi qu'il faille appliquer des conceptions différentes de pédagogie musicale aux enfants de trois à dix ans, c'est-à-dire une pour ceux qui ont une chance d'exercer plus tard une profession musicale, et une autre pour ceux qui ne l'ont pas¹²⁶³ ». Au fond il n'y a pas la musique des professionnels et celle des amateurs, mais une seule musique. Dans sa thèse, Soizic Lebrat insiste sur le paradigme de « l'échec artistique » de l'orphéon qui apparaît dès le XIX^e siècle en France. Incapable d'élever musicalement la population et se cantonnant à un répertoire

¹²⁵⁸ Marie-Claire Mussat « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène » pp. 317 à 331, p. 326, 328-330, in : Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *op.cit.*

¹²⁵⁹ « Les Dernières Nouvelles d'Alsace » : « La grande aventure des harmonies d'Alsace », 8 septembre 1984.

¹²⁶⁰ Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du 'peuple' au 'public' », « Revue d'histoire du XIX^e siècle », 1999-19, pp. 89-103

¹²⁶¹ Sophie-Anne Leterrier, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : Hervé Leuwers (dir.), Jean-Paul Barriere, Bernard Lefebvre, *Élites et sociabilité au XIX^e siècle, héritages, identités* [colloque de Douai, 27 mars 1999], Villeneuve-d'Ascq, Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest (Lille 3), 2001, p. 79 à 96.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 92

¹²⁶³ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Genève, Editions Contrechamps, 2012, p.60

médiocre, l'orphéon aurait très vite échoué dans sa mission. Cet échec expliquerait la vision dépréciative des ensembles à vent. La critique vient surtout des musiciens professionnels car peu de musicologues ont cherché à analyser qualitativement les répertoires orphéoniques¹²⁶⁴. « L'absence d'études musicologiques évaluant la qualité du répertoire orphéonique est là pour nous rappeler que ce sont les musicologues, à titre d'expert, qui sont les premiers responsables par leur silence de la prégnance d'un jugement dévalorisant porté à des pratiques décrédibilisées¹²⁶⁵. » De plus, les rares études analysent la dimension artistique des orphéons à l'aide du discours savant et académique, alors que les ensembles à vent y sont exclus. Le jugement ne peut qu'être faussé.

Ainsi les études musicologiques sont venues confirmer ou infirmer « la thèse de la médiocrité du répertoire. » Le sociologue de la musique Antoine Hennion propose de réinterroger nos outils d'analyse musicale, ces « prothèses qui nous aident à apprécier la musique comme musique », comme « des produits d'une histoire dont une grande part s'écrit au XIX^e siècle.¹²⁶⁶ » Cependant des tentatives actuelles réinterrogent le paradigme de « l'échec artistique » non comme une réalité mais comme la vision des musicologues et des historiens de l'époque sur l'orphéon.

Le dénigrement de l'ensemble à vent est variable suivant les pays. Il suffit de comparer le nombre de musiciens appartenant à des ensembles à vent ou le nombre d'orchestre présent dans le pays. Dans les pays où ils sont les nombreux, Suisse, Pays-Bas, leur image dans la société est meilleure. Plus nombreux, ils sont plus intégrés à la société et surtout attirent plus car ils sont socialement valorisés. Il est difficile d'expliquer la popularité fluctuante des fanfares auprès des médias. Cela dépend aussi de l'enthousiasme des *fanfaristes*, de leur capacité et de leur volonté de promouvoir les ensembles à vent, de chercher à les faire connaître et à plaire à un vaste public, notamment en modernisant le répertoire. Les représentations dévalorisantes des ensembles à vent les écartent des préoccupations de la critique musicale savante. En France, la « revue de musicologie » n'a pas consacré un seul article depuis sa création en 1917 aux fanfares¹²⁶⁷. De même les dictionnaires et encyclopédies de musique ne consacrent souvent qu'un petit article où il est surtout question de la composition des orchestres à vent et de l'instrumentation, comme on peut le voir pour les articles « fanfare » et « harmonie » du

¹²⁶⁴ Soizic Lebrat, « Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939) », thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Guy Saupin, 2012, Université de Nantes, p. 145

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 114

¹²⁶⁶ Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 48 à 51.

¹²⁶⁷ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 37

Dictionnaire de la Musique dirigé par Marc Vignal¹²⁶⁸. Le deuxième exemple, issu du *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, adaptation française de l'ouvrage de référence anglais : *The Oxford Companion to Music*, met en perspective la fanfare avec la musique savante, insistant notamment sur les transcriptions d'airs classiques¹²⁶⁹. Cependant, il faut relativiser suivant les pays. En Autriche, l'université de Graz abrite depuis le milieu des années 1970 l'*Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung des Blasmusik*. Cette association de recherche et de promotion de la musique à vent organise des congrès et publie des études historiques, techniques et pédagogiques essentiellement sur le monde germanique. Au-delà de la deuxième moitié du XX^e siècle, la fanfare et les instruments à vent ont toujours été dépréciés par une partie des mélomanes et des spécialistes. Le musicologue Maurice Tassart, rappelle au verso de la pochette d'un disque de la Musique de la Garde Républicaine de Paris¹²⁷⁰ que Rossini s'est fait traiter de *Signor Vacarmini* pour avoir utilisé les cuivres dans ces opéras et notamment pour « *Guillaume Tell* ». Berlioz et sa « *Symphonie fantastique* » ou Wagner avec sa « *Tétralogie* » ont essuyé les mêmes critiques. Pour les tenants de la culture savante, les cuivres ne produisent pas de la musique mais du bruit. Cette vision garde la vie dure, dans la deuxième moitié du XX^e siècle à Villefranche (France) c'est encore l'opinion que l'école de musique et son directeur ont de la fanfare¹²⁷¹. Elle tient en partie du fait que les ensembles à vent ne disposent pas d'instruments à cordes permettant de faire varier plus facilement l'intensité, la « couleur » musicale et les nuances de l'orchestre¹²⁷². Cependant la finesse peut être atteinte par un travail des musiciens dans ce sens sous la direction de leur chef. Roger Boutry¹²⁷³ (né en 1932), pianiste virtuose, prix de Rome en 1954, professeur au conservatoire supérieur de musique de Paris et chef des orchestres de la Garde Républicaine (France) de 1973 à 1997 affirme : « dans un orchestre d'harmonie il existe autant de couleurs que dans un orchestre symphonique pour peu qu'on les cherche.¹²⁷⁴ » Au-delà de ces questions d'instrumentation et de palette sonore, les détracteurs de l'harmonie lui reprochent d'être une copie en moins bien, en moins noble car sans les cordes, de l'orchestre symphonique. Cette critique nie alors l'autonomie de l'ensemble à vent, comme genre repérable et autonome. Les

¹²⁶⁸ Voir en annexe 18, les articles : « fanfare » et « harmonie », dans, Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005.

¹²⁶⁹ Voir en annexe 19, l'article : « fanfare », dans, Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, 2 volumes, Paris, Robert Laffont, 1988.

¹²⁷⁰ Musique de la Garde Républicaine, *Kiosque à musique*, 33tours, EMI-C-083-12034, FRANCE, 1972.

¹²⁷¹ Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264, p.255

¹²⁷² Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 35

¹²⁷³ Article « Roger Boutry » in : Michel Schmitt, *Dictionnaire des compositeurs francophones pour orchestres à vent*, Robert Martin, Charnay-lès-Mâcon, 2002.

¹²⁷⁴ Michel Schmitt, *op.cit.*, préface.

ensembles à vent ont aussi leur part de responsabilité en tardant à renouveler leur répertoire et en jouant davantage de transcriptions que de musique originale. Ils tardent à s'affirmer et ont trop souvent cédé à la facilité. Cependant, cette critique de « médiocrité » et de « simplicité » des ensembles à vent est déjà ancienne. En 1999, Georges Escoffier affirme que « le répertoire des orphéons a, depuis le XIX^e siècle même, la réputation d'être de basse qualité technique et donc sans intérêt aujourd'hui. ¹²⁷⁵»

Derrière la diffusion de cette musique, de cette pratique que sont les ensembles à vent, émerge l'idée de reconnaissance. La diffusion restreinte socialement, géographiquement, quantitativement ne permet pas une légitimité de la fanfare aux yeux des instances culturelles légitimes. Au contraire, l'image dépréciative de ces formations véhiculée dans et par la société les condamne à la marginalité. Cependant, les ensembles à vent assument pleinement cette marginalité, faisant des ensembles à vent, une pratique socioculturelle autonome. Elle n'est pas déconnectée de la musique. Elle a subi les mêmes influences que la musique savante ou la musique populaire. Il existe également clairement des interdépendances avec la variété, la musique classique, le rock...

Au terme de la confrontation des ensembles à vent avec le champ musical, il apparaît une spécificité de la fanfare. Elle occupe une place à part, possède une autonomie. Pour Paul Ricœur, le parcours de la reconnaissance débouche sur l'identité, « au titre de la reconnaissance de soi »¹²⁷⁶. Ainsi, les ensembles à vent possèdent une véritable identité qui permet de les reconnaître sans les confondre avec d'autres styles, d'autres genres parfois proches. La notion de proximité est d'ailleurs toute relative. Car par exemple un même compositeur peut s'intéresser au jazz ou à l'opéra. Les appropriations, les liens, les influences réciproques sont nombreuses. Pourtant, la question de la reconnaissance dans le sens d'acceptation de cette pratique, de cette musique est posée. Les instances légitimes de la musique et même de la

¹²⁷⁵ Georges Escoffier, « La question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 1999, réseau intelligence de la complexité programme européen MCX, Modélisation de la complexité : www.mcapc.org, vu le 13 janvier 2013.

¹²⁷⁶ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 38

culture ignorent ou dénigrent les ensembles à vent. Ils nient ces pratiques musicales effectuées par des amateurs. Cependant, ce n'est pas une sous-musique, une pratique culturelle mineure mais une pratique et une musique parmi d'autres.

Partie 3- Les ensembles à vent au cœur des échanges et des circulations

Après avoir mis en évidence l'existence d'un modèle européen des ensembles à vent, où nous définissons l'ensemble à vent comme une pratique et un genre musical repérable et autonome, se pose la question des échanges et des circulations. Depuis le XIX^e siècle, la musique s'avère être un moyen privilégié d'expression et de diffusion du nationalisme et du sentiment national¹²⁷⁷. C'est aussi un élément d'unification culturelle. Si la fanfare répond à un modèle commun à l'échelle de l'Europe, un modèle transnational, l'histoire des orphéons peut être pensée au-delà du modèle normatif de l'Etat Nation. L'entité culturelle prend le pas sur l'entité politique. Les frontières sont dépassées, recomposées en fonction d'autres critères. Le développement des moyens de transport et de communication au XX^e siècle permet une multiplication des échanges.

Au sein de l'histoire culturelle, le champ de l'histoire des migrations, des mobilités, des échanges... est en plein développement. Les chercheurs veulent aller vers plus d'imbrication et ne pas se contenter de juxtaposition de pays ou d'opposition nationale. Antoine Marès et Anaïs Fléchet résument cette volonté : « L'histoire globale, l'histoire connectée, l'histoire mondialisée, en changeant les paradigmes et les échelles, a favorisé l'élargissement de l'histoire culturelle et la diversification de ses champs, en privilégiant les notions de transferts et d'influences réciproques et en s'éloignant de l'idée de cultures dominantes et d'acculturation à sens unique. ¹²⁷⁸»

L'étude des ensembles à vent européens met à jour des phénomènes de contacts, d'interpénétrations, de circulations, de connections. Les échanges et les circulations à travers les ensembles à vent sont de natures diverses. Ils concernent les personnes, comme les modèles,

¹²⁷⁷ Didier Francfort, *Le Chant des Nations, Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 10.

¹²⁷⁸ Antoine Marès, Anaïs Fléchet, « Introduction », « *Relations internationales* » 3/ 2013 (n° 155) « Musique et relations internationales », pp. 3-9, p. 5-6. Les auteurs recensent également les travaux actuels sur la question.

les mécanismes, les répertoires. Ces mobilités conduisent à des interactions, des influences, des appropriations, des mélanges. Il s'agit de repérer les circulations culturelles qui ne sont pas déterminées par le politique ou l'économique. L'étude nécessite d'emboîter les échelles, articulées entre le niveau local, régional, national, continental, tout autant qu'à hauteur de l'individu comme du groupe. Cet emboîtement d'échelle est donc à la fois spatiale et de l'ordre des modèles.

Plusieurs questions traversent cette troisième partie. Quels sont les acteurs et les vecteurs de la médiation ? Quels sont les effets du dépassement des frontières sur les territoires ? Que nous disent les échanges sur l'existence de trait commun, sur le processus de construction, d'identification d'une culture européenne ?

Chapitre 7. Migration, diaspora, phénomène migratoire exprimé par l'ensemble à vent

Le second XX^e siècle continue de connaître des migrations massives. Si les migrations internationales sont importantes, la majorité des flux migratoires restent internes aux Etats. Les migrants partent avant tout à la recherche de meilleures conditions de vie même si certains le font pour des raisons politiques.

La fanfare même si elle permet un brassage social, regroupe une majorité d'ouvriers. Les immigrés qui sont venus souvent à la recherche de travail sont réceptifs à ce genre d'activité. Il a existé des ensembles à vent uniquement composés d'immigrés et les sociétés de musique locales ont aussi accueilli des migrants. Les liens entre la migration et les ensembles à vent peuvent être vus à travers deux aspects, celui du parcours de l'individu et celui de l'organisation de la communauté. L'intégration est forcément au cœur de ce sujet. Nous définissons l'intégration dans le sens général et neutre d'assimilation à un groupe et non pas au seul sens juridique, celui d'obtenir la nationalité du pays d'accueil. A la suite de Gérard Noiriel¹²⁷⁹, nous souhaitons aborder cette question « en se tenant résolument à distance des présupposés politiques. » Faut-il garder ses traditions et les reproduire ou se fondre dans celles des autres ? L'immigré est souvent écartelé entre la volonté de rester fidèle à son pays d'origine, sa culture, sa tradition et le souci, la capacité (venant de soi et des autres) de s'intégrer à son pays d'accueil. Etudier les migrations à travers le prisme de la fanfare consiste à examiner les particularités, les singularités ; à comparer la culture de départ et d'arrivée, les traditions importées, transformées, délaissées. Il s'agit de voir en filigrane l'intégration de l'individu et ses différentes strates, mais aussi l'acceptation de l'autre dans le pays d'accueil, dans le milieu social de réception. Les dimensions d'échange, de partage, d'apports mutuels et au final de mélange culturel, sont très présents. La France, pays d'immigration ancienne, dès le XIX^e siècle, est le seul pays d'Europe à avoir connu aussi tôt l'arrivée d'étrangers¹²⁸⁰. Il est particulièrement disposé à être étudié. Nous ne prétendons pas à la généralisation à partir de nos exemples et nos analyses mais à lancer des points d'ancrage, des pistes pour des recherches de plus grande envergure sur les migrations. Il serait illusoire de penser tous les parcours d'immigrés comme identiques. Mais

¹²⁷⁹ Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIX^e siècle – XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. VII

¹²⁸⁰ Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Les immigrés et la France. XIX^e – XX^e siècle*, Paris, La Documentation photographique, dossier n°8035, 2003, p.1-2.

le niveau d'analyse étant celui du rapport à la fanfare, il permet de dégager des constantes. Nancy L. Green qui a appliqué la méthode de l'histoire comparative à l'étude des migrations propose « une approche nouvelle du phénomène migratoire, qui se voudrait « mezzo » analytique, quelque part entre la macroanalyse des migrations internationales, et la monographie d'une population ou la micro histoire des parcours individuels¹²⁸¹ ». Ainsi l'étude des migrations à travers les ensembles à vent apporte un éclairage nouveau à ce phénomène au-delà de la nationalité du partant.

A. Parcours individuel de migrants

La fanfare est un loisir et pendant longtemps l'un des seuls. Les rencontres, les sociabilités sont au cœur de l'activité. Pour beaucoup de musiciens amateurs, elles sont une motivation importante, si ce n'est la première qui conduit à l'adhésion. Pour l'étranger, adhérer à un ensemble à vent participe à son intégration, sa socialisation. Comme l'écrit Gérard Noiriel spécialiste de l'histoire de l'immigration : « l'intégration n'est ni un bien ni un mal, mais une réalité qu'il faut essayer d'expliquer. »¹²⁸²

L'intégration dépend de plusieurs éléments qui se cumulent et où se croisent les facteurs économiques, culturels et sociaux. Il n'est pas toujours un acte conscient, un calcul. La période chronologique joue aussi un rôle dans l'intégration. Suivant les générations, elle est différente, plus ou moins facile, plus ou moins voulue. La musique dans le cadre associatif peut être une composante relativement aisée de l'intégration des immigrés, notamment quand il y a le problème de la langue non maîtrisée. En effet, l'aspect musical de la fanfare ne nécessite pas forcément une grande maîtrise de la langue du pays d'accueil pour comprendre et se faire comprendre. Par contre, il y a quelque chose à partager, une passion commune et un même langage qui transcende les différences d'origines. La musique d'ensemble, faite en groupe nécessite de jouer en harmonie. Les barrières, les oppositions, les antagonismes s'effacent. Tous les musiciens sont égaux et chacun a besoin de l'autre. Il existe une certaine fraternité de la musique. En Italie, en Finlande, en Pologne comme en France il existe des ensembles à vent de même modèle. Lorsque l'immigré voit défiler un orphéon ou prend part à la fanfare locale, il

¹²⁸¹ Nancy L. Green, « L'histoire comparative et le champ des études migratoires », « Annales. Economies, Sociétés, Civilisations », 45^e année, n°6, 1990, pp. 1335-1450, p. 1345

¹²⁸² Gérard Noiriel, *op.cit.*, 2006, p. VIII

n'est pas dépaysé. Il connaît le fonctionnement de ce genre d'association, leurs structures, bon nombres de leurs codes. Seul change le répertoire et encore il existe de nombreuses constantes à l'échelle du continent. Si le migrant a adhéré à ce genre d'orchestre auparavant dans son pays, il s'inscrit même dans une continuité. De plus, la musique est un langage universel. Il n'y a pas plusieurs solfèges suivant les pays, mais une seule et unique façon de lire et d'écrire la musique, contrairement aux langues qui sont multiples. A son arrivée, lorsque la langue n'est pas encore bien maîtrisée, il est plus facile de s'intégrer par la musique car il n'y a pas l'obstacle des paroles¹²⁸³.

Pour un immigré, l'adhésion à un ensemble à vent est une démarche plus ou moins facile et prend différents chemins. Soit la personne est passionnée de musique et cherche un orchestre pour assouvir sa passion, soit un ami l'invite à venir à la répétition de l'orphéon où lui-même joue, soit le migrant est repéré comme un bon musicien... Le témoignage d'un immigré qui à la fin des années soixante a rejoint une fanfare à Toul (France) vers l'âge de 11 ans est éclairant. Venu du sud de l'Italie avec ses parents à l'âge de deux ans, pour lui c'est la volonté de jouer d'un instrument qui a été déterminante. Il voit la société de musique défilier et veut en faire partie. Il a des copains qui jouent au sein de ce groupe, ainsi que des voisins qui l'ont emmené à une répétition. Accompagné de sa maman il s'y inscrit¹²⁸⁴. On constate que pour lui l'intégration est sans doute en partie déjà faite car il intègre un modèle qu'il voit, qui est français et auquel il adhère totalement. Il n'apporte rien de sa culture d'origine et rentre sans réserve dans le moule préexistant.

Pour le migrant, le fait d'adhérer à une association du pays d'accueil accélère son intégration. En effet, il se mélange avec les autochtones, prend connaissance de leur culture, l'assimile. Il développe aussi la pratique de la langue du pays et échange avec les locaux. Peu à peu, il se fait reconnaître non plus comme un étranger mais comme un ami, un membre de la communauté *fanfaristique* et donc de la cité. Des solidarités créées autour de la musique se poursuivent dans la vie, avec par exemple des propositions d'emplois. L'engagement peut être fort pour certaines familles de migrants, lorsque notamment ils participent au comité directeur de l'association musicale. Cela participe même à leur ascension sociale. En obtenant une responsabilité associative, ils participent à l'animation de la cité et obtiennent une respectabilité sociale.

D'autre part, l'immigration européenne, et notamment en France, est surtout une immigration de travail. Ainsi, on retrouve fréquemment les migrants au sein des fanfares d'usines. Il suffit

¹²⁸³ Didier Francfort, « Le chant de l'exil : la musique comme expression culturelle de la migration », dans : « Musiques et films : archives pour l'histoire de l'immigration », « Migrations », n°32, 2008, pp.70-79, p.70.

¹²⁸⁴ Témoignage de Thomas Martino, recueilli le 10 juin 2012.

pour cela de regarder les noms de famille des membres de ces orchestres. Dans ce cas, c'est le dénominateur commun « ouvrier » qui fédère et efface toutes les autres dimensions et notamment celle d'immigré. Pour preuve, le portrait de ce mineur polonais de Saint-Avold, venu en France en 1922 à l'âge de 10 ans. Wladislas Szymansky commence la musique à 11 ans, débute la mine à 14 ans et entre à la prestigieuse harmonie des houillères du bassin de Lorraine (HBL) à 17 ans. Pour lui, il ne fait pas de distinction entre sa carrière de mineur et de musicien¹²⁸⁵, elles sont totalement conjointes. D'autres fois les immigrants, déjà musiciens confirmés dans leur pays, sont intégrés aussitôt l'embauche dans l'orphéon de l'usine. Les bureaux de recrutement les ayant repérés au préalable.

On ne peut pas se contenter d'étudier le phénomène migratoire du seul point de vue du migrant et de considérer son intégration comme une acculturation. Il faut plutôt considérer le phénomène migratoire comme une relation d'échange avec le pays d'accueil. La présence de migrants dans les ensembles à vent permet de s'interroger sur les influences réciproques, en terme par exemple de répertoire. Trouve-t-on des morceaux italiens dans les harmonies des villes où il y a eu une forte présence italienne ?

La ville d'Audun-le-Tiche (France), connaît une très forte population d'immigrés italiens. Ils sont venus travailler dans les mines et la sidérurgie du pays-haut lorrain. Peu avant la Grande Guerre, en août 1912, la *fanfare Mariani* voit le jour. Elle rassemble alors une trentaine de musiciens parmi les immigrants italiens¹²⁸⁶. Dans la même ville, une autre société de musique populaire apparaît après la Première Guerre mondiale¹²⁸⁷ : la Sainte Cécile, d'abord symphonie qui par la suite devient *l'harmonie Sainte Cécile*¹²⁸⁸. Après la Deuxième Guerre Mondiale, une seule musique semble exister à Audun-le-Tiche. La fusion de la Sainte-Cécile et de la Mariani est officialisée par la création de l'harmonie municipale lors de la séance du conseil municipal du 4 mars 1949¹²⁸⁹. Joseph Paquet, entre à l'harmonie en 1947 pour devenir clarinetiste. Il précise que les musiciens venus d'Italie étaient souvent bons, meilleurs que ceux formés à Audun-le-Tiche. Il se souvient, à ses débuts, avoir joué une musique majoritairement italienne qu'il qualifie de plus gaie¹²⁹⁰. Le souvenir est vague et la référence manque de précision. Didier

¹²⁸⁵ Revue « Mineurs de France » 1977 : « Wladislas Szymansky, un ‘‘homme-orchestre’’ », Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold. JABIBA 462.

¹²⁸⁶ Bulletin municipal d'Audun-le-Tiche daté entre 1963 et 1967, archives de *l'Harmonie municipale d'Audun-le-Tiche*. Audun-le-Tiche.

¹²⁸⁷ Gérald Arboit, *Terres-Rouges. Le fer et le feu à Audun-le-Tiche*, Knutange, Comité d'établissement ARBED Mines Françaises mine des terres rouges, 1997, p. 133

¹²⁸⁸ Bulletin municipal d'Audun-le-Tiche daté entre 1963 et 1967, archives de *l'Harmonie municipale d'Audun-le-Tiche*. Audun-le-Tiche.

¹²⁸⁹ Registre des délibérations du conseil municipal d'Audun-le-Tiche, séance du 4 mars 1949, Archives municipales d'Audun-le-Tiche. Audun-le-Tiche.

¹²⁹⁰ Témoignage de Joseph Paquet, recueilli le 5 février 2011.

Francfort qui a étudié les fanfares italiennes explique que le répertoire d'opéra est adopté par ces orphéons. Les ensembles à vent italiens sont très proches des traditions les plus classiques, aux accents souvent verdiens¹²⁹¹. Sans doute les immigrés italiens ont apporté leur répertoire. La notion de gaieté est peut-être aussi liée à un cliché, une représentation inconsciente, celui de la joie de vivre supposée des Italiens, toujours prompts à chanter. Ainsi, il peut y avoir une différence entre la réalité de la pratique musicale d'un groupe et son image externe, entre l'identité assumée et l'identité assignée¹²⁹². Il ne faut pas non plus nier la part de subjectivité, de réinvention, présent dans tous les témoignages de souvenirs vieux de presque soixante ans. La reconstitution du répertoire de cette société s'avère difficile compte tenu des maigres sources à notre disposition. Seul un inventaire des partitions de musique, daté du 31 décembre 1956 et retrouvé dans les archives municipales¹²⁹³ nous permet ponctuellement d'avoir une idée des morceaux joués. Sur un nombre de pièces relativement important, 54 ; 24 sont des marches. Il s'agit de marches militaires françaises : « *Le Régiment de Sambre et Meuse* » de François-Joseph Rauski, « *Alsace et Lorraine* » de Frédéric Bentayoux et Francis Chassaing, ou étrangère : « *Colonel Bogey* » de F. J. Ricketts. Quelques marches de concert, comme « *La marche Tartare* » de Louis Ganne, complètent le genre. Le reste des œuvres est majoritairement des transcriptions de musique classique comme « *L'ouverture du calife de Bagdad* » d'après François Adrien Boieldieu ou « *L'ouverture d'Égmond* » d'après Ludwig Van Beethoven. Il faut ajouter quelques valse, comme « *La valse des regrets* » de Potérat sur un air de Brahms, « *La vallée d'Ossau* » de G. Benoist. Le répertoire est assez semblable à ce que jouent habituellement les harmonies de l'époque. Apparemment, il n'y a aucune réminiscence et rappel des origines italiennes de l'harmonie et les morceaux plus gais qu'évoquent Joseph Paquet juste après-guerre ont disparu du répertoire. Par contre, lors de la célébration de la Sainte Cécile, la patronne des musiciens, outre une messe en musique, les membres de l'harmonie se retrouvent autour d'un repas amical. Le repas est souvent composé de pâtes à la sauce tomate¹²⁹⁴. Est-ce un souvenir des origines italiennes de l'harmonie et donc d'une tradition établie ou le rappel de la présence de nombreux immigrés italiens habitants à Audun le Tiche ?

¹²⁹¹ Didier Francfort, « Les musiques au cœur de la culture italienne », in : Marc Lazar (dir.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009, p. 436.

¹²⁹² Didier Francfort, « « L'Italienne à New-York » ». Pour une histoire culturelle de l'immigration italienne en Amérique par la musique et la chanson », pp. 177-190, in : Jean-Paul Pellegrinetti (dir.), *La Méditerranée en passion - Mélanges d'histoire contemporaine offerts à Ralph Schor*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

¹²⁹³ Archives municipales d'Audun-le-Tiche, Sports et loisirs. Associations. Harmonie municipale. 1951-1972 (R3. 009). Audun-le-Tiche.

¹²⁹⁴ Témoignage de Joseph Paquet recueilli le 5 février 2011.

Pour Didier Francfort qui a analysé la musique des immigrés en Lorraine après 1945, « La lorraine n'a pas créé une musique originale de fusion reflétant de façon originale un mélange. Elle a plutôt favorisé des aptitudes à entendre du jazz, des musiques balkaniques, de la musique contemporaine, sans exclusive et sans interdit¹²⁹⁵. » De toute façon, le répertoire de la musique à vent circule à l'échelle du continent et les vecteurs de diffusions sont nombreux.

Puisqu'il ne faut pas se contenter d'une histoire à sens unique, on doit se poser la question de l'accueil réservé aux immigrés qui viennent dans les associations déjà créées par des autochtones. Le dynamisme de Bühlertann, village du Bade-Wurtemberg (Allemagne) pauvre et agricole avant la deuxième Guerre Mondiale, est surtout dû à l'arrivée des Sudètes après 1945 qui ont travaillé dur et ont participé à l'industrialisation. Par leur labeur ils se sont parfaitement intégrés à la population locale¹²⁹⁶. Ils ont également facilement été acceptés à la *Musikverein de Bühlertann*¹²⁹⁷. Les gens de Bohême et de Moravie, héritiers d'une grande tradition de la musique à vent ont permis de maintenir en vie et même de dynamiser l'orchestre qui sans cet apport aurait pu disparaître avec la guerre. Plus globalement, les Sudètes ont largement contribué à la renaissance de la musique d'harmonie en Allemagne, fortement décimée par le nazisme et la guerre. Partout où ces populations issues de la diaspora se sont implantés, les ensembles à vent ont prospéré¹²⁹⁸. Les Sudètes ont été déplacés majoritairement dans les Länder allemands de Bavière, Saxe, Thuringe, Basse-Saxe, Hesse et Bade-Wurtemberg entre 1945 et 1947 à la suite des *décrets Beneš*, émis par le président tchécoslovaque.

Les mobilités humaines entre pays ou entre continents sont les plus spectaculaires, mais une grande partie des migrations s'effectuent en interne, à l'intérieur d'un pays. En Italie, les gens du Sud viennent en masse vers le Nord pour travailler suite au boom économique et à l'industrialisation forte des régions septentrionales. Le phénomène commence dans les années d'après-guerre et perdure jusque dans les années soixante-dix avec une période d'apogée au cours de la décennie de 1960¹²⁹⁹. Les migrations de travail du Sud de l'Italie vers le Nord se sont accompagnées de migrations musicales. Les millions de jeunes méridionaux d'origine paysanne sont venus peupler le Nord, plus urbain¹³⁰⁰. Ils ont apporté avec eux leur culture *bandistica*, moins présente dans le Nord¹³⁰¹. On peut émettre l'hypothèse que la ville et sa

¹²⁹⁵ Didier Francfort, « Sensibilité et pratiques musicales des immigrés de 1945 à nos jours », 313-318, p 318, in : François Roth (dir.), *Lorraine terre d'accueil et de brassage des populations*, Nancy, PUN, 2001.

¹²⁹⁶ Témoignage de Mme X1..., membre honoraire de la *Musikverein* de Bühlertann depuis 1946. Recueilli les 15 et 16 juin 2012.

¹²⁹⁷ Témoignage de Karl Ulreich, recueilli le 17 juin 2012.

¹²⁹⁸ Témoignages de Heintz Becht et Martin Wagner, recueillis le 12 juillet 2012.

¹²⁹⁹ Marc Lazar (dir.), *op.cit.*, p. 287

¹³⁰⁰ Marc Lazar (dir.), *op.cit.*, p. 305

¹³⁰¹ Témoignage de Mariko Ceccato, recueilli le 29 octobre 2011.

modernité ont amoindri ce type de sociabilité qui est resté préservé dans les campagnes. En effet, il existe un plus grand nombre d'ensembles à vent au Sud de la péninsule. Pino Minafra, chef de fanfare et professeur au conservatoire de Bari (Italie), précise que « chaque ville avait sa banda ». « Dans le Sud, nous n'avons pas de théâtre, alors on a trouvé le moyen de faire de l'opéra à notre façon¹³⁰². » Les méridionaux ont aussi pu apporter un dynamisme aux ensembles à vent car la tradition orphéonique est plus forte au Sud qu'au Nord. Cela a aussi donné lieu à une confrontation entre les deux cultures de la fanfare, celle du Nord beaucoup plus « stricte » avec le port d'un uniforme, le défilé en marchant au pas cadencé et celle du Sud, plus « détendue » avec un uniforme qui n'est pas toujours existant et une déambulation libre des musiciens.

L'intégration et les migrations musicales à travers les ensembles à vent restent complexes à appréhender et très différentes d'un individu à un autre. En guise de bilan voici le parcours et les réflexions d'Alexander Eva, un Allemand de Russie. Né en 1942, il est déporté avec sa famille en Sibérie après la guerre puisque les Russes Allemands sont considérés comme des traîtres par Staline¹³⁰³. De nationalité allemande et de citoyenneté soviétique¹³⁰⁴, sa situation n'est pas simple et les brimades parsèment son enfance et sa jeunesse. Seule la pratique de la musique lui apporte le respect des autres. A partir du moment où il découvre les cuivres, joue du cor puis de la trompette dans un ensemble à vent, il obtient un peu de considération. Au lycée de musique de Karaganda (Kazakhstan), il répond aux attaques sur sa nationalité « tout simplement en étant meilleur que les autres¹³⁰⁵ ». Bon musicien, à la carrière prometteuse, il refuse à plusieurs reprises, malgré les fortes pressions, d'être membre du parti communiste Russe et du KGB. Pour essayer d'échapper aux pressions, il part en Lettonie en 1974 pour espérer ensuite gagner l'Allemagne de l'ouest où vit son frère aîné et où l'a rejoint sa mère, les Pays Baltes étant une porte d'entrée vers l'Europe. N'arrivant pas à se fixer dans ce pays pour des problèmes administratifs, il part en Lituanie. Il joue un temps dans l'orchestre de cuivres d'Etat Trinitas¹³⁰⁶. Ses aspirations à la liberté très fortes et le risque d'être victime d'arrestations arbitraires, le poussent à quitter l'URSS¹³⁰⁷. Il réussit finalement à obtenir un passeport pour l'immigration en juin 1976¹³⁰⁸. Arrivé en République Fédérale d'Allemagne, il cherche du travail avec difficulté. Il découvre dans le journal local une annonce pour un poste

¹³⁰² Marie-Aude Roux, « Les musiques d'Italie du Sud arrivent en France », « Le Monde » du 12 juin 2009.

¹³⁰³ Alexander Eva, *Le chemin commence en Sibérie*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 11-12

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 7

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 114

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p.196

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 205

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 206-207

de chef de musique de l'orchestre municipal de Bietigheim-Bissingen. Il pose sa candidature et obtient le poste, réparti en trois quart pour des cours de trompette et un quart en direction de l'orchestre¹³⁰⁹. Le jury a sans doute été convaincu par les expériences d'Alexander Eva. En effet, il a dirigé des orchestres amateurs notamment de mineurs pendant ses études au lycée de Karaganda et il a reçu des cours de direction d'orchestre lorsqu'il était étudiant au conservatoire supérieur d'Alma Ata (Kazakhstan). Il explique son travail à l'orchestre de Bietigheim-Bissingen et son intégration en Allemagne de l'Ouest :

« Grâce à quelques très bons musiciens de l'orchestre et grâce à l'intégration dans l'orchestre de très bons élèves de l'école de musique, j'ai réussi en quelques années à construire un orchestre de très bon niveau comptant environ 70 personnes. Je n'aimais pas beaucoup la musique récréative, je me suis concentré sur les adaptations de morceaux classiques, par exemple Egmont de Beethoven, Einzug der Gäste auf der Wartburg de Wagner, la symphonie du Nouveau Monde de Dvorak. Mon travail avec l'orchestre a facilité mon intégration dans une certaine mesure, mais s'intégrer dans un pays et diriger un orchestre sont deux choses différentes. Ce sont les autres qui vous donnent le sentiment d'être intégré ou non. Et qu'est-ce que cela veut vraiment dire, être intégré ? Délicate question...¹³¹⁰»

A la tête d'un orchestre, il aurait pu imposer un répertoire marqué par son expérience de migrant ou par ses origines. Or ses goûts vont vers les transcriptions, un genre partagé dans toute l'Europe. Les points communs, la culture commune des ensembles à vent, favorisent son intégration. Mais l'intégration dans l'orchestre n'est pas pour autant une intégration dans la communauté. Elle aide à l'assimilation mais ne suffit pas.

Il existe de nombreuses situations individuelles et il ne s'agit pas de généraliser à travers les quelques exemples développés. L'adhésion à un ensemble à vent facilite l'intégration sociale et culturelle mais prouve également l'existence d'une *sub-culture fanfaristique* européenne. En s'inscrivant à une fanfare le migrant prouve qu'il adhère à la culture du pays d'arrivée mais montre aussi qu'il connaît la culture des ensembles à vent, souvent proche de celle de son pays de départ.

La démarche individuelle du migrant s'oppose, à priori, à la démarche collective dans le cadre de fanfares d'immigrés.

¹³⁰⁹ Témoignage d'Alexander Eva, recueilli par mail le 8 octobre 2013.

¹³¹⁰ Témoignage d'Alexander Eva, recueilli par mail le 8 octobre 2013.

B. L'organisation de la communauté, des fanfares d'immigrés

Choisir de partir de son pays n'est pas un choix facile, il implique un déracinement. Une fois à l'étranger, l'immigré cherche à se rapprocher de ses compatriotes, de recréer un petit bout de chez soi, une communauté. En France, les étrangers, notamment les Italiens en Lorraine ou les Polonais dans le Nord Pas de Calais, sont regroupés dans les mêmes rues, les mêmes cités, les mêmes lieux. Cette proximité favorise des liens forts entre le groupe et une certaine facilité de rester entre soi. Il est tentant de reproduire une petite parcelle de son pays avec sa culture, ses traditions et partager ce qui est familier. Les Italiens sont les seuls à s'être constitués en société musicale en Lorraine¹³¹¹, sans doute car ils sont les plus nombreux et les plus anciens à être venus dans cette région. Cela peut aussi être une réponse à un phénomène d'exclusion voire de rejet de l'immigré, de l'étranger. Elle est aussi l'occasion de tisser des liens de sociabilité entre migrants. Pour autant, les fanfares italiennes ne se sont pas créées contre le pays d'accueil :

« L'Union Musicale Italienne de Villerupt précise, dans ses statuts, qu'elle a pour mission «de propager l'art musical, de maintenir un esprit de camaraderie parmi la population étrangère de la localité » et qu'elle « s'engage à se conformer aux lois et règlements actuels et futurs destinés à assurer le maintien de l'ordre. ¹³¹²»

Après 1945 il ne semble plus exister de fanfares italiennes en Lorraine. « La sensibilité musicale immigrée est, en apparence, devenue un fait individuel¹³¹³ », précise Didier Francfort.

On peut s'interroger sur la disparition de ces fanfares italiennes et émettre plusieurs hypothèses. Les raisons sont sans doute à la fois externes et internes. Elle est peut être due à la baisse générale de l'intérêt pour les ensembles à vent. Elle peut s'expliquer aussi par l'impossibilité pour les étrangers de maintenir leur « identité » au-delà de la première génération. La population étant totalement mélangée, intégrée et assimilée, les fanfares italiennes n'ont plus lieu d'être. La réponse est sûrement un mélange de ces deux explications. Pourtant, « ces

¹³¹¹ Le même phénomène de création d'ensembles à vent italiens en France a eu lieu dans la région lyonnaise. A ce propos, voir : Jean-Luc de Ochandiano, *Lyon à l'italienne : deux siècles de présence dans l'agglomération lyonnaise*, Lyon, Éditions Lieux-Dits, 2013.

¹³¹² Didier Francfort, « Être mussolinien en Lorraine : Les fascistes italiens face aux associations (1921-1939) », « Revue d'histoire Moderne et Contemporaine », avril-juin 1991, n°2, pp. 313-336, p 334.

¹³¹³ Didier Francfort, « Sensibilité et pratiques musicales des immigrés de 1945 à nos jours », pp. 313-318, p 314, in : François Roth (dir.), *op.cit.*

associations permettent de transmettre avec la pratique des instruments, une part de l'héritage culturel¹³¹⁴». La musique n'étant pas universelle mais imprégnée par des cultures nationales, régionales ou locales, elle facilite le maintien des liens culturels avec le pays d'origine¹³¹⁵. Elles permettent également de faire connaître aux autres (français et autres immigrés) sa culture. Une fanfare c'est visible, elle défile dans la rue et toute la population l'entend, même involontairement.

Une autre communauté étrangère importante, les Polonais, viennent en masse en France après 1919, à la suite de la conclusion d'une convention franco-polonaise d'immigration¹³¹⁶. Mais les préfets s'inquiètent de voir les polonais qui « ne fusionnent pas avec les Français qu'ils semblent fuir »¹³¹⁷. Ils restent entre eux et ne parlent pas le français, ce qui n'est pas le cas des Italiens ou des Belges. Beaucoup de Polonais venus en France viennent non pas directement de Pologne mais de Westphalie¹³¹⁸ et les agents de recrutement leur promettent de pouvoir : « rester polonais »¹³¹⁹. Cela implique la reconstitution de « petite Pologne » avec des prêtres, des écoles, des journaux dans leur langue, des cafés et des associations réservées aux seuls Polonais. En effet, la loi sur les associations datée de 1901 permet aux étrangers de créer et gérer en toute indépendance leur propre association¹³²⁰. Parmi la kyrielle de société en tout genre, il existe des fanfares polonaises. C'est l'occasion de souder la communauté et de transmettre la culture du pays natal aux jeunes générations. Ces ensembles à vent vivent volontairement de façon isolée et ne cultivent que peu de relations avec les associations françaises. Parfois l'orphéon polonais participe aux cérémonies officielles du 14 juillet ou du 11 novembre, mais il existe surtout pour animer les fêtes polonaises. La musique défile alors en tête lors des cortèges en ville comme pour la célébration de la fête nationale polonaise le 3 mai. Janine Ponty conclut : « les deux nationalités pratiquent leurs distractions parallèlement et

¹³¹⁴ « Mineurs de Lorraine, l'histoire du fer et du charbon », « Républicain lorrain » hors-série, n°3, 2004, p 55.

¹³¹⁵ Didier Francfort, « Le chant de l'exil : la musique comme expression culturelle de la migration », in : « Musiques et films : archives pour l'histoire de l'immigration », « Migrations », n°32, 2008, pp. 70-79, p. 70

¹³¹⁶ Janine Ponty, *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France dans l'entre-deux-guerre*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1990, 2^{ème} édition, p. 45-50.

¹³¹⁷ Archives Nationales, F7, 13518 : réponses des préfets à la circulaire du Ministre de l'Intérieur Camille Chautemps (26 février 1925) qui les prie d'enquêter sur le comportement des étrangers dans leur département. Cité dans Janine Ponty, *op.cit.*, 1990, 2^{ème} édition, p. 147.

¹³¹⁸ La Pologne en tant qu'Etat disparaît entre 1815 et 1918. Certains Polonais, Allemands par la force des choses s'installent dans le bassin industriel de la Ruhr, en Westphalie et en Rhénanie. Après la défaite allemande, certains laissent éclater leur germanophobie. Le traité de Versailles permet à ses populations de regagner la Pologne reconstituée. La Pologne ne pouvant fournir de travail à tous ces Polonais d'Allemagne, beaucoup immigrer en France.

¹³¹⁹ Janine Ponty, *Polonia : des Polonais en France, de 1830 à nos jours*, Catalogue d'exposition, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2 mars-28 août 2011, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2011, p.90.

¹³²⁰ Janine Ponty, *op.cit.*, 1990, 2^{ème} édition, p. 162.

séparément...¹³²¹» Est-ce pour autant un rejet de l'assimilation française ? Comme souvent le phénomène est bien plus complexe. En 1922, la société de musique *l'Echo de Houdain* naît. D'abord composée en orchestre folklorique avec des cordes et des bandonéons, elle devient une harmonie de trente membres en 1931 ou 1932¹³²². Les fondateurs y voient l'occasion de cultiver les racines polonaises et de se retrouver entre soi dans un moment de loisir. Elle participe à de nombreuses fêtes polonaises comme celles d'Osny, organisées chaque année par la mission catholique polonaise. Elle joue notamment en juin 1977 devant le cardinal Karol Wojtyła¹³²³, l'archevêque de Cracovie qui devient l'année suivante le Pape Jean Paul II. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, aucun Français de souche n'adhère au groupe. Ce n'est qu'après 1945, qu'un français ose aller dans cette association, car jusque-là cela était plutôt mal vu¹³²⁴. Il reçoit un très bon accueil et en parle à ses collègues mineurs, deux ou trois le suivent et adhèrent à l'ensemble à vent polonais. Dans la deuxième moitié des années soixante, l'harmonie connaît un afflux de jeunes français qui fait suite à un manque d'effectif de la part des familles d'immigrés polonaises. L'association se modifie, par exemple l'assemblée générale cesse de se faire en polonais au profit du français¹³²⁵. Jean Ponchel, qui n'est pas un immigré polonais, est même nommé sous-chef de musique puis directeur de l'harmonie en 1982¹³²⁶. Si les musiciens défilent derrière une bannière aux couleurs de la Pologne, le blanc et le rouge, ou l'aigle polonais, suivant les périodes, leur tenue est classique pour un tel orphéon et manifeste d'une polonité moins marquée. Les musiciens portent un costume avec veste bleue, chemise blanche, cravate rouge et pantalon gris, un uniforme conforme au modèle général porté par les ensembles à vent européens. De même, s'intégrant aux structures orphéoniques françaises, la société adhère aux alentours de 1974, à la fédération régionale des sociétés musicales du Nord et du Pas de Calais, rattachée à la CMF (Confédération musicale de France)¹³²⁷. Cela implique aussi la participation aux festivals, aux rencontres, aux partages avec les sociétés françaises de la fédération. Surtout, *l'Echo de Houdain* participe aux concours organisés par la fédération et donc les musiciens apprennent un répertoire imposé qui semble être une réussite puisque l'harmonie se hisse en première division¹³²⁸. Ces concours, commente Edgard Slominski,

¹³²¹ Janine Ponty, *op.cit.*, 1990, 2^{ème} édition, p. 167

¹³²² Francis Dudzinski, *Balade musicale dans la communauté polonaise du Nord-Pas-de-Calais*, Roubaix, chez l'auteur, 1992, p. 12

¹³²³ *Ibid.*, p. 120

¹³²⁴ Témoignage d'Edgard Slominski, recueilli le 30 décembre 2014.

¹³²⁵ Témoignage d'Edgard Slominski, recueilli le 30 décembre 2014.

¹³²⁶ Site Internet de la société de musique *l'écho de Houdain*, <http://www.societe-musicale-echo.com/>, vu le 17 décembre 2010.

¹³²⁷ Témoignage d'Edgard Slominski, recueilli le 30 décembre 2014.

¹³²⁸ Site Internet de la société de musique *l'écho de Houdain*, <http://www.societe-musicale-echo.com/>, vu le 17 décembre 2010.

président de 1983 à 2003 « sont les seules fois où nous interprétons des œuvres françaises puisqu'elles sont imposées. D'ordinaire notre répertoire est composé d'œuvres polonaises mais aussi tchèques et allemandes.¹³²⁹» Ces œuvres ont été amenées par les migrants, soit directement de la Pologne ou après un passage en Allemagne. Les partitions sont le plus souvent écrites à la main par des compositeurs anonymes. Les immigrés les ont à nouveau transcrites en France pour les adapter à la composition du groupe musicale¹³³⁰. Comme nous pouvons le voir sur la pochette du 45 tours enregistré par *l'Echo de Houdain* en 1960¹³³¹, il s'agit essentiellement de morceaux issus de danses traditionnelles, venues de Pologne : l'oberek, de Bohême pour la polka et né en Autriche pour la valse.



Figure 54- Pochette, recto-verso, du disque 45 tours de *l'Echo d'Houdain*, 1960. Archives de M. Edgard Slominski, Houdain (France).

Par le répertoire, les musiciens de l'harmonie montrent leur attachement à leur culture d'origine et la cultivent. Ils n'oublient pas non plus de rajouter des signes clairs d'identification nationale, les couleurs du drapeau polonais, le rouge et le blanc sont largement présentes sur la pochette. Cependant par bien des aspects, la pratique culturelle de ces migrants n'est pas l'expression d'une culture nationale hermétique et originelle. Ces morceaux polonais ont certainement connu

¹³²⁹ Témoignage cité dans : Francis Dudzinski, *op.cit.*, p. 123.

¹³³⁰ Témoignage d'Edgard Slominski, recueilli par mail le 18 janvier 2015.

¹³³¹ Echo de Houdain, direction Alex Slominski, 45 tours, Disques Holiday – HF.5029 – FRANCE, 1960. Archives de M. Edgard Slominski, Houdain (France).

une première modification en Allemagne. Pour preuve, le disque ne mentionne pas les compositeurs, les morceaux étant sans doute modifiés, arrangés de multiples fois à partir de matériaux traditionnels transmis à l'oreille. Des mélanges s'opèrent avec la culture du pays d'accueil et avec d'autres cultures, sans pour autant qu'à travers la pratique musicale *fanfaristique* le degré d'assimilation des migrants soit mesurable. De même, beaucoup d'éléments d'identification non nationales sont exprimés en musique : la religion, la génération, le caractère rural ou urbain. « Penser qu'il existe une identité nationale en musique a quelque chose de nécessairement réducteur et inapproprié.¹³³²»

Dans le cas des diasporas, le schéma des fanfares d'immigrés apparaît semblable. La différence principale réside dans la liberté de pratiquer l'activité musicale. Depuis le XVIII^{ème} siècle une minorité allemande vit en Roumanie, dans le Banat. Les Souabes ont lutté pour maintenir leur culture et notamment la musique populaire allemande. En Roumanie, il n'existe pas d'ensembles à vent comme nous l'avons défini. Seuls existent quelques fanfares appartenant à l'armée pour assurer les cérémonies militaires¹³³³. La musique cuivrée est l'apanage du peuple rom, que nous avons déjà évoqué¹³³⁴. Les minorités allemandes souabes vivent en communauté et après 1945, pour beaucoup de personnes, l'allemand est encore la seule langue parlée. Ils entretiennent leur folklore même s'il est interdit. Nicolae Ceaușescu (1918-1989), qui accède à la tête de l'Etat à partir de 1965, renforce le nationalisme à partir de la fin des années soixante-dix. Il veut « roumaniser » les Souabes comme toutes les minorités du pays.

En 1958, une fanfare est recréée à Grossjetscha et dirigée par Franz Josef Beisser tout comme l'école de musique qui enseigne un grand nombre d'instruments : les cuivres, les cordes, les bois, la guitare, l'accordéon¹³³⁵. Le but de cette initiative est de transmettre l'héritage musical de la communauté aux enfants, mais aussi d'animer les fêtes plus ou moins officielles au village comme dans les villes alentours¹³³⁶. Il existe des concours de musique entre *blaskapellen*, fanfares allemandes à l'échelle du Banat¹³³⁷. L'orchestre d'harmonie participe également aux fêtes religieuses et lors des baptêmes, mariages, enterrements. Cela n'est théoriquement pas

¹³³² Didier Francfort, « Le chant de l'exil : la musique comme expression culturelle de la migration », in : « Musiques et films : archives pour l'histoire de l'immigration », « Migrations », n°32, 2008, pp.70-79, p.77.

¹³³³ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

¹³³⁴ Voir Partie 2, chapitre 5, A. Les modèles parallèles et/ou concurrents.

¹³³⁵ Histoire de l'orchestre par Joseph Beisser, « Histoire culturelle des activités musicales de la commune rurale de Grossjetscha », (Beiblatt) Musikschule der Kollektivwirtschaft (L.P.G. Landwirtschaftliche Produktions – Genossenschaft) in der Heidegemeine Grossjetscha, dactylographié, 23.01.1986, (Supplément) Ecole de musique de l'entreprise collective (coopérative agricole de production) dans la commune rurale de Grossjetscha, Archives de Richard Beisser. Bühlermann.

¹³³⁶ *Ibid.*

¹³³⁷ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

possible en Roumanie communiste, mais dans les villages souabes la population allemande résiste et lutte pour maintenir ses traditions notamment religieuses qui sont de fait, tolérées par les autorités.

Lors du premier concert de l'orchestre, à l'automne 1938, les musiciens interprètent avec succès des morceaux de musique populaire allemande et roumaine, des valse, des polkas, de la musique légère et quelques œuvres de musique classique¹³³⁸. Encore une fois, c'est bien le répertoire qui cristallise toute la question du sentiment national. Cependant, sans contact possible avec l'Allemagne, dans un premier temps, le chef d'orchestre Josef Beisser arrange tous les morceaux et réalise l'instrumentation pour sa formation à partir des disques vinyles disponibles. Il se compose de musique folklorique roumaine, tchèque, allemande, essentiellement des marches¹³³⁹. Puis avec les premières vagues d'immigration vers l'Allemagne dans les années 1960, les Souabes ont eu accès aux partitions allemandes. Un certain nombre de morceaux transcrits à l'oreille et transmis de génération en génération complète le répertoire. Il s'agit notamment de chansons populaires dans le style d'Ernst Mosch qui joue de la *Blasmusik*, la musique folklorique de l'ouest de la république Tchèque. Josef Beisser compose également quelques pièces¹³⁴⁰. Le répertoire joué par l'orchestre apparaît comme une construction plus qu'une « identité culturelle nationale » stricte qui de toute façon n'existe pas, même dans le pays d'origine. La police surveille les activités et les pièces jouées par l'ensemble à vent. Mais Richard Beisser, musicien dans la *blaskapelle* et fils du chef de musique, souligne que l'influence musicale roumaine est très faible sur leur musique car « ils sont éduqués à l'allemande ». En quelque sorte, ils résistent au moins culturellement à la « roumanisation ». Cependant, quelques roumains jouent dans les fanfares allemandes. Dans le village de Grossjetscha, des familles roumaines ont été installées dans les années 1960 à l'occasion de la « roumanisation » des villages souabes voulue par Ceaușescu. Certains viennent rejoindre les rangs de l'ensemble à vent. Cela reste assez mal vu par la population allemande¹³⁴¹ et aucune fusion musicale ne se produit. Les allemands gardent jalousement leur culture comme le dernier rempart de leur identité. De même, si certains roms jouent dans la fanfare, là encore aucune influence mutuelle ne semble s'être mise en place. L'Etat roumain a essayé de créer une *blaskapelle* à la roumaine, de créer une nouvelle tradition. Il s'agissait de garder la structure de l'orchestre allemand en le faisant jouer de la musique roumaine par des

¹³³⁸ Histoire de l'orchestre par Joseph Beisser, *op.cit.*

¹³³⁹ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

¹³⁴⁰ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

¹³⁴¹ Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

roumains. Des ensembles ont été créés, dans les usines notamment, mais sans grand succès¹³⁴². La fusion des traditions ne se décrète pas, il s'agit d'un processus bien plus compliqué et plus long.

A première vue, la pratique musicale communautaire et les associations en général apparaissent comme un frein à l'intégration. En effet, leur but premier est le maintien de la culture nationale. En réalité il faut nuancer, le phénomène est plus complexe. Même quand il y a un particularisme, il y a un phénomène d'intégration. En effet, les ensembles à vent se produisent à l'extérieur, devant un public varié. Il y a un décloisonnement, ces fanfares d'immigrés ne sont donc pas forcément le signe d'un repli sur soi. La notion d'identité nationale doit aussi être remise en cause. L'identité culturelle apparaît davantage comme une construction, le fruit d'un mélange. Il ne faut pas opposer les cultures. « En fait l'intégration n'empêche pas la survivance de singularités culturelles héritées du pays d'origine, en matière de langue, de tradition,...¹³⁴³ » L'étude de la fanfare à travers les migrations aboutit à une meilleure connaissance des circulations et de la modélisation transnationale des ensembles à vent. Il est indéniable que des sensibilités sont partagées par les différentes communautés. Les ensembles à vent permettent également d'appréhender différemment les frontières.

¹³⁴² Témoignage de Richard Beisser, recueilli le 16 juin 2012.

¹³⁴³ Ralph Schor, « De l'intégration », pp. 27-33, p. 33, in : François Roth (dir.), *op.cit.*

Chapitre 8. Changement d’ancrage territorial réel ou symbolique

La frontière est un acte politique. Elle fixe une limite qui sépare deux ensembles. La frontière accompagne la constitution de l’Etat-Nation et en est indissociable. Elle circonscrit un territoire qui se veut l’élément central des identités nationales¹³⁴⁴. Les frontières, parce qu’elles différencient, peuvent devenir un objet d’étude, « non parce qu’il s’agit d’une opposition « naturelle » indépassable mais parce que cela renseigne sur la construction permanente et toujours redéfinie de sentiments d’appartenance¹³⁴⁵». Ainsi, un programme de recherche dénommé NAFTES (Nouvelles approches des Frontières Culturelles) porté par la MSH Lorraine à partir de 2009 a débouché sur plusieurs colloques d’histoire culturelle sur ce sujet. Les frontières se veulent des limites excluantes. Au-delà de cet usage strictement politique, au sens plus vaste, la frontière est un ensemble d’éléments disparates permettant la différenciation. Paradoxalement, elles ne sont pas étanches puisqu’elles permettent la création de situation de contacts, d’échanges¹³⁴⁶. Les critères culturels, les limites dites de civilisation jouent alors un rôle important¹³⁴⁷. Pour Gilles Pécout, les travaux des historiens sur l’Europe cherchent toujours à « redonner sens à la notion d’une identité transnationale européenne fortifiée par le cumul d’expérience culturelle et politique à travers les siècles¹³⁴⁸.»

L’étude des ensembles à vent à l’échelle de l’Europe remet en cause les frontières politiques, celles des Etats-Nations, recréant d’autres groupements, d’autres limites, qu’elles soient réelles ou symboliques.

A. Effets de frontières et situations de contacts

Notre étude vise bien sûr au dépassement du cadre de l’Etat-Nation, mais les frontières existent. Nous ne pouvons pas les éluder. Elles sont d’abord politiques. Elles peuvent aussi être

¹³⁴⁴ Annette Ciattoni et Yvette Veyret (dir.), *Les fondamentaux de la géographie*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 95

¹³⁴⁵ Didier Francfort : « Pour une approche interdisciplinaire des frontières en SHS », pp. 7-15, p. 9 in : Jean-Luc Deshayes, Didier Francfort (dir.), *Du barbelé au pointillé : les frontières au regard des sciences humaines et sociales*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

¹³⁴⁶ Jean Luc Deshayes « Introduction », pp. 16-23, p. 18 in : Jean-Luc Deshayes, Didier Francfort (dir.), *op.cit.*

¹³⁴⁷ Gilles Pécout, « Europe, que doit-on faire de ton histoire et de ta géographie » pp. 23-37, p. 34, in : Gilles Pécout (dir.), *Penser les frontières de l’Europe du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Paris, PUF/Editions ENS rue d’ULM, 2004.

¹³⁴⁸ Gilles Pécout, « Europe, que doit-on faire de ton histoire et de ta géographie » pp. 23-37, p. 28, in : Gilles Pécout (dir.), *op.cit.*

dépassées par des frontières culturelles, notion définie par Peter Burke comme « autant de limites symboliques entre « communautés imaginées »¹³⁴⁹, lignes subjectives et mouvantes qui résistent à l'entreprise cartographique.¹³⁵⁰» Elles mettent en évidence l'existence d'entre-lieux de la culture, de zones de contacts et d'échanges, montrant la proximité culturelle de la part de population pourtant séparées par une limite.

A travers plusieurs situations orphéoniques qui ont valeur d'exemple, apparaissent trois types d'effacement de frontière : l'existence d'une même communauté présente de chaque côté de bornes étatiques, une tradition qui s'affranchit des limites politiques pour devenir transfrontalière, une question de forme et de répertoire.

A.1. A l'aune des ensembles à vent, la remise en cause des frontières politiques

La Roumanie est l'un des rares pays en Europe où la tradition des ensembles à vent, comme nous l'avons définie, est peu présente voir quasiment absente du paysage musical. Par contre la musique cuivrée existe, sous la forme de petits orchestres roms ou tziganes constitués pour animer les fêtes villageoises.

Cependant, à Remetea une fanfare existe. La ville se situe au nord de la Roumanie, à l'extrême Est de la Transylvanie, dans le comté de Harghita. Un orchestre à vent¹³⁵¹ y est né en 1934, créé par un certain Portik Zs. Ferenc. Molnár János, chef d'orchestre de la fanfare des agriculteurs sicules de Gyergyó. Il prend la direction de la fanfare de Remetea. Les Sicules sont un groupe ethno linguistique de langue hongroise, présents essentiellement en Transylvanie. Là voyant comme un objet nationaliste hongrois, la commune ne veut pas verser de subsides pour le projet. Mais la population par ses dons, permet aux seize musiciens fondateurs d'acheter des instruments et de fonder l'orchestre. Dès l'année suivante, le groupe se produit en public dans la ville et participe à un regroupement de fanfares à Gyergyószentmiklós, preuve qu'il existe plusieurs formations de ce genre dans la région.

¹³⁴⁹ Pour cette notion, voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales, 2006, 224 p. Dans son ouvrage, il développe une conception originale de la Nation considérée comme une « communauté imaginée.»

¹³⁵⁰ Anaïs Flechet, article « Histoire culturelle et histoire des relations internationales », in, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturel de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

¹³⁵¹ Site officiel de la commune de Remetea, page historique sur la fanfare, consulté le 14 août 2011, <http://remetea.eu/fr/>

Sans doute composée d'une majorité de personnes issues de la minorité hongroise, la fanfare adhère le 1^{er} janvier 1939 à l'association magyar de musique dont le siège est à Kolozsvár (Cluj-Napoca), l'ancienne capitale de la Transylvanie. Cette association promeut la culture hongroise et entretient des liens entre les membres de cette communauté. En effet, les Magyars sont considérés comme le peuple fondateur de la Hongrie. Il convient aussi de rappeler que cette région du Nord-Ouest de la Roumanie actuelle, appartient à l'empire austro-hongrois jusqu'au traité de Trianon, du 4 juin 1920. Ainsi, dans les années 1920, les minorités nationales de Transylvanie créent des associations et des partis politiques¹³⁵². Proche du mouvement magyar, la fanfare salue en musique le 1^{er} septembre 1940 l'arrivée des soldats de l'armée hongroise à la gare de Ditrău. Comme le précise le second arbitrage de Vienne rendu le 30 août 1940, les Hongrois viennent prendre possession de la Transylvanie septentrionale qui se compose d'ailleurs en majorité d'Hongrois. En 1941, la formation musicale participe également à l'accueil de l'évêque Áron Márton à Ditrău. Le régime communiste roumain emprisonne entre 1949 et 1955 cet évêque car il défend les minorités hongroises de Transylvanie. La fanfare, pourtant une émanation visible de cette minorité, perdure sous le régime communiste.

Par certains côtés, l'orchestre possède des aspects militants car il est souvent présent lors d'événements importants pour la communauté magyare, sans toutefois être sûr de la volonté consciente des musiciens ou de leurs dirigeants d'agir pour une cause. Il est tout aussi probable que les acteurs de la fanfare n'y voient qu'une occasion de jouer de la musique. Cet ensemble à vent existe parce que ses habitants ont conservé la culture, les traditions austro-hongroises où la musique à vent est quelque chose de très important. La situation politique de la Transylvanie, diffère du reste du pays – tantôt composante du Royaume Magyar, autonome, incorporée à l'Empire des Habsbourg dans le cadre du compromis de 1867 – et les minorités influentes germaniques, hongroises ont également donné à cette région une proximité avec la culture musicale occidentale.¹³⁵³ Le goût pour l'Orient a toujours été plus superficiel, précise Speranta Rădulescu.¹³⁵⁴ Mais faire partie de l'ensemble à vent est aussi dans ce cas une façon de cultiver et de revendiquer sa culture hongroise dans le pays, la Roumanie. Cet exemple démontre l'existence d'un multiculturalisme en Roumanie même s'il a longtemps été combattu par les autorités locales. Le multiculturalisme est le produit des migrations. Il se heurte au modèle de

¹³⁵² Jean Nouzille, *La Transylvanie. Terre de contacts et de conflits*, Strasbourg, Revue d'Europe Centrale, 1993, p. 220

¹³⁵³ Gheorghe Firca, « La Roumanie. Culture musicale au fil de l'histoire », « *Études balkaniques* », 13, 2006, 215-233.

¹³⁵⁴ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », « *Cahiers d'ethnomusicologie* », 6 | 1993, 55-67.

l'Etat-Nation unitaire et homogène. « Ce type d'homogénéité nationale était activement produit par l'Etat par le biais de processus de construction nationale qui privilégient l'identité nationale choisie tout en écrasant les identités alternatives.¹³⁵⁵ » C'est particulièrement le cas dans le cadre d'une dictature comme l'a connu la Roumanie après la Seconde Guerre Mondiale. Cependant, comme on le voit avec la fanfare de Remetea qui perdure, certainement jugée inoffensive par les autorités, aucune culture ne peut être totalement détruite.

Certaines frontières sont très poreuses. En Belgique, dans la province du Luxembourg, il existe un fort sentiment franco-belge qui se traduit fréquemment par l'interprétation de la Marseillaise après la Brabançonne, lors des commémorations patriotiques¹³⁵⁶. De même, de nombreuses fanfares belges participent régulièrement aux festivités de la fête nationale du 14 juillet en France. Pour pallier le manque d'ensemble à vent autour de Longwy, des groupes belges viennent rehausser les cérémonies patriotiques. Ce n'est pas rare qu'à la demande générale, l'orphéon joue après la « Marseillaise », la « Brabançonne », l'hymne de la Belgique. Ainsi, de chaque côté de la frontière, les hymnes des deux pays, pourtant marque de souveraineté, résonnent. Joués par des fanfares, cela montre que si la frontière existe, elle n'est pas un mur. Elle délimite deux Etats, mais deux Etats amis et avec des forts points de convergence.

Parfois la frontière s'efface totalement, comme dans le village de Saint-Gingolph sur les bords du lac Léman, situé entre Suisse et France. Si le village est coupé administrativement en deux, une partie française et une suisse, une seule fanfare existe et rassemble les musiciens venus des deux pays, effaçant toute culture nationale. Cette formation créée en mars 1897, s'est donné pour nom : *Les Enfants des deux Républiques*¹³⁵⁷. Elle cultive cet aspect binational dans ses emblèmes et en tête desquelles, le drapeau de la société qui reprend les deux emblèmes nationaux. Sur l'affiche éditée à l'occasion de l'organisation du 39^{ème} festival des musiques du Bas-Valais en 1969, on voit nettement les deux drapeaux nationaux surmontés de l'emblème du Valais. Ils sortent d'un instrument de cuivre, métaphore du lien qui les unit. Le fond bleu rappelle le lac Léman où vogue des bateaux, le village de Saint-Gingolph étant situé au pied du lac.

¹³⁵⁵ Will Kymilckra, article « Multiculturalisme », in : Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, PUF, 2006.

¹³⁵⁶ *Harmonies et Fanfares en Luxembourg*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique en collaboration avec le département provincial de la culture et de l'enseignement au Palais Abbatial de Saint Hubert, 1983, p. 47

¹³⁵⁷ Site internet de la fanfare *Les Enfants des deux Républiques*, <http://www.enfants2republiques.com>, vu le 25 septembre 2013.



Figure 55- Bannière de la fanfare *Les Enfants des deux Républiques*, utilisée des années 1930 à 2002¹³⁵⁸. Archives de la fanfare. Saint-Gingolph.

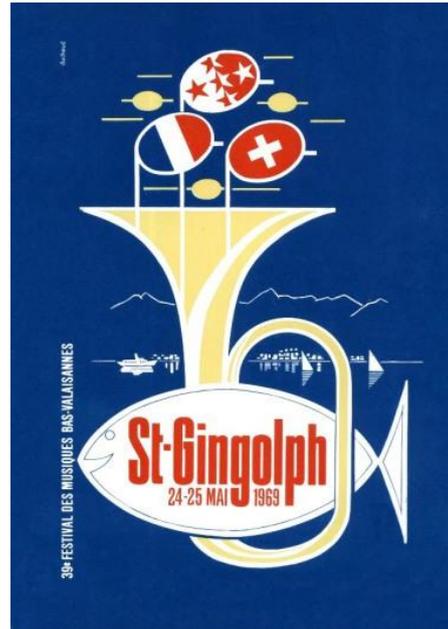


Figure 56- Affiche pour le festival des musiques Bas-Valaisannes de 1969. Archives de la fanfare *Les Enfants des deux Républiques*. Saint-Gingolph.

Beaucoup de frontières politiques s’effacent devant des éléments culturels communs et présents des deux côtés des limites. L’ensemble à vent en est un. Les espaces frontaliers, donnent naissances à de véritables communautés transfrontalières.

A.2. La Hämmelesmarsch, une tradition transfrontalière

Oscar Martinez¹³⁵⁹ perçoit quatre degrés d’interaction dans les régions transfrontalières : *alienated borderlands* (régions frontalières aliénées), *co-existed borderlands* (régions frontalières qui coexistent, sans liens), *interdependent borderlands* (régions frontalières

¹³⁵⁸ Site internet de la fanfare *Les Enfants des deux Républiques*, <http://www.enfants2republiques.com>, vu le 21 septembre 2013.

¹³⁵⁹ Oscar. J. Martinez, « The dynamics of border interaction. New approaches to border analysis » in Cl. H. Schoefield, *Global Boundaries. World Boundaries*, t1, London, Routledge, 1994, pp. 1-15. Cité in : Karen Denni « Les ponts du Rhin comme témoins des relations transfrontalières (1861-2009) », pp. 199-213, p. 200, in : Jean-Luc Deshayes, Didier Francfort (dir.), *op.cit.*

interdépendantes), *integrated borderlands* (régions frontalières intégrées). Dans les « régions transfrontalières interdépendantes », les transfrontaliers peuvent créer de nombreux échanges, construire de nombreux rapports sociaux au-delà de la frontière. Cette perméabilité peut mener à une « transculturité », la naissance d'une culture frontalière qui dépasse celles des pays et qui est celle des frontaliers, habitant de chaque côté des limites. Le pays des trois frontières, Luxembourg, Lorraine, Belgique est actif depuis longtemps. Des échanges économiques, une proximité industrielle crée une dynamique entre ces territoires. De nombreux travailleurs frontaliers alimentent aussi ces échanges.

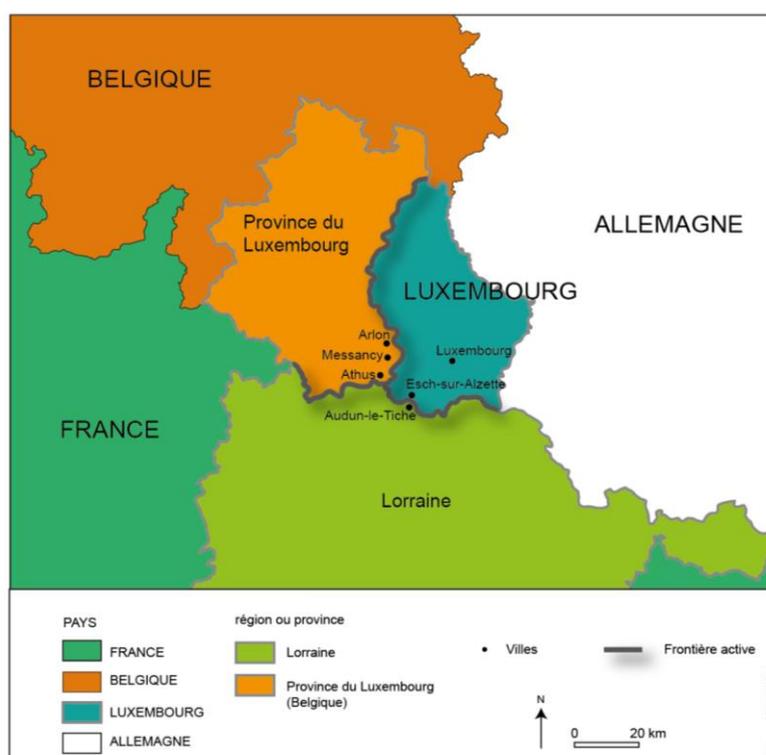


Figure 57- Une frontière culturelle active : Lorraine, Province du Luxembourg, Luxembourg.

La *Hämmelsmarsch* est une tradition luxembourgeoise, une fête et un morceau de musique de circonstance. Elle concerne un espace transfrontalier puisqu'elle touche la Belgique proche (la province du Luxembourg) et le Nord de la Moselle française. Littéralement, ce terme luxembourgeois signifie marche du mouton.

Ces origines sont controversées, plusieurs théories coexistent sans qu'aucune ne s'impose totalement. La plus plausible¹³⁶⁰ remonte au Moyen Âge. En 1340, Jean l'Aveugle, roi de Bohême et Comte du Luxembourg autorise les paysans et commerçants à vendre leur produit lors de la fête patronale de la ville de Luxembourg. Cette foire devient vite internationale sous le nom de *Schueberfouer*¹³⁶¹ *Schobermesse* ou *Schoebermesse*. A cette occasion, la Confrérie Saint Sébastien, qui regroupe les archers de la ville, organise chaque année un concours de tir à l'arc avec comme récompense pour le vainqueur, un mouton. En préambule de cette joute, les membres défilent avec en tête le dit mouton. A la vue de ce cortège un ménestrel local aurait eu l'idée d'écrire une mélodie, reprise ensuite comme hymne du cortège, à moins que le thème musical soit plus ancien.

La deuxième hypothèse ressemble beaucoup à la première mais la temporalité change. Au XVII^e siècle, un mercenaire suisse établi dans la forteresse de Luxembourg aurait composé cette marche en lien avec le cortège de l'ouverture de la foire de la ville. Cette fois, le mouton est mis en jeu au cours d'une partie de quille.

Une autre théorie ancre l'origine de la *Hämmelsmarsch* à Clairefontaine en Belgique actuelle. En 1214, la Comtesse Ermesinde de Luxembourg fonde un couvent pour jeunes filles nobles. Habitée¹³⁶² à se rendre dans ce lieu, elle autorise les bergers à prélever collectivement deux brebis du troupeau commun à l'occasion de la fête patronale. Cette pratique se généralise dans tout le comté et les pâtres prennent l'habitude de quêter auprès des villageois un peu de nourriture ou quelques pièces. Un musicien observateur de la scène compose la mélodie.

Toujours est-il que l'on retrouve dans les archives luxembourgeoises une première mention de cette coutume rattachée à la confrérie Saint-Sébastien et à la *Schobermesse* au XVIII^e siècle¹³⁶³. L'occupation française supprime le privilège de la confrérie et interdit la manifestation. Cependant, la marche du mouton ne disparaît pas, les entrepreneurs de jeux d'adresse à la foire et des personnes privées reprennent la tradition à leur compte. Le défilé existe à nouveau mais dans un but nettement plus commercial, permettant aux organisateurs de s'enrichir pour eux-mêmes. En 1846, les prussiens, maîtres de la ville, décident « qu'aucun jeu

¹³⁶⁰ Pour les origines de la *Hämmelsmarsch*, nous nous fondons sur l'article : Harmonie Royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus et Gilbert Clinquart, « La *Hämmelsmarsch* », « Harmoniques », revue de la fédération musicale du Luxembourg belge, n°3, septembre 2011.

¹³⁶¹ Ressources pédagogiques pour les écoles de la ville de Luxembourg, http://edulinks.technolink.lu/old/CDAIC/Hammelsmarsch_defile%20de%20moutons.pdf, vu le 18 avril 2013

¹³⁶² Certains évoque l'œuvre de Jean l'Aveugle, petit neveu de Ermesinde qui plus tard venant visiter l'abbaye fondé par son ancêtre, octroi aux bergers le droit de quêter. Marc Bauduin, « La *Hämmelsmarsch* au pays d'Arlon », « Canard Folk » n° 22, octobre 1984.

¹³⁶³ Léon Zettinger, « La Marche du mouton. Son origine, son évolution », « Cahier Luxembourgeois », n°29/4, 1957, pp. 16-30, p. 17

de quilles ne soit établi sur le champ de foire de la *Schobermesse* et que la promenade du mouton gras n'aura pas lieu non plus le dimanche de la kermesse. Celle-ci sera remplacée par une sérénade à donner la veille au soir par les Sociétés de musique de la ville pour annoncer l'ouverture de la Kermesse au son du *Hämmelsmarsch* traditionnel¹³⁶⁴. » L'aubade ne suffit pas au peuple qui dès l'année suivante réclame que les orphéons défilent dans la ville le dimanche de la Kermesse. Ainsi progressivement, la coutume du défilé des moutons enrubannés et de la société de musique locale jouant la *Hämmelsmarsch* et quêtant, prend forme. Mieux, elle s'étend à tout le pays à partir des années 1920 pour marquer l'ouverture de toute fête patronale ou kermesse. Les orphéons remplacent les musiciens routiniers dans ces défilés dès leur apparition, s'inscrivant une fois de plus dans la sphère des musiques populaires, prenant le relais des ménestrels, musiciens de rues, sans doute dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.



Figure 58- *Hämmelsmarsch* de l'Harmonie des mineurs d'Esch sur Alzette, 1983.

Photographie issue de la plaquette : *Harmonie des Mineurs Esch sur Alzette : 1920-1990, 70ème anniversaire*, 1990, p. 32.

Un élément intéressant de la datation de cette tradition réside dans la structure musicale du morceau. La mélodie tient de la monodie et non pas de la polyphonie, c'est-à-dire que tous les instruments jouent le même air. La polyphonie remonte aux XV^e-XVI^e siècle mais les musiciens populaires pratiquent cette écriture musicale plus tard, sans doute pas avant le XVII^e-XVIII^e siècle. La tradition de la *Hämmelsmarsch* est donc probablement antérieure à ces siècles¹³⁶⁵. Encore de nos jours, le morceau relève de la monodie. Le rythme de cette marche imite le trot saccadé des moutons¹³⁶⁶. Il existe bien une partition mais le morceau se joue beaucoup par

¹³⁶⁴ Cité in : Léon Zettinger, « La Marche du mouton. Son origine, son évolution », « Cahier Luxembourgeois », n°29/4, 1957, pp. 16-30, p. 28

¹³⁶⁵ Témoignage de Gilbert Clinquart, recueilli par mail reçu le 9 avril 2013.

¹³⁶⁶ Marc Bauduin, « La Hämmelsmarsch au pays d'Arlon », « Canard Folk » n° 22, octobre 1984.

mimétisme, à force de l'entendre lors du défilé où il est joué en boucle¹³⁶⁷. Par contre, il existe une foule d'arrangements et d'orchestrations tirés du thème.

Sur la mélodie, plusieurs auteurs luxembourgeois ont écrit des paroles. La version la plus récente est de Michel Lentz, l'auteur des paroles de l'hymne luxembourgeois, et date de 1861. Elle décrit le cortège des musiciens et des moutons, l'ambiance de fête, ainsi que les enfants impatients qui sortent des maisons pour les suivre dans la rue¹³⁶⁸.

Gilbert Clinquart fait remarquer que si ce morceau perdure au fil des siècles, il le doit à son association aux kermesses et fêtes patronales¹³⁶⁹. Il est à la fois l'accompagnement sonore et la référence musicale à l'événement.

En Belgique, dans la province de Luxembourg, proche du grand-duché la *Hämmelsmarsch* est très présente, notamment autour d'Arlon. Il est vrai que cette région a longtemps appartenu au duché luxembourgeois, jusqu'en 1839 et le traité de Londres qui fixe les frontières de la Belgique. Cependant, cette tradition a été réactivée après la Deuxième Guerre Mondiale. En effet, beaucoup d'harmonies avaient besoin d'argent pour reconstituer le parc instrumental et remettre à flot les fanfares après les années de guerre et d'interruption musicale. Ainsi *l'Harmonie Royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus* réinstaura cette tradition. Le matin de la fête patronale, les musiciens traversent la ville jouant l'air éponyme et les membres du comité récoltent l'argent donné par les habitants¹³⁷⁰. Ils font quelques arrêts où la population accueille les musiciens avec un petit verre. A Athus, la ville s'agrandissant, la sortie se fait le samedi après-midi et non plus le dimanche matin. Puis dans les années 1950-1960, M. Rottaro, entrepreneur en bâtiment, met son camion à la disposition des musiciens pour faire cette sortie jusqu'au jour où son chauffeur a un accident de travail mortel. Depuis les moutons ont disparu, mais les membres de l'harmonie continue à faire leur sortie collective¹³⁷¹. Très souvent, les moutons ne supportant pas la longueur du défilé, sont progressivement enlevés du cortège ou transportés sur des remorques, comme on le voit sur la photographie suivante¹³⁷².

¹³⁶⁷ Extrait musical n°30. Société Royale Concordia de Heinstert, « *Hämmelsmarsch* » (traditionnel). Enregistré le 19 septembre 2010, jour de kermesse à Heinstert (Belgique), dailymotion, http://www.dailymotion.com/video/xexrnf_heinstert-hammelsmarsch_music.

¹³⁶⁸ Site officiel de *l'harmonie royale La Stockemoise*, <http://www.stockemoise.be/>, consulté le 9 mars 2013.

¹³⁶⁹ Témoignage de Gilbert Clinquart, recueilli par mail reçu le 9 avril 2013.

¹³⁷⁰ Site officiel de *l'harmonie royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus*, <http://www.harmonieathus.be/> Vu le 12 mars 2013.

¹³⁷¹ Site officiel de *l'harmonie royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus*, <http://www.harmonieathus.be/> Vu le 12 mars 2013 et Témoignage de Gilbert Clinquart, recueilli par mail reçu le 9 avril 2013

¹³⁷² *Harmonie Royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus* et Gilbert Clinquart, « La *Hämmelsmarsch* », « Harmoniques », revue de la fédération musicale du Luxembourg belge, n°3, septembre 2011.



Figure 59- *La Concordia de Messancy* (Belgique) organise la *Hämmelsmarch*, 1980. Site internet du cercle d'histoire du pays de Messancy. <http://messancy-histoire.be>; Vu le 23 mars 2013.

En France, seul l'Harmonie d'Audun-le-Tiche célèbre cette coutume. Nous ne pouvons échafauder que des hypothèses pour expliquer ce cas isolé car aucune source ne l'explique réellement. On peut déjà prendre en considération la position géographique d'Audun-le-Tiche, ville frontalière, limitrophe avec la luxembourgeoise Esch-sur-Alzette. Des liens forts existent entre ces deux villes, de nombreux ouvriers traversent quotidiennement la frontière pour travailler dans la sidérurgie ou les mines. Des musiciens jouent à l'harmonie d'Audun-le-Tiche et au Luxembourg et les élèves de l'harmonie sont envoyés au conservatoire d'Esch-sur-Alzette.¹³⁷³ Nous ne savons pas qui a rapporté cette coutume, ni à quelle date. Cela semble tout de même relativement récent, sans doute après la Deuxième Guerre Mondiale. Les archives de la société attestent l'existence de la marche du mouton depuis 1975¹³⁷⁴.

Contrairement à la Belgique et au Luxembourg, la date est fixe. Chaque année autour de la fête de Pâques, l'harmonie investit les rues de la ville. Ainsi, on assiste à une assimilation entre « la marche du mouton » et la fête pascale symbolisée par l'agneau. L'ovidé fait le lien mais modifie également l'intention de départ, sans pour autant la rattacher à une quelconque considération religieuse. L'ensemble à vent joue la *hämmelsmarsch* et des quêteurs reçoivent les oboles des habitants heureux de saluer leurs musiciens. Certains offrent même à boire et de quoi se restaurer. A la fin de la journée, les musiciens de l'harmonie d'Audun-le-Tiche ont l'habitude de faire un banquet et de manger le mouton¹³⁷⁵. Cette marche resserre les liens entre les

¹³⁷³ Témoignage de M. Paquet, recueilli le 5 février 2011.

¹³⁷⁴ Livret fédéral de la société, délivré en 1950, Archives de l'Harmonie d'Audun-le-Tiche, Audun-le-Tiche.

¹³⁷⁵ Témoignage de M. Paquet, recueilli le 5 février 2011.

musiciens, rend visible l'harmonie auprès des habitants et représente l'une des recettes annuelles les plus importantes pour la phalange musicale.

Cette journée représente également une occasion de jouer dans une ambiance festive. On le voit sur la photographie suivante, les musiciens ne marchent pas forcément au pas dans une configuration stricte, organisée, en rang. Ils ne portent pas non plus entièrement l'uniforme, mais seulement une partie de celui-ci.



Figure 60- Marche du mouton de l'Harmonie d'Audun-le-Tiche (France), photographie non datée. (Sans doute prise durant les années 1980)

Archives de l'Harmonie. Audun-le-Tiche.

On voit bien le mouton, les quêteurs, les musiciens en formation détendue.

L'usage de la *hämmelsmarsch* dans ces trois pays montre l'existence d'un espace transfrontalier et culturellement proche. Mais la proximité culturelle n'empêche pas l'adaptation d'une tradition. Au final, chacun y fait quelque chose de relativement différent.

A.3. Questions d'instrumentation et de répertoire

Avec l'*instrumentarium* et le répertoire, on entre au cœur de la pratique musicale. Il existe plusieurs types de formations à vent suivant leurs compositions instrumentales¹³⁷⁶. La proximité géographique peut influencer l'instrumentation et le répertoire des ensembles à vent.

En France, le clairon, instrument emblématique de la musique militaire, apparaît fréquemment dans les orchestres à vents amateurs. Typiquement français, il existe depuis le début du XIX^e siècle. Voulu par l'administration militaire pour se différencier de la trompette de cavalerie présent dans toutes les troupes européennes, le facteur d'instrument Antoine

¹³⁷⁶ Pour la composition détaillée des ensembles à vent, voir l'annexe 1.

Courtois présente un modèle. Il est adopté dans l'infanterie par l'ordonnance de 1831¹³⁷⁷ et devient la signature sonore de l'armée française. En principe, nul autre pays ne l'utilise. Pourtant en Suisse quelques sociétés en sont dotées. Là encore il faut revenir à la tradition militaire. Très souvent, les tambours sont liés à un corps de musique, un ensemble de fifres où plus rarement à une clique de clairons. Dans ce cas, les cliques de clairons, s'expliquent par une influence française forte dans ces localités¹³⁷⁸.

Ainsi, à Neuchâtel la société de tambour, dénommée *la baguette* qui a pour but de former les futurs tambours militaires possède un groupe de clairon. Créée en 1933, elle adhère à l'Union des Fanfares de France en 1956 et participe à de nombreux concours dans ce pays¹³⁷⁹.

Plus explicite, la Batterie-Fanfare *l'Audacieuse* de Bienne précise dans son règlement de fondation : « Le but des membres réunis le 13 juin 1950 est de former une société de musique rappelant les régiments français, qui tout en leur fournissant des délassements utiles et agréables par l'étude du clairon et du tambour, seront destinés principalement à resserrer les liens de camaraderie existant entre ses membres¹³⁸⁰ ». Roland Probst, membre fondateur et président honoraire, précise dans son historique¹³⁸¹ rédigé à l'occasion du cinquantenaire, en 2005, que les huit jeunes à l'origine de la fondation du groupe sont « épris de musique populaire française ». Là est la motivation qui préside à la création de la Batterie-Fanfare. La société adhère à l'Association Suisse des Musiques mais aussi à l'Union des Fanfares de France. Dans un premier temps, le chef de musique Marcel Vannier se fait conseiller par Maurice Amblard, trompettiste professionnel qui a joué dans une musique militaire française.

Le troisième groupe suisse possédant des clairons, *l'Etoile d'or* de Lausanne, adhère également à l'Union des Fanfares de France en 1948¹³⁸². Elle fait le choix, comme *L'Audacieuse* de Bienne de se configurer en Batterie-Fanfare, orchestre typiquement français qui prend son essor dans les années cinquante au sein de la Musique de l'air de Paris. Créée en 1930, la clique composée de tambours et clairons devient une Batterie-Fanfare avec l'ajout de trompettes de cavalerie en 1946 et de cors de chasse en 1948. La Batterie-Fanfare en tant qu'orchestre n'existant pas en Suisse, elle est affiliée à l'Union des fanfares de France (UFF) et effectue la totalité des concours de l'autre côté du lac Léman. Elle y reçoit fréquemment de nombreuses récompenses.

¹³⁷⁷ Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008. p. 136

¹³⁷⁸ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 118

¹³⁷⁹ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.* p. 120

¹³⁸⁰ Règlement internet de *L'Audacieuse* de Bienne, cité dans l'historique publié sur le site Internet <http://www.audacieuse.ch/>, vu le 15 avril 2013.

¹³⁸¹ Site Internet de *L'Audacieuse* de Bienne, <http://www.audacieuse.ch/>, vu le 15 avril 2013.

¹³⁸² Plaquette – programme du 50^{ème} anniversaire de l'Etoile d'or de Lausanne, 1930-1980, Archives de *l'Etoile d'or*, Lausanne.

Lors de sa première participation à un concours, en 1950 à Tourcoing, elle reçoit un premier prix d'exécution, un premier prix d'honneur, un prix de direction et la promotion en division supérieur¹³⁸³. En Juin 1956, lors du concours de Paris, la Batterie-Fanfare est première au classement général, elle doit, comme le règlement le précise, recevoir le drapeau fédéral pour une année. Mais son statut de société étrangère l'en empêche, le drapeau ne pouvant sortir du territoire national¹³⁸⁴. En 1975, elle obtient tous les premiers prix et reçoit le titre de champion de France, ce qui est un comble pour une musique suisse. Au vue de son palmarès le président de l'UFF autorise cette fois, *L'Etoile d'or* à posséder la garde du drapeau pour un an, jusqu'au prochain concours.

A l'exception de ces trois cas helvétiques, Neuchâtel, Bienne et Lausanne aucune autre Batterie-Fanfare n'existe en dehors de la France. Il est vrai que ces trois villes se situent à proximité de la frontière française, ce qui facilite la diffusion du modèle qui ne dépasse pas l'espace frontalier. Dans ces Batteries-Fanfars suisses, les musiciens jouent un répertoire français, puisque cet orchestre est typiquement hexagonal.

Dans les zones frontalières, la proximité géographique facilite la circulation et engendre une proximité du répertoire. De chaque côté des Pyrénées, qui est pourtant une limite naturelle, le même répertoire résonne. Les bandas pour les corridas, la course landaise ou les férias mais aussi les harmonies locales sont poreuses à ce répertoire venu de l'Espagne. Rapportés d'Espagne, les *jotas*, *paso-dobles*, *passacailles* font désormais partie du répertoire du Sud-Ouest. Bernard Thore, tubiste, chef d'orchestre, compositeur, professeur de musique dans le Sud-ouest de la France, parle de « cultures latines partagées¹³⁸⁵ » pour évoquer ces morceaux joués des deux côtés de la frontière. Dans ces harmonies du Sud-ouest, le répertoire basque, landais, espagnol, français se mélangent donnant son originalité aux ensembles à vent de cet espace géographique. Séduit, par ce répertoire, Désiré Dondeyne, réalise un arrangement d'airs landais, « *la Petite Symphonie Landaise* », édité chez Billaudot en 1984¹³⁸⁶. A l'occasion d'un stage d'orchestre d'harmonie qu'il dirige à Morcenx, un soir, plusieurs stagiaires jouent des airs locaux. Il écoute attentivement ces airs populaires et promet d'écrire quelque chose.

Le géographe Yves Raibaud, à partir du fichier actuel des 233 bandas françaises et espagnoles répertoriées par le festival de Condom, qui se veut un échantillon représentatif, réalise une

¹³⁸³ Plaquette – programme du 50^{ème} anniversaire de l'Etoile d'or de Lausanne, 1930-1980, Archives de l'Etoile d'or, Lausanne.

¹³⁸⁴ *Ibid.*

¹³⁸⁵ Bernard Thore, *Bandas. Musiques, musiciens et ambiances du Grand Sud*, Bordeaux, Editions Sud-Ouest, 2006, p. 44

¹³⁸⁶ Francis Pieters, *Désiré Dondeyne. Pionnier de la Musique pour Orchestre d'Harmonie en France au XXe siècle*, Wien, Musikverlag Kliment, 2008, p.105.

enquête territoriale des bandas pour définir l'aire géographique du phénomène¹³⁸⁷. Il l'a traduite par un schéma que nous reproduisons ci-dessous. Certes nous avons écarté les bandas de notre définition des ensembles à vent tout en soulignant sa proximité, cet orchestre est cependant pertinent pour notre étude de la porosité frontalière du répertoire. De plus, Yves Raibaud précise que beaucoup de bandas ne le sont pas exclusivement et ne représente qu'une part de leur activité comme le prouve leur dénomination, orchestre d'harmonie, société musicale, fanfare, orchestre de musique de rue, *Brass-Band*.

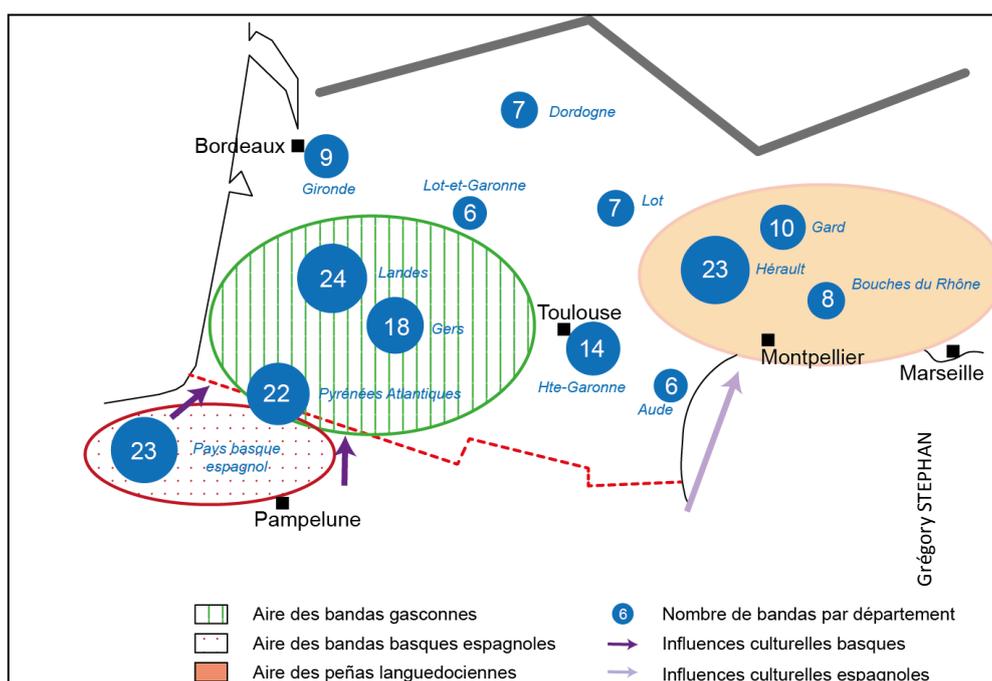


Figure 61- L'aire géographique des bandas, d'après Yves Raibaud¹³⁸⁸.

L'aire des bandas, correspond à quatre régions¹³⁸⁹ du sud de la France, Aquitaine, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon et Provence-Alpes-Côte d'Azur. Elle trouve son passage vers le sud par le pays basque espagnol. L'identité majoritairement espagnole contenue dans leurs noms et leur répertoire n'est concurrencée que par des identités secondaires que représentent le répertoire basque et les noms occitans. L'auteur recense 74 bandas ayant une appellation à consonance espagnole dont 58 sont précédées des articles « *Los* » ou « *Las* », et 16 sont

¹³⁸⁷ Yves Raibaud, « Ecoles de musique et territoires régional » pp. 135-183, p. 149-151, in : Jean-Pierre Augustin et Alain Lefevre (dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA, 2004.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 150,

¹³⁸⁹ L'étude d'Yves Raibaud étant réalisée avant la réforme du découpage territoriale, nous gardons les anciennes dénominations.

précédées de la qualification de « *peña* ». 21 groupes possèdent un nom occitan, 10 ont un nom basque et 38 ont un nom de lieu, celui de leur village ou d'une micro-région. Deux sous-ensembles importants se dessinent: Landes, Gers et Pyrénées-Atlantiques d'une part et Hérault, Gard et Bouches-du-Rhône d'autre part. Un espace intermédiaire les sépare, composé de la Haute-Garonne et de l'Aude. L'aire des bandas gasconnes correspond à l'espace tauromachique aquitain (corridas et courses landaises), et celui de l'importance du rugby. L'aire des *peñas* languedociennes coïncide avec l'espace tauromachique languedocien (corridas et abrivado) et de la feria espagnole. D'autres traditions viennent compléter cette influence espagnole. Les joutes et les corsos en Languedoc et Provence et les cavalcades dans le Nord Gascon sont les autres événements auxquelles participent les bandas dans la mise en scène des identités régionales¹³⁹⁰.

De chaque côté de la frontière, on retrouve les mêmes morceaux phares. « *El gato montés* » est un paso doble très joué, tiré d'un opéra en trois actes du même nom écrit par Manuel Penella (1880-1939) en 1916. « *Paquito el Chocolatero* » (ou Paquito chocolatero) est un paso doble mais aussi par son rythme, une diane venue de la région de Barcelone¹³⁹¹. Gustavo Pascual Falcó (1909- 1946), clarinettiste virtuose dans des *Bandas de musica*, compose ce morceau lors de l'été 1937. Il doit son titre à Francisco Perez Molina, beau-frère de l'auteur, à qui celui-ci l'a dédié, et que l'on surnommait « Paquito el Chocolatero » en raison du fait que ce bon vivant était représentant en confiserie¹³⁹². Ce morceau était joué lors des fêtes populaires de *Moros y Cristianos* de Cocentaina (lieu de naissance de Falco), ainsi que lors des *fallas* et des *hogueras*. Les bandas et les harmonies du Sud de la France se sont emparées de cet air et jouent cet air lors des courses landaises, des férias et des fêtes. « *Granada* » est une chanson écrite en 1932 par le compositeur mexicain Agustín Lara à propos de la ville espagnole de Grenade. Elle a été reprise dans toutes les langues et arrangée pour ensemble à vent. Elle est le symbole de la musique espagnole, des espagnolades, très présentes dans les harmonies des deux côtés de la frontière. Ce répertoire traditionnel espagnol est très influencé par la musique taurine, celle écrite pour les arènes. Cette musique est elle-même issue de la tradition des *zarzuelas*, cet opéra traditionnel ibérique¹³⁹³. Henri Laborde, directeur de l'harmonie *la Nèhe* de Dax (France) de

¹³⁹⁰ Yves Raibaud, « Ecoles de musique et territoires régional » pp. 135-183, p. 151, in : Jean-Pierre Augustin et Alain Lefevre (dir.), *op.cit.*

¹³⁹¹ Bernard Thore, *op.cit.*, p. 55

¹³⁹² *Ibid.*, p. 83

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 60

1987 à 1999, professeur de musique et trompettiste, développe la musique taurine au sein du répertoire de l'ensemble¹³⁹⁴. L'orchestre devient même la musique officielle des arènes de Dax. Mais l'effet de frontière n'est pas exclusif dans la constitution d'un répertoire. Les œuvres peuvent voyager et par le jeu d'appropriations diverses se retrouver dans le corpus musical de ces orchestres du Sud-Ouest, bien différentes de leur contexte d'origine. Dans les années trente, un musicien tchèque Jaromir Vejvoda (1902-1988), compose une polka dénommée « *Rosamunde* » qui connaît un grand succès dans les bals populaires de l'Europe centrale. La Seconde Guerre mondiale n'arrête pas sa diffusion puisqu'elle est présente sur les antennes des radios allemandes, anglaises, américaines ou françaises. Primo Levi l'évoque dans son célèbre livre, *Si c'est un homme*¹³⁹⁵, jouée par la fanfare du camp de concentration où il est détenu. Les musiciens jouent cet air en préambule, avant d'interpréter des marches pour faire rentrer les *Kommandos* lors de l'appel du soir. L'œuvre disparaît après la guerre et renaît par la bouche de la chanteuse Annie Cordy dans les années soixante sous le titre de « *Frida Oumpapa* ». Ce tube est repris à la fin de cette décennie par les bandas du Sud-Ouest aquitain, notamment lors des premiers festivals de Condom (Gers) et dans les stades de rugby. La Mélodie migre ensuite vers Marseille où elle devient « *Ce soir on vous met le feu* », l'hymne des supporters de l'équipe de football de l'Olympique de Marseille¹³⁹⁶. Ainsi, un air caractéristique des bandas du Sud-Ouest français n'est autre qu'une polka tchèque arrangée dans ce style. L'orchestration est très cuivrée et le tempo est augmenté.

Les Etats-Nations n'ont pas réussi à effacer les liens culturels d'entités jadis réunis ou de populations géographiquement proches. Les frontières restent des entités théoriques qui sont poreuses et donnent l'impression de continuité culturelle. Les contacts fréquents à la frontière, devenant des interfaces, matérialisent des espaces d'entre deux, des marges actives. Cependant, il ne faut pas surestimer la disparition du bornage des Etats et également appréhender le mouvement *fanfaristique* dans le cadre des échanges internationaux. Plurielles, les frontières politiques, culturelles ou économiques se superposent et ne coïncident pas toujours.

¹³⁹⁴ Site internet de la l'harmonie *la Néhe* de Dax, <http://www.lanehe.fr/>, vu le 25 février 2015.

¹³⁹⁵ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1990, p. 30

¹³⁹⁶ Yves Raibaud, « les grands brassages de la musique », pp. 32-37, p.33, « La géographie », n°1533, Automne 2009.

B. Les relations internationales autour des ensembles à vent

Après la Seconde Guerre mondiale, l'abominable laisse la place à un désir de paix et de réconciliation. La construction européenne se met en place et des coopérations dans tous les domaines voient le jour. L'existence d'un modèle européen de la fanfare favorise les relations qu'elles entretiennent à l'échelle de l'Europe. Ces échanges culturels, spontanés ou organisés¹³⁹⁷, servent, consciemment ou non, le politique ou l'économie et montrent aussi leurs limites. Cependant pour le musicien, le fait d'avoir un point commun, quelque chose à partager – la musique –, facilite le rapprochement. Rapprochement entre des personnes éloignées géographiquement ou par la langue et de ce fait peut-être méfiantes les unes envers les autres.

Différents échanges, formels et informels se structurent autour des ensembles à vent.

B.1 Un réseau européen institutionnalisé ?

Les fanfares, nombreuses et présentes dans tous les pays européens, cherchent à se fédérer, à s'unir. Elles le font en musique et sous forme de confédération. Mais l'union peut aussi faire place à des confrontations musicales.

L'UNESCO, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la société et la culture, s'intéresse à la musique dès ses premières années d'existence¹³⁹⁸. Elle fonde en 1949 le Conseil international de la musique (CIM), qui sans dépendre directement de l'UNESCO constitue le principal agent de sa politique musicale. Ses missions sont celles de la promotion de la musique et un lieu d'échange culturel et international autour de cet art¹³⁹⁹. Ces deux organismes organisent conjointement une conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes à Bruxelles du 28 juin au 9 juillet 1953. Cette

¹³⁹⁷ Voir l'introduction de Pascal Ory à l'ouvrage : Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010, p. 17-18

¹³⁹⁸ Chloé Maurel, *Histoire de l'Unesco. Les trente premières années. 1945-1974*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 15-27

¹³⁹⁹ Anaïs Fléchet « Le Conseil international de la Musique et la politique musicale de l'Unesco (1945-1975) », « Relations internationales », 2014/1, n°156, pp. 53-71, p. 53

rencontre s'intéresse à l'éducation des musiciens non professionnels¹⁴⁰⁰ et s'ouvre donc vers le monde amateur. Tout type de musique est concerné, et les ensembles à vent sont bien représentés avec plusieurs orchestres participant à l'animation de ces journées. Dans les conclusions formulées à l'issue du symposium, les membres reconnaissent : « que la musique est favorable au développement et à l'enrichissement de la personnalité de l'individu, qu'elle contribue à l'harmonie des relations en commun, et qu'elle crée la compréhension mutuelle entre les collectivités de différentes formes de culture ¹⁴⁰¹». Ils demandent aussi que l'UNESCO « encourage et facilite les échanges de groupes musicaux non professionnels entre les communautés des différents pays¹⁴⁰² ». Ainsi, au-delà des bénéfices de la musique, la pratique musicale doit pouvoir par les rencontres et les échanges participer aux progrès de l'humanisme et de l'internationalisme¹⁴⁰³. On retrouve ici les buts généraux de l'Unesco : contribuer aux progrès de la paix et de l'harmonie universelle par la culture et l'éducation. Parmi les participants à cette conférence, une association créée peu de temps avant, en 1949 à Ostende (Belgique) représente le mouvement orphéonique. La confédération internationale¹⁴⁰⁴ des sociétés de musique populaire (CISMP) devenue confédération internationale des sociétés musicales (CISM) en 1981 a été fondée par des Belges, Français, Néerlandais, Luxembourgeois et Suisses alémaniques¹⁴⁰⁵ dans un esprit de fédéralisme européen. Reconnue par l'UNESCO, l'association regrette cependant lors de son congrès de Lorient en 1965 le manque d'intérêt du CIM pour la musique à vent, constatant que ces orchestres ne sont toujours pas attractifs¹⁴⁰⁶. La CISMP est censée chapeauter les différentes fédérations nationales d'ensembles à vent. Elle se fixe des objectifs qui paraissent ambitieux : sauvegarder les intérêts communs des associations affiliées sur le plan international, encourager la formation et le perfectionnement dans le domaine musical, favoriser et organiser des rencontres internationales, notamment en direction de la jeunesse¹⁴⁰⁷. Il s'agit donc de défendre la musique à vent et de développer des coopérations entre fédérations, orchestres, musiciens. En réalité, cette confédération génère peu d'activités

¹⁴⁰⁰ Archives de l'UNESCO, base de données UNESDOC, Rapport concernant la conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes. Bruxelles, 29 juin-9 juillet 1953, Unesco, Paris, 30 novembre 1953, p. 10

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

¹⁴⁰² *Ibid.*

¹⁴⁰³ Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir), *op.cit.*, p. 134

¹⁴⁰⁴ Malgré son qualificatif d'International l'organisation est surtout centrée sur l'Europe.

¹⁴⁰⁵ Historique réalisé par l'ancien président de la CISM concernant la période 1949-1988, Friedrich Weyermuller, non daté, archives personnelles de Jean-Jacques Brodbeck, Flaxlanden (France).

¹⁴⁰⁶ Historique réalisé par l'ancien président de la CISM concernant la période 1949-1988, Friedrich Weyermuller, non daté, archives personnelles de Jean-Jacques Brodbeck, Flaxlanden (France).

¹⁴⁰⁷ Statuts de 1949, article 2. Archives de la CISM, consultables aux Archives de l'association Suisse des musiques à Aarau.

si ce n'est l'organisation de quelques concours et entretient peu de liens avec les fédérations et les orchestres amateurs¹⁴⁰⁸. On peut sans nul doute affirmer que la plupart des musiciens à vents n'ont jamais entendu parler de cette structure. Elle est incapable de mettre en application les résultats des travaux des différents congrès qui cherchent à uniformiser l'instrumentation et l'écriture pour ensembles à vent ou dresser des listes de morceaux constituant un répertoire européen. La CISMP est dans un premier temps relativement active, même si les décisions prises sont rarement concrétisées. Elle est aussi francophone, la langue officielle de la confédération est le français d'après les statuts de 1949. L'organisation connaît ensuite une période d'inactivité entre 1974 et 1980. Elle devient ensuite plutôt à vocation germanique, la langue de rigueur au sein de l'association devenant l'allemand. Le français et l'anglais n'arrivent qu'en deuxième position, qualifiés de langues de traduction¹⁴⁰⁹. On constate une certaine confrontation géopolitique avec la volonté pour l'espace germanique (Allemagne, Autriche, Suisse alémanique) d'établir une hégémonie sur les fanfares d'Europe ; d'où le rejet par certains pays, comme la France, et l'échec de la CISM. Pourtant, lors du congrès d'Amsterdam de 1966, de nombreuses nations étaient présentes et il s'ouvrait au Japon et de façon plus surprenante aux pays du bloc de l'Est et à l'Espagne de Franco¹⁴¹⁰. Cela montre une ouverture d'esprit de la part de l'organisation pas simple dans le contexte de l'époque, conditionné par une logique de confrontation Est/Ouest ou entre les démocraties et les dictatures.

L'espace germanique, en pointe dans la musique à vent ou du moins dans sa structuration, voit également la création en 1974 de l'*Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung des Blasmusik* (IGEB), Société Internationale pour la recherche et l'encouragement de la musique à vent. Rattachée à l'Université de Graz en Autriche, cette association effectue des recherches musicales sur les orchestres à vent et mène des réflexions sur la pratique amateur au sein de ces groupes. Elle milite pour la promotion des ensembles à vent, et pour cela organise des congrès et publie des études historiques, techniques et pédagogiques, essentiellement sur le monde germanique¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁸ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 97. Remarque confirmée par le président actuel, Jean-Jacques Brodbeck, lors de son témoignage recueilli le 25 août 2011.

¹⁴⁰⁹ Statuts révisés de 1981. Archives de la CISM, consultables aux Archives de l'association Suisse des musiques à Aarau.

¹⁴¹⁰ Historique réalisé par l'ancien président de la CISM concernant la période 1949-1988, Friedrich Weyermuller, non daté, archives personnelles de Jean-Jacques Brodbeck, Flaxlanden (France).

¹⁴¹¹ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 37

Voir sur le site internet de l'organisation pour le détail des publications et des recherches, <http://www.igeb.net/igeb.htm> (consulté le 8 novembre 2013).

On ne peut que constater l'échec de la structuration européenne des ensembles à vent. Cela semble tout de même paradoxal, car d'un bout à l'autre de l'Europe, des traits communs importants, tant sur l'image, le répertoire, la pratique sociale de ces groupes permettent d'identifier un modèle commun, alors pourquoi ne pas réussir à fédérer ? Il est tentant de rapprocher le cas de la fanfare avec la construction européenne et les débats sans fin entre les partisans de l'Europe fédéraliste ou de l'Europe des Nations. L'Union de l'Europe ne porte à ses débuts que sur certains domaines. La CECA (communauté européenne du charbon et de l'acier) par exemple, ne concerne à l'origine que la production de charbon et d'acier de quelques pays d'Europe, les nations voulant garder leur indépendance. Peut-être que cette même mentalité, celle de la peur de perdre l'autonomie dans ses choix, ses spécificités, son caractère, a poussé les fédérations nationales à ne pas trop jouer la carte confédérale. De plus, il est difficile de s'unir à l'échelle de l'Europe quand dans certains pays il n'existe même pas de fédération nationale d'ensembles à vent mais uniquement des fédérations régionales, comme c'est le cas en Finlande ou en Espagne¹⁴¹². Enfin, la fanfare souffre aussi de son image dévalorisée¹⁴¹³ empêchant une vague venant de l'opinion publique ou une volonté politique à pousser au fédéralisme orphéonique.

Par contre des rapprochements ponctuels, entre fédérations nationales existent avec succès, surtout lorsqu'il s'agit de la jeunesse. Du 19 au 24 avril 1965 la confédération musicale d'Allemagne et la confédération musicale de France (CMF) organisent à Klippeneck (RFA) un premier stage franco-allemand de musique à vent¹⁴¹⁴. Cet événement s'inscrit dans le processus de réconciliation entre les deux ennemis d'hier et un an après le traité de l'Elysée, qui prévoit notamment la création d'un office franco-allemand de la jeunesse¹⁴¹⁵. La rencontre bilatérale met en application ces résolutions. Près de cent trente jeunes des deux pays se retrouvent pour partager leur passion et perfectionner leur instrument. La formation est encadrée par des professeurs allemands et français. Le matin est consacré aux répétitions et l'après-midi à des visites culturelles. Au-delà de l'échange musical, il y a une volonté d'échange culturel, d'un temps pour que les stagiaires discutent, apprennent à se connaître et à découvrir la culture de l'autre. Un grand concert clôt le stage en présence du président de la CMF, M. Albert Ehrmann, du président de la fédération musicale allemande M. Eugen Weber, et M. Heck, ministre de la

¹⁴¹² Bernardo Adam Ferrero, *Las Bandas de Musica en el mundo*, Madrid, sol editorial s.a, 1986, p. 159, 124

¹⁴¹³ Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans les pays germaniques où la fanfare est mieux considérée, des organisations à vocation européenne voir internationale y sont nées.

¹⁴¹⁴ Richard Pietriga, « Stage musical Franco-Allemand », « Journal de la CMF » n° 184, juin-juillet 1965.

¹⁴¹⁵ Voir : Hans Manfred Bock *et alii*, *Les Jeunes dans les relations internationales. L'office franco-allemand pour la jeunesse 1963-2008*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

jeunesse de RFA. Les musiciens interprètent notamment un arrangement de chansons européennes. Les organisateurs rappellent que ce stage « montre combien la musique est un langage international capable de procurer aux hommes ne parlant pas la même langue le moyen de se comprendre en exprimant les mêmes sentiments » et ainsi espérer une amitié durable entre les peuples « pour faire une Europe unie ».

Pour les fanfares, les occasions ne manquent pas non plus de s'opposer, se comparer. Le monde orphéonique est très attaché aux concours et ce dès le XIX^e siècle¹⁴¹⁶. Ils apparaissent comme une véritable institution. Chaque année, il en existe des dizaines aussi bien à l'échelle régionale, nationale qu'internationale. Le principe est chaque fois le même : il s'agit pour l'orchestre d'interpréter un morceau imposé et un second choisi devant un jury qualifié¹⁴¹⁷. Ces épreuves permettent ainsi d'évaluer et de mesurer le niveau des orchestres et de les classer. Il existe également des concours individuels avec le même objectif et pour ainsi dire le même fonctionnement. Dans le cas des concours internationaux, la notion de confrontation entre orchestres et implicitement entre pays est plus forte. Au-delà de cet aspect, le déplacement pour un concours international reste pour les musiciens une expérience forte qui soude le groupe. Il est aussi l'occasion d'effectuer un beau voyage, visiter et découvrir un pays étranger que beaucoup n'auraient pas vu sans cette occasion.

Le *Wereld Muziek concours* (WMC), concours mondial de musique de Kerkrade (Pays-Bas) est le plus important et le plus prestigieux du monde. Il n'est pas étonnant que ce pays soit l'hôte d'une telle manifestation, tant la culture des cuivres et de la fanfare en général est enracinée dans la population¹⁴¹⁸. Créé en 1951, il est organisé tous les quatre ans et accueille des formations amateurs venues du monde entier.

¹⁴¹⁶ Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, 2001 (rééd.), p. 237-238

¹⁴¹⁷ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p.116

¹⁴¹⁸ John Floore : « de la plume de John Floore », « Brass Bulletin » n°77-I, 1992, p. 8



Figure 62- Affiche de l'édition 1951 du concours de Kerkrade.

Archives en ligne de l'organisation : <http://www.rode-net.nl>

Sur l'affiche, la terre est représentée symbolisant le caractère mondial du concours. Derrière, en ombre hachurée, les Pays-Bas apparaissent, rappelant le pays de la manifestation. La trompette dessinée le pavillon en l'air, incarne la musique de cuivre et rappelle qu'il s'agit d'un concours d'ensemble à vent. Le concours se passe au mois d'août, facilitant ainsi la venue des musiciens amateurs sur leurs congés estivaux. La meilleure formation reçoit le titre de champion du monde de musique à vent. A l'origine de cette grande manifestation, deux fanfares minières¹⁴¹⁹ : l'*Harmonie St-Aemiliaan* et l'*Harmonie St. Pancratius* de Nulland-Kerkrade invitent en 1949 le *Frickley Colliery Band* venant du Yorkshire (Angleterre) pour un concert¹⁴²⁰. Cinq à six mille personnes y assistent. Devant un tel succès, les organisateurs pensent à fonder une rencontre internationale. La première édition du concours reçoit entre cinquante mille et deux cent mille visiteurs, quatre-vingts groupes amateurs s'affrontent. Ils viennent¹⁴²¹ de douze pays, issus principalement de l'Europe de l'Ouest et du Nord : Finlande, Allemagne, Danemark, France, Pays-Bas, Belgique, Autriche, Suisse, Suède, Luxembourg,

¹⁴¹⁹ A noter que Kerkrade est une ville du bassin houiller de la province du Limbourg.

¹⁴²⁰ Plaquette souvenir du WMC, édition 1958, non paginée et *WMC Het wonder van Kerkrade (Le miracle de la WMC Kerkrade. Aperçu historique et résultats 1951-1981)*, Kerkrade, De Limburger / de Zuid Linburger, 1985, p. 8

¹⁴²¹ Tous les éléments statistiques et géographiques des participants au concours de Kerkrade proviennent des archives en ligne de l'organisation : <http://www.rode-net.nl> (consultés le 12 novembre 2013). En annexe 20, des tableaux récapitulent les pays participants au concours de Kerkrade, par années.

Irlande du Nord et Angleterre. Dès l'édition suivante, en 1954 cent cinquante fanfares de dix-sept pays différents dont le Canada, concourent et quatre cent mille personnes assistent aux vingt-six jours de festivités. En 1958, parmi les groupes présents, la Yougoslavie, premier représentant communiste, envoie un orchestre. Mais plus qu'une ouverture du bloc de l'Est, c'est sans doute pour la Yougoslavie une occasion de montrer son indépendance et son non-alignement envers Moscou. Le pays est régulièrement représenté, cinq groupes en 1978, quatre en 1981... Les années quatre-vingts et les effets de la Détente permettent la venue en nombre de fanfares issues de pays communistes. Huit en 1981 venus de trois pays, vingt en 1985 dont deux fanfares d'URSS... Certes ces groupes venus de l'Est restent minoritaires, mais ils permettent de nuancer l'impact de la politisation culturelle dans le contexte de Guerre froide¹⁴²². Des échanges autour de la fanfare existent et mettent aussi en lumière l'existence d'un modèle de la fanfare qui transcende les idéologies et dépasse le rideau de fer. Les autres continents sont aussi représentés, l'Asie avec en 1958 Israël, l'Indonésie et le Japon en 1978, l'Océanie avec la venue d'une fanfare de Nouvelle-Zélande en 1962.

Globalement, ces rencontres d'ensembles à vent venus de pays différents conduisent à des échanges culturels qui n'occulent pas les concurrences nationales ; au contraire, les concours peuvent devenir le théâtre de rivalités¹⁴²³.

La construction européenne s'accompagne également de la volonté de créer un hymne. Il est la personnification musicale de l'Etat ou du groupe d'Etats et de ces valeurs. Comme toute entité politique, l'hymne participe au protocole, il est joué par les musiques civiles ou militaires lors des cérémonies officielles. Avant que *l'Ode à la joie* tirée de la 9^e symphonie de Ludwig van Beethoven, ne soit adoptée officiellement en 1986 par l'Union européenne¹⁴²⁴, un débat vif agite les milieux tant musicaux qu'europeens. Plusieurs essais sont tentés comme ce disque enregistré par la musique de la Garde Républicaine française titré : « Hymne des Etats-Unis d'Europe » composé par Michel Roveri et souvent repris par les fanfares de mineurs¹⁴²⁵. Ce 45 tours est diffusé à l'occasion des Foires et Expositions internationales sur les stands de la CECA dans les années 1958/1959. L'idée est de promouvoir l'idéal européen vers le « grand public. » De nombreux amateurs envoient également leurs partitions, composées dès 1949 et la naissance du Conseil de l'Europe. Partisan d'une Europe politique, Richard Nikolaus von Coudenhove-

¹⁴²² Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir), *op.cit.*, p.252

¹⁴²³ *Ibid.*, p.133

¹⁴²⁴ Paul Collowald, « D'azur et de joie - Contribution à l'histoire du drapeau et de l'hymne de l'Europe », « Revue d'Alsace », Colmar, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1999, n° 125, pp. 199-210, p. 206-209.

¹⁴²⁵ Paul Collowald, « L'hymne européen : histoire d'un symbole inachevé », p. 108-116 in : *Europe en Hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*, Milan, Silvanan Editoriale, 2012.

Kalergi, homme politique, essayiste, historien et philosophe, fondateur du Mouvement paneuropéen, propose l'adoption en 1955 de « l'hymne de la Neuvième symphonie comme hymne européen¹⁴²⁶. » La proposition n'est pas retenue, tout juste lui suggère-t-on « de favoriser l'exécution de l'Hymne à la Joie de la Neuvième symphonie dans toutes les manifestations européennes.¹⁴²⁷ » Au cours des années soixante, ce Conseil souhaite ardemment l'instauration d'un hymne. René Radius, Président de la Commission de l'aménagement du territoire et des pouvoirs locaux est le rapporteur du projet d'hymne européen qu'adopte l'Assemblée consultative au cours de l'été 1971¹⁴²⁸. Certains proposent l'utilisation du « *Te Deum* » de Marc Antoine Charpentier déjà usité dans le cadre de l'Eurovision, d'autres se satisfont du final de la « *Royal Fire Work Music* » de Haendel, repris comme indicatif dans les émissions radiophoniques du Conseil de l'Europe. La commission conclue à la nécessité de reprendre les débuts d'une tradition instaurée dans plusieurs cérémonies en proposant *le « prélude de l'Ode à la Joie »* tirée du IV^e mouvement de la Neuvième symphonie de Beethoven. Cette « ébauche de tradition » vient pallier le manque de tradition de la jeune Union Européenne et participer à la construction d'une identité européenne en puisant dans son patrimoine¹⁴²⁹. Le Comité des Ministres du 12 janvier 1972 entérine la décision et le Conseil de l'Europe adopte officiellement le prélude de « *l'Ode à la joie* » comme son hymne, une musique qui n'a pas de texte. L'explication est à la fois linguistique et politique. La traduction d'un texte chantable dans toutes les langues paraît impossible. Surtout, le poème de Schiller *An die Freude*, qui a inspiré Beethoven et forme les paroles de « *l'Ode à la joie* », est jugé par le Conseil de l'Europe, trop universaliste et pas assez européeniste¹⁴³⁰. Le grand chef d'orchestre Herbert von Karajan (1908-1989) réalise un arrangement en trois versions : pour piano, pour instruments à vent et orchestre symphonique. Au milieu des années quatre-vingt, la Communauté économique européenne (CEE) ne fait que reprendre le même hymne que le Conseil de l'Europe.

¹⁴²⁶ Lettre de Richard Coudenhove-Kalergi, Berne, 3 août 1955, Archives du Conseil de l'Europe. Cité in : Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999, p. 255

¹⁴²⁷ Lettre du directeur de l'Information Paul Lévy à Richard Coudenhove-Kalergi, Strasbourg, 5 septembre 1955, Archives du Conseil de l'Europe. Cité in : Esteban Buch, *op.cit.*, p. 255

¹⁴²⁸ Paul Collowald, « D'azur et de joie - Contribution à l'histoire du drapeau et de l'hymne de l'Europe », « Revue d'Alsace », Colmar: Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1999, n° 125, pp. 199-210, p. 216-217.

¹⁴²⁹ Esteban Buch, *op.cit.*, p. 273

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 274

B. 2. Des échanges informels au cœur de la fanfare

Les musiciens n'attendent pas toujours une impulsion venue d'en haut, des fédérations ou des politiques pour s'intéresser à leurs homologues, découvrir ce qu'ils font, ce qu'ils jouent. De nombreux contacts, échanges spontanés, informels existent à l'échelle de l'Europe. N'oublions pas que les sociabilités sont un élément capital de la fanfare. Les rencontres peuvent être bilatérales comme les jumelages entre deux sociétés, ou brasser un espace multilatéral comme lors des festivals.

Les jumelages sont comme les mariages, certains sont arrangés, d'autres plus spontanés, certains fonctionnent parfaitement, d'autres moins bien. Le *Clairon houdemontais*, Batterie-Fanfare de Meurthe et Moselle, est jumelé avec une société de musique allemande le *Spielmanzug du TSG* de Grünstadt depuis 1966. Ce jumelage entre dans le cadre du traité de l'Elysée conclut en 1963 entre l'Allemagne et la France. Celui-ci scelle la réconciliation entre les deux ennemis d'hier et prévoit de nombreuses coopérations entre l'Allemagne et la France dans différents domaines ; l'Economie, les Affaires étrangères, la Culture, la Défense. L'Education et la Jeunesse tiennent une place importante dans ce protocole d'alliance et il est prévu que : « les échanges collectifs seront en particulier multipliés¹⁴³¹ » grâce à la création d'un office Franco-Allemand pour la jeunesse. Le président de l'amitié franco-allemande en poste en Lorraine, Erwin Scheithanter, cherche des jumelages entre associations. Les jeunes, nombreux dans les deux formations musicales, favorisent la création de liens d'amitié forts. Même les plus anciens, qui ont vécu la guerre, approuvent ce rapprochement¹⁴³². « C'était dans l'air du temps » précise un dirigeant français¹⁴³³. Chaque année, les deux groupes se retrouvent deux fois pour une visite musicale dans chaque pays. L'été, de jeunes allemands viennent à Houdemont et les jeunes musiciens du *Clairon Houdemontais* partent en vacances à Grünstadt¹⁴³⁴ accueillis dans les familles de musiciens. Des deux côtés de la frontière, on loue la franche amitié entre ces deux formations, une matérialisation concrète de l'idée d'unité européenne¹⁴³⁵. Pour le vingtième anniversaire du jumelage, les deux formations posent mélangées, visiblement contentes d'être ensemble, les musiciens affichant des larges sourires. Les deux groupes ne forment plus qu'un, le jumelage est réussi.

¹⁴³¹ Extrait du Traité de l'Elysée du 22 janvier 1963.

¹⁴³² Témoignage de Jean-Marc Thary, recueilli le 28 décembre 2009.

¹⁴³³ Témoignage de Marius Di Guisto, recueilli le 5 février 2010.

¹⁴³⁴ Lettre adressée à la FSCF (Fédération sportive et culturelle de France) par le *Clairon Houdemontais* le 12 décembre 1969. Archives privée de l'Union Drouot, Nancy.

¹⁴³⁵ «Journal de Grünstadt», le 4 juin 1976 : « Vater der Musiker – Freundschaft geehrt ».



Figure 63- Vingtième anniversaire du jumelage entre le *Clairon Houdemontais* et le *Spielmanzug du TSG de Grünstadt*, 1986.

Photographie issue du site internet du *Spielmanzug du TSG de Grünstadt*.

<http://www.blaskapelle-gruenstadt.de>

Plus spontané, le jumelage entre la *Musikverein Edelweiss* de Pfaffenrot (Allemagne) et la *Musique municipale d'Haguenau* (France) en 1972 tire son origine de la rencontre entre deux musiciens un Allemand et un Français sur un stade de football¹⁴³⁶. En parlant musique, ils ont eu l'idée d'unir leurs deux formations, proches géographiquement. Cette musique allemande cumule puisque depuis 1959 elle s'est unie à l'Harmonie néerlandaise *St. Cäcilia* de Eyselshoven¹⁴³⁷. Cela s'est fait par l'intermédiaire des confédérations des deux pays. Mais les jumelages fonctionnent plus ou moins bien. Si la fanfare des Pays-Bas impressionne beaucoup lors de sa venue en 1959, celui avec la musique d'Haguenau fonctionne mieux, cimenté par une véritable amitié et des rencontres régulières. En 1973, La *Musique Ouvrière de Fribourg* (Suisse), devenue *Lyre de Fribourg*, part en Italie pour officialiser le jumelage avec la *Filarmonica Ciglianese*¹⁴³⁸. Le voyage vers la ville piémontaise de Cigliano est vécu comme une fête et l'accueil à la hauteur des espérances. Ils y retournent en 1979. Une amitié durable se crée. En 1975 et en 1991 les musiciens italiens viennent à leur tour rendre visite à leurs camarades suisses¹⁴³⁹. Ils prennent part à la vie de l'ensemble à vent helvétique en participant à ces événements communautaires comme en 1978 lors de l'inauguration des uniformes de la Lyre.

¹⁴³⁶ 75 Jahre Musikverein « Edelweiß » Pfaffenrot, 1999, p. 61-62

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 60

¹⁴³⁸ Historique de la *Lyre de Fribourg*, <http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html>, vu le 9 avril 2013.

¹⁴³⁹ Historique de la *Filarmonica Ciglianese*, <http://www.filarmonicacigliano.net/Storia.htm>, vu le 13 décembre 2013.

Les jumelages se pratiquent souvent entre formations de pays frontaliers pour des facilités évidentes de proximité géographique et culturelle. Cependant, les musiciens de Fribourg sont aussi contents de rencontrer leurs homologues de Cigliano pour découvrir leur style de musique qu'ils trouvent très différent du leur¹⁴⁴⁰.

Certaines sociétés partent en tournée à l'étranger. Ainsi *Limhamns Brassband* de Malmö en Suède donne un concert en Allemagne en 1957. Il parcourt la France, l'Ecosse, l'Autriche, les Pays-Bas au cours des années 1960¹⁴⁴¹. Mais toutes ne le font pas, faute de moyen financier. Dans l'Europe de la Guerre froide, rares sont les ensembles à vent qui traversent le rideau de fer. Cependant la société de musique alsacienne *La Liberté* de Schiltigheim (France) se rend, sous l'impulsion de son président trois fois à Dresde en République Démocratique d'Allemagne entre 1963 et 1968¹⁴⁴². Créée en 1912, cette fanfare ouvrière est proche du parti communiste et affiche fièrement son engagement politique jusqu'au moins les années 1960¹⁴⁴³. Les musiciens de *La Liberté* sont reçus très chaleureusement à Dresde à l'invitation du parti ouvrier de RDA et cela peu de temps après la construction du mur de Berlin, édifié en 1961.

Des festivals¹⁴⁴⁴, européens ou même internationaux, jalonnent également la période. A Sarrebruck (Allemagne) en 1966, des fanfares de sept pays sont représentées¹⁴⁴⁵ et des milliers de musiciens se retrouvent ensemble. Les occasions sont nombreuses de se rencontrer entre *fanfaristes* européens. En 1953 à Ostende (Belgique) un festival international est organisé, un autre à Lens en 1973¹⁴⁴⁶... Ces festivals sont des lieux de rencontres et d'échanges entre les musiciens de différentes nationalités. Ces personnes tissent des liens d'amitié, qui sans leur passion commune, la musique, ne se seraient peut-être pas rencontrées. Il n'est pas rare que des invitations pour de prochains festivals soient lancées à l'issue, jouant ainsi la carte de la réciprocité et de la mise en réseau européenne des ensembles à vent. Différents des concours car sans pression, sans l'enjeu de la compétition, les festivals favorisent réellement le dialogue, les échanges, la connaissance de l'autre bien au-delà du simple échange culturel. C'est

¹⁴⁴⁰ Historique de la *Lyre de Fribourg*, <http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html>, vu le 9 avril 2013.

¹⁴⁴¹ Historique du *Limhamns Brassband* de Malmö, <http://www.limhamnsbrassband.se/>, vu le 29 décembre 2013.

¹⁴⁴² Sylvain Marchal, « La Liberté. Société de musique de Schiltigheim », in : FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace), *Alsace, terre de musique et de musiciens*, vol.1, Strasbourg, FSMA, 2014, pp. 30-32, p.31

¹⁴⁴³ Armand Peter, « Vive le centenaire de la Liberté ! », « SCHILICK INFOS », Numéro 63, Février 2012, p. 10-11.

¹⁴⁴⁴ Pour une histoire des festivals, voir : Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, Julie Verlaine (dir.), *Une histoire des festivals. XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine, n^o9 », 2013.

¹⁴⁴⁵ Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « Ethnologie française », XVIII-1, 1988, pp. 15-26.

¹⁴⁴⁶ « Palmarès de l'Harmonie des HBL », *L'Harmonie des Houillères de Lorraine*, dossier constitué, 29 août 1995, Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold. JABIBA 462.

l'occasion d'écouter les différentes formations en concert ou en aubade mais aussi de jouer tous ensemble dans une communion qui dépasse les différences, notamment celle de la langue, pour utiliser un langage commun : la musique. L'effet ne fait que grandir, plus les voyages se démocratisent et plus le répertoire circule.

Parfois le festival est l'occasion de rencontres, plus thématiques où la fanfare n'est pas le seul point commun. Ainsi, le 27 juin 1964, mille musiciens venus de Belgique, France, Royaume-Uni, Pays-Bas, Allemagne et Autriche se retrouvent à Gelsenkirchen (RFA) pour une *Musikfest europäischer Bergleute*, une fête des musiques de mineurs¹⁴⁴⁷. Cela met en évidence l'existence d'une communauté européenne de mineurs. La culture ouvrière transnationale est ainsi véhiculée par la fanfare. La musique rassemble tout autant que le statut de mineur.



Figure 64- Affiche de la fête européenne des fanfares de Mineurs, 27 juin 1964 à l'hippodrome de Gelsenkirchen-Horst (Allemagne).

Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold. JABIBA 462.

L'affiche reproduit en haut les drapeaux des nations présentes. En dessous du titre de la manifestation, un mineur musicien est dessiné en gros plan. Il est reconnaissable à son costume que l'on retrouve en Allemagne mais aussi en Autriche ou en Pologne. Dans ces pays, les fanfares de mineurs défilent toujours en costume traditionnel. La tenue est composée d'un pantalon et d'une veste noirs. La tête est surmontée d'un shako à plume avec les insignes de la mine, deux marteaux entrecroisés. On constate sur le revers de la veste la présence d'une lyre, symbole de la musique particulièrement prisée des orphéonistes. On est donc en présence de musiciens mineurs.

¹⁴⁴⁷ Affiche de la manifestation, Harmonie des HBL, JABIBA 462, Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold.

L'institutionnalisation du mouvement orphéonique européen, imposée d'en haut et non depuis la base, a montré son échec. Seule la confrontation dans le cadre des concours semble devenue une véritable institution. Par contre, les échanges informels, les rencontres amicales riches et nombreuses ont montré que même si l'Europe institutionnelle ou politique a pu être en panne à certaines périodes, les Européens se côtoient et rendent vivante cette communauté. Les voyages ouvrent les esprits, ils permettent la confrontation des cultures, la découverte de l'autre. Une fois encore, les sociabilités sont au centre de la fanfare, faisant de cette activité artistique une pratique sociale. Le modèle européen de la fanfare dépasse les divisions politiques, idéologiques. Les relations formelles, informelles, entretenues autour de la fanfare donnent à voir en miroir les différents types de relations internationales, qu'elles soient politiques, économiques, culturelles.

C. Des marqueurs pour une autre carte de l'Europe

Même s'il existe un modèle européen des ensembles à vent, il n'est pas monolithique. Des différences et des rapprochements entre pays peuvent être échafaudés concernant le nombre de musiciens, l'instrumentation ou encore la signature sonore qui en découle. Plus que de réaliser une représentation cartographique différente, il s'agit d'identifier des marqueurs pour une autre carte de l'Europe.

La question du nombre de musiciens est un premier marqueur. Les grosses formations (80-100 musiciens) sont la norme en France, en Belgique, en Italie, en Grèce, en Allemagne, en Pologne, disons au sein de l'Europe méditerranéenne, de l'Ouest et du centre. Par contre, dans les pays du Nord, comme le Royaume-Uni, le Danemark, les Pays-Bas ou encore la Suède, les ensembles à vent sont souvent plus restreints¹⁴⁴⁸ (20-40 musiciens). Cependant, la taille des orchestres d'harmonie des Pays-Bas est en général importante¹⁴⁴⁹, prouvant la difficulté d'établir une carte indiscutable.

La place des instruments et l'orchestration permettent également de différencier et de rapprocher certains pays. L'Allemagne et l'Autriche partagent l'importance du baryton, appelé aussi tuba Wagnérien, dans leur formation. Il est inexistant dans la majorité des autres pays

¹⁴⁴⁸ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 9 février 2013.

¹⁴⁴⁹ Félix Hauswirth, *Le chef d'orchestre à vent*, Adliswil, Ruh Musik AG, 2001, p. 65

d'Europe. On le retrouve cependant fréquemment dans les fanfares d'Europe centrale et par extension dans celles des balkans. En effet, au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la Bohême est considérée comme « le Conservatoire de l'Europe » puisque la majorité des élèves pour les fanfares militaires des régions germanophones y est formée¹⁴⁵⁰. Les jeunes chefs de musique Hongrois ou Tchèques apportent avec eux l'instrumentation qu'ils ont apprise. Le Tchèque Josef Hohna (1845-1918), dirige à Sofia, le premier orchestre militaire de Bulgarie jusqu'en 1904¹⁴⁵¹. Julius Fučík (1872-1916) chef de musique de l'armée des Habsbourg part lui pour Sarajevo diriger la musique du 86^e régiment d'infanterie qui est transférée à Budapest en 1900, avant de prendre la tête du 92^e régiment à Terezin et finir sa carrière à Berlin¹⁴⁵².

L'utilisation du tambour est un autre marqueur important. Cet instrument qui permet de rythmer les marches n'est pas disposé de la même façon au sein de l'ensemble à vent suivant les régions et les traditions. Rarement il est au premier rang, sauf dans certains pays, essentiellement en France, en Hollande, en Belgique, au Luxembourg, en Suisse, en Italie parfois. La plupart du temps, les percussionnistes sont relégués à l'arrière de la formation ou plus rarement au milieu de la fanfare. Les pays qui font défiler les tambours en tête en disposent d'une plus grande quantité. En général, il faut compter un minimum de quatre instrumentistes. Ceux qui les placent à l'arrière disposent d'un ou deux musiciens, rarement plus, sauf pour les très grandes formations. Une autre distinction s'opère par leur usage. Les tambours luxembourgeois et suisses ne participent pas à l'interprétation des morceaux, ils ne jouent que pour les marches tambours, les intermèdes entre deux morceaux pendant les défilés. En général, une caisse claire présente au milieu de l'orchestre joue pendant les morceaux avec tout l'orchestre, alors que les tambours en tête défilent silencieusement, les baguettes le long du corps. En Suisse, le corps des tambours, comme ils sont dénommés, est un groupe à part avec leur propre directeur. Il ne se joint à la fanfare que pour défiler. Pour les concerts, chacun des deux ensembles, les tambours et l'harmonie, exécutent une partie. Ils se retrouvent à la fin pour exécuter un morceau en commun¹⁴⁵³. En Italie, pendant un défilé, lorsque la formation dispose d'une rangée de tambours placés en tête, les musiciens sont souvent munis d'une seule baguette à tête de feutre et ils marquent les temps, la cadence, avant que les vents jouent. Dans ce cas, les tambours sont

¹⁴⁵⁰ Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », dans : « Brass Bulletin », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 14

¹⁴⁵¹ Didier Francfort, *Le chant des nations. Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette littérature, 2004, p. 75

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 76

¹⁴⁵³ Témoignage de Bertrand Curchod, recueilli le 19 juillet 2011.

sans timbre, leur sonorité est plus sombre et sourde. Là encore, une caisse claire accompagne les cuivres et les bois pendant l'exécution des morceaux.



Figure 65- Photographie de la *Fanfara del associazione congedati della Fanfara Brigata alpina Taurinense* (Italie).
Fanfare de l'association des anciens de la fanfare de la Brigade alpine de Turin, lors du congrès de l'association nationale des chasseurs alpins à Turin, 1988. Site internet de l'association : <http://www.congedatifanfarataurinense.it>



Figure 66- Photographie de l'Harmonie Jeanne d'Arc de Dombasle (France) qui défile en 1949. Archives de l'Harmonie Jeanne d'Arc, Dombasle-sur-Meurthe.



Figure 67- L'Union de Vétroz (Suisse) lors du festival de Leytron en 1970. Photographie issu de : *Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989*, plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989.

On voit bien les tambours défilant les bras le long du corps pendant que les cuivres jouent



Figure 68- Photographie de la Musikverein Concordia Gamprin (Liechtenstein) lors du festival de musique à Schaan en juin 1958.

On aperçoit le tambour au dernier rang à droite de l'image.

Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988. Vu sur le site internet de la fanfare : <http://www.mkg.li>, consulté le 1er mars 2015.

Il existe également des particularités nationales dans l'instrumentation et l'usage des instruments de musique. En France, le clairon est présent dans les sociétés musicales avec parfois un débordement dans certaines formations belges, luxembourgeoises ou suisses. En Allemagne et en Autriche la famille des bugles est souvent utilisée, ce qui est une exception en

Europe. En Espagne et en Amérique du Sud, des violoncelles viennent souvent compléter les orchestres d'harmonie¹⁴⁵⁴. La nature des instruments, dus à leur fabrication, est fort différente entre la France et l'Allemagne. La clarinette ne dispose pas du même système de clés, puisque les Allemands n'utilisent pas le système Boehm. Le basson français est bien seul dans un monde dominé par le Fagot allemand, deux instruments qui jouent le même rôle dans l'orchestre d'harmonie. La trompette française à pistons est proscrite en Allemagne où règne la trompette à palette. L'usage du saxophone est intéressant. En France et en Belgique¹⁴⁵⁵, il est souvent utilisé en *tutti*¹⁴⁵⁶. Instruments médians, ils sont employés pour « faire la pâte sonore » et ne sont pas utilisés comme solistes, le rôle étant dévolu aux clarinettes. Dans les pays où le nombre de clarinettes sont réduites ou inexistantes, les saxophones sont plus facilement utilisés en *sol*. De même, l'emploi du cornet en France, contrairement à la plupart des pays européens, est souvent confondu avec celui des trompettes. Le remplacement progressif du cornet à pistons par la trompette, répond à un phénomène de mode ou de genre musical qui a fait la promotion du dernier en faisant paraître le premier comme quelque chose d'obsolète. Les spécialistes européens de la composition pour ensembles à vent, réunis en colloque en 1964 en Belgique, préconisent d'équilibrer ce pupitre et de favoriser l'utilisation de cornets, notamment lorsque le pupitre de trompette est important. La répartition doit se faire ainsi : deux parties indépendantes de cornets et deux ou trois parties de trompettes¹⁴⁵⁷. On touche ici à la conception même que chaque pays, a de l'ensemble à vent. Le clivage principal réside dans l'articulation entre les bois et les cuivres. Les grandes formations françaises, espagnoles ou italiennes avec un pupitre de clarinettes très important s'opposent aux *Brass Bands* anglais qui en sont dépourvus. Mais la question est beaucoup plus fine puisque les ensembles belges ou hollandais possèdent des clarinettes mais dans ces pays l'instrumentation insiste davantage sur les cuivres¹⁴⁵⁸. Il s'agit d'ensemble harmono-fanfare, le nombre des clarinettes est ainsi plus réduit. Derrière cette répartition instrumentale, c'est l'importance de l'harmonie¹⁴⁵⁹, ensemble de cuivres et bois et celle de la fanfare, ensemble de cuivres, qui diffère selon les pays. Cela pose des problèmes pour l'écriture d'un répertoire contemporain diffusé dans toute l'Europe. En effet, l'écriture n'est pas uniformisée. Lors du colloque de 1964, les chefs de musique et compositeurs s'en plaignent. « On écrit généralement pour deux parties de cors en Belgique et en Hollande, pour

¹⁴⁵⁴ Félix Hauswirth, *op.cit.*, p. 73

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 65

¹⁴⁵⁶ Le terme *tutti* désigne un passage où tous les instruments sont sollicités et jouent ensemble.

¹⁴⁵⁷ « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964.

¹⁴⁵⁸ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 9 février 2013.

¹⁴⁵⁹ Voir en annexe 1 pour l'instrumentation de ces ensembles.

trois parties en France et au Luxembourg et pour quatre parties en Suisse. Il faut rechercher l'unification du même nombre de parties dans chaque pays limitrophe ¹⁴⁶⁰». Plus globalement, ils mettent en avant l'écriture dans un même système orchestral de pièces pour harmonies et fanfares où les deux formules sont amalgamées. Les formations belges, suisses, hollandaises, anglaises ou allemandes utilisent ce répertoire ce qui est peu exploitable en France ou au Luxembourg. En effet, ces deux pays différencient nettement les deux formations que sont l'harmonie et la fanfare. Ainsi, le passage de l'une à l'autre nécessite des « à défaut » des instruments qui se substituent à ceux non présents dans la formation. Dans la fanfare, l'orchestration est différente, elle est dépourvue de la famille des bois. Il est possible de remplacer les flûtes et les hautbois par des saxophones sopranos ou sopratinos, ou des petits bugles ; les bugles soli ou les cornets peuvent jouer le rôle des clarinettes ou des hautbois ; les saxhorns barytons se substituent aux bassons et clarinettes basses¹⁴⁶¹. Mais les spécialistes européens des ensembles à vent concluent que « cela enlève le caractère orchestral voulu par l'auteur, et cette partition mitigée faisant office de passe-partout¹⁴⁶².»

Alain Crepin (né en 1954), grand spécialiste de la musique à vent en Europe, chef de la musique royale de la force aérienne belge de 1984 à 2005, professeur au Conservatoire de Bruxelles et d'Esch sur Alzette, chef invité dans de nombreux pays, et compositeur, a pour nous tenté de dresser une carte du son des ensembles à vent et de leur particularités stylistiques¹⁴⁶³. Forcément en partie subjective, elle reprend tout de même une partie de nos remarques précédentes. Il caractérise l'harmonie française et italienne marquées par l'importance des bois et les oppose à la Belgique et aux Pays-Bas où les cuivres sont dominants. Il distingue les ensembles à vent allemands et autrichiens qu'il considère comme ayant une sonorité moins fine avec des basses appuyées et particulières du fait de l'utilisation souvent importante du baryton. Les pays nordiques, Danemark, Norvège, Finlande..., très influencés par le modèle anglais du *Brass Band*, possèdent très peu d'harmonies mais davantage d'ensembles de cuivres. La sonorité des *Brass Bands* et des marches britanniques en général s'explique par la place des euphoniums, qu'ils font chanter¹⁴⁶⁴. La perce conique de l'euphonium fait la différence par rapport au saxhorn basse à perce cylindrique, l'instrument paraît plus chantant, plus rond, plus enclin à des

¹⁴⁶⁰ « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964.

¹⁴⁶¹ Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau traité d'orchestration, à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*, Paris, Robert Martin, 1992, p. 41

¹⁴⁶² « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », « Journal de la CMF », n° 174, Juin/Juillet 1964.

¹⁴⁶³ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 9 février 2013.

¹⁴⁶⁴ Les explications d'instrumentations doivent beaucoup aux nombreuses discussions avec le Major Jean-Marie Fleck, sous-chef de musique militaire, commandant la fanfare-nouba du 1^{er} régiment de Tirailleurs d'Epinal (France).

parties qui le mettent en évidence. Par contre le saxhorn basse Courtois, de fabrication française, fait une partie de basse à l'octave de la contrebasse, qui ne permet pas de virtuosité et sert à l'accompagnement. Les parties intéressantes des voix de ténors ou les traits d'orchestres sont alors dévolus aux bassons ou aux saxophones ténors. Alain Crepin rassemble également tous les pays d'Europe de l'Est jusqu'à l'Estonie. Les ensembles à vent se caractérisent par l'utilisation d'un registre plus aigu de l'instrument, cette manière de jouer puise ses racines dans le folklore.

Il est possible d'aller plus finement dans la différenciation, notamment entre la production des ensembles à vent de deux pays proches géographiquement et culturellement que sont l'Allemagne et l'Autriche. En posant la question à des musiciens autrichiens¹⁴⁶⁵ sur leurs différences avec les ensembles à vent allemands, après un éclat de rire, ils sont d'accord pour accepter qu'il n'existe pas de grandes variations. Ils se disent plus fins, mais il n'est pas exclu que la remarque relève du chauvinisme. De même, lorsque Pierre-Marcel Ondher (1925-2013), producteur discographique et présentateur de radio spécialisé dans le domaine des musiques légères et de genre, présente le disque *Cuivre Austro-Allemands*¹⁴⁶⁶, il essaye de les différencier. Il explique malicieusement au dos de la pochette que les deux formations allemande et autrichienne sont de : « styles voisins mais différents, d'un égal panache, mais [aux] accentuations variées, tantôt plus éclatantes, tantôt plus « lyriques » ». La distinction relèverait donc de l'interprétation. L'histoire peut expliquer aussi en partie les différences. La musique austro-hongroise est très marquée par la musique classique, alors que la Prusse se rattache à une tradition plus martiale.

Cette carte tracée à grands traits élude la question des marges et des transitions. Des pays comme la Suisse, le Luxembourg ou la Belgique apparaissent un peu comme des entre-deux, à la frontière de deux cultures dominantes, celles de l'Allemagne et de la France. Le modèle allemand se ressent fortement en Suisse avec l'utilisation de baryton. Il en est de même avec la France qui influence le Luxembourg avec l'importance de l'utilisation des clarinettes. Dans les trois pays, l'utilisation du tambour s'explique par la proximité de la France. Ne tombons pas non plus dans le cliché de pays sans culture propre, complètement sous la domination culturelle d'un grand pays. Au contraire, il s'agit d'un savant mélange d'influences qu'ils se sont appropriés et qu'ils ont adapté pour constituer leur propre culture, fruit d'un métissage culturel. Pays d'entre-deux, ils se sont montrés plus ouverts. Si le phénomène est plus visible pour ces

¹⁴⁶⁵ Témoignage de musiciens de la *Stadtmusikkapelle Wilten* d'Innsbruck (Autriche), recueilli le 4 octobre 2015.

¹⁴⁶⁶ Hoch-und-Deutschmeister et Grosser Kurfurst, *Cuivres Austro-Allemands*, 33 tours, MUSIDISC - 30CV1329 – FRANCE, sans date.

petits pays, formés plus tardivement, aucun Etat ne peut arguer que sa musique à vent soit authentique, non touchée par des quelconques importations. Avec la mondialisation, les circulations se sont accélérées, évacuant l'idée que la musique puisse être « pure ». Elle est forcément le résultat d'importations, de mélanges, de fusions¹⁴⁶⁷. Le degré d'importations et les appropriations forcément effectuées différemment, maintiennent l'existence de nuances dans le modèle *fanfaristique* européen.

Chaque pays n'a pas constitué des ensembles à vent totalement identiques mais identifiables. Les courants musicaux dépassant les frontières, réinventent des espaces relationnels, établissant des réseaux humains prompts aux circulations.

¹⁴⁶⁷ Jocelyne Guibault, « Mondialisation et localisme », pp. 313-334, p. 326, in : Jean-Jacques Nathiez (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t.5, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2003-2007.

Chapitre 9. Circulations culturelles autour des ensembles à vent

Selon Michael Werner, « née pendant les années 1980 au sein d'un groupe de chercheurs français, la notion de «transfert culturel» renvoie à la fois à un champ de recherche empirique alors en voie de constitution et à une orientation méthodologique touchant, à des degrés variés, l'ensemble des sciences humaines et sociales. Les études de transfert visent à étudier les interactions entre cultures et sociétés – ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société – dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent, enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent. Elles s'inscrivent dans le renouveau de l'histoire culturelle observée, à l'étranger et en France, dans les deux dernières décennies du XX^e siècle.¹⁴⁶⁸ » La notion de transfert culturel dépasse les simples échanges culturels. Il s'agit de l'importation de biens ou de modèles culturels qui dépasse l'effet de mode pour s'installer durablement dans une autre société¹⁴⁶⁹.

L'étude des ensembles à vent permet d'observer des phénomènes d'acculturation, d'adaptation, d'assimilation liée aux circulations culturelles. Les modèles étrangers, le répertoire sont transposés en dehors du pôle initial et transforment le modèle local qui le reçoit. Mais la transformation se réalise avec des adaptations et peut à son tour renvoyer au pôle émetteur un modèle transformé qu'il va à son tour assimiler. La notion de transfert culturel invite donc à s'intéresser aux véhicules, aux vecteurs, médiateurs et autres passeurs de culture.

Contrairement aux transferts culturels, l'acculturation implique d'importer un modèle totalement nouveau dans une structure qui en est totalement étrangère. L'acculturation est achevée lorsque les origines étrangères de l'importation ont été oubliées¹⁴⁷⁰. L'américanisation est souvent vue comme une acculturation mais le phénomène se révèle beaucoup plus complexe dans son application aux ensembles à vent.

¹⁴⁶⁸ Michael Werner, article « Transferts culturels », in : Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, PUF, 2006.

¹⁴⁶⁹ Didier Francfort, « Introduction. Transferts et acculturations », pp. 203-208, p.203, in : Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 203-208, p.208

A. Influence des modèles étrangers

Des modèles, instruments ou formes orchestrales, s'implantent dans des pays où ils ne sont pas originaires. Mais il ne s'agit jamais de clone, de copie conforme. Il existe des adaptations et au final une appropriation.

Dès la fin du Moyen-Âge et surtout à la Renaissance, le fifre se répand dans toute l'Europe occidentale. D'origine suisse allemande, les mercenaires helvètes l'apportent avec eux dans toutes les batailles¹⁴⁷¹. Les armées françaises et anglaises notamment, l'adoptent. Accompagné du tambour, il sert à transmettre les ordres aux fantassins. En France, François 1^{er} les généralise par une ordonnance de 1545¹⁴⁷². Cependant, le fifre n'est pas uniquement utilisé par les formations militaires. Au XVI^e siècle et après, il sert seul, ou en complément avec d'autres instruments aux divertissements de la cour, des fêtes religieuses avec processions, cortèges et fêtes diverses en ville et pour animer les bals¹⁴⁷³. Très souvent associées aux tambours, les sociétés de fifres civiles se développent fortement au XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle. On en trouve essentiellement en Suisse et aux Pays Bas, mais aussi au Royaume Uni, en France, en Allemagne et en Belgique. Chaque pays a créé sa propre tradition autour des fifres. Les *Flutes Bands* britanniques sont présents surtout en Irlande du Nord et l'orchestre est typique des protestants orangistes. En France, le fifre est véhiculé par le milieu scolaire à la fin du XIX^e siècle¹⁴⁷⁴. Sur le modèle de l'armée, de nombreux bataillons scolaires sont créés dans le but de préparer les jeunes enfants au service de la République. Comme toute armée, elle possède sa musique constituée de tambours et de fifres. Nombre de ces fanfares ont disparu mais certaines ont perduré comme les *Fifres Roannais*. Créée en 1896 par un instituteur de Roanne, cette société musicale enfantine accueille les jeunes entre 8 et 15 ans¹⁴⁷⁵. Elle a su s'adapter en s'adjoignant une section de clairons en 1909 pour que les fifres devenus adultes puissent rester dans la société¹⁴⁷⁶. Elle devient une Batterie-Fanfare avec des fifres en 1970, créant une nouvelle tradition en mélangeant plusieurs instruments d'ordonnance dans un même orchestre typique de la France. Les partitions pour fifres sont arrangées en interne, ce sont des

¹⁴⁷¹ Philippe Meunier (dir.), *Fanfarses. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002, p. 53

¹⁴⁷² Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008, p. 18

¹⁴⁷³ Roger Basaglia, *Les fifres roannais, 110 ans d'histoire*, Roanne, chez l'auteur, 2007, p. 295-296

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 300

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 18-19

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 34

transpositions de première ou deuxième trompette ou un mélange avec la partie de cor¹⁴⁷⁷. Il en résulte une sonorité particulière¹⁴⁷⁸. Il existe aussi des sociétés de fifres présentes lors des fêtes comme le carnaval de Dunkerque ou les fêtes de la Bravade à Saint-Tropez. En Suisse, particulièrement à Bâle, de nombreux groupes amateurs de fifres et de tambours accompagnent le carnaval. Ils sont appelés des cliques¹⁴⁷⁹. La Wallonie fête certains saints ou des commémorations profanes en organisant des marches annuelles. Ces marches de l'Entre Sambre et Meuse ne peuvent se réaliser sans les fifres et tambours qui accompagnent des compagnies de soldats déguisés. Cette coutume remonte sans doute à la fin du Moyen-âge¹⁴⁸⁰.

Le *Brass Band* est un autre exemple de transfert culturel, il s'agit cette fois de l'importation d'un type d'ensemble à vent caractéristique du Royaume Uni dans d'autres pays. Au XX^e siècle, cet orchestre se répand en Europe. Né dans les années 1830 au Royaume Uni, le *Brass Band* est typiquement anglais avec une instrumentation très codifiée¹⁴⁸¹. Il se diffuse à partir des années cinquante dans les pays scandinaves (au Danemark d'abord puis en Suède et plus tard en Norvège), puis aux Pays-Bas. Par l'intermédiaire du bureau européen des *Brass Bands*, le mouvement est présent depuis les années 1970 en Suisse, en Belgique, au Luxembourg¹⁴⁸². La France s'ouvre très tardivement, au cours des années 1990 et de façon très timide. Le *Brass Band* est encore absent de beaucoup de pays d'Europe.

La création de *Brass Band* est souvent une transformation de la fanfare¹⁴⁸³, d'où sa présence dans les zones où elle est bien représentée. Cette adaptation est souvent vue comme une modernisation de l'ensemble de cuivres, ce qui est un comble pour un orchestre né au XIX^e siècle. Le *Brass Band* est vu comme une solution pour bousculer l'ensemble de cuivre traditionnel, assouplir le jeu des instrumentistes très militaire. Il montre aussi qu'en acceptant un système culturel qui n'est pas le sien, le pôle de réception espère une forme de reconnaissance, notamment sa capacité à adopter des mœurs plus modernes¹⁴⁸⁴. Il ne s'agit plus d'une simple assimilation, le transfert culturel s'apparente plus à une acculturation. Cependant, l'acculturation n'est pas totale car des fanfares continuent d'exister non sans conflits aux côtés

¹⁴⁷⁷ Témoignage de Roger Basaglia, recueilli le 14 janvier 2011.

¹⁴⁷⁸ Extrait musical n°31 : Les Fifres Rouennais, « *Westminster* » (Guy Luypaerts). Les Fifres Rouennais, 33 tours, CORELIA- CC. 81293 - FRANCE, 1981.

¹⁴⁷⁹ Philippe Meunier (dir.), *op.cit.*, p. 54

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

¹⁴⁸¹ Voir en annexe 1, l'orchestration du *Brass Band*.

¹⁴⁸² Christine Bergna et Laurence Solnais, « Le Brass Band : Un autre style, une nouvelle pédagogie », « journal de la CMF » n° 476, juin 1998. Pour une vision d'ensemble des *Brass Band* dans le monde, voir : Violet and Geoffrey Brand, *The World of Brass-Bands*, Baldock, Egon Publishers LTD, 1986, 117 p.

¹⁴⁸³ Voir en annexe 1, la nomenclature de la fanfare ou ensemble de cuivres.

¹⁴⁸⁴ Didier Francfort, « Introduction. Transferts et acculturations », pp. 203-208, p.204, in : Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *op.cit.*

des *Brass Band*. Même s'il existe des harmonies en Suisse, la fanfare est très présente. Elle est calquée sur le modèle des fanfares de bataillon. Jusqu'en 1954 et l'ordonnance trompette, aucun instrument de la famille des bois n'entre dans la musique militaire helvétique¹⁴⁸⁵. La clarinette est la première à être autorisée puis, dans les années 1960 on ajoute la flûte, le piccolo, le saxophone pour former une véritable harmonie. Depuis, la musique militaire suisse se divise en fanfare de régiment, qui est une harmonie et en fanfare de bataillons, qui forme une fanfare de cuivres, progressivement devenu un *Brass Band*. La *fanfare Perce-Oreille* fondée en 1946 par Roger Volet (1919-1999) puis étoffée et transformée en ERIC : Ensemble Romand d'instrument de cuivres en 1952, font figure de pionnier. L'ERIC est une formation assez proche du *Brass Band*, si ce n'est les trompettes qui remplacent les cornets¹⁴⁸⁶. Formée des meilleurs instrumentistes de la région, cette formation se veut un modèle en jouant notamment des œuvres originales adaptées à ces ensembles de cuivre. « *La marche de l'Automne* »¹⁴⁸⁷ composée par Carlo Hemmerling (1903-1907) est un extrait de La Fête des Vignerons de Vevey daté de 1955, une fresque chorale et instrumentale, dédiée au pays de Vaud et à ses traditions vigneronnes et campagnardes. Cette œuvre magistrale permet aux cuivres éclatants et brillants de donner leurs mesures en effectuant notamment des nuances importantes. Les basses soutenues et chantantes rappellent les *Brass Bands* anglais. Pour beaucoup de Suisses, les sonorités nouvelles de l'ERIC et celles entendues des « fanfares anglaises » comme sont appelés les *Brass Band* au début des années 1960, plaisent et étonnent. Pour les musiciens amateurs la question est de savoir, comment avec les mêmes instruments que les leurs, ils obtiennent des sonorités aussi chantantes¹⁴⁸⁸. La pièce « *The Mikado Selection : Three Little Maids* », d'Arthur Sullivan et W S Gilbert, enregistré par *The Famous CWS Manchester Band* en 1962, montre toute la finesse de jeu des cuivres de ce *Brass Band*¹⁴⁸⁹. Pour certains l'enthousiasme domine mais d'autres restent très attachés à la formule de la fanfare suisse. Il faut attendre les années 1960 pour que le *Brass Band* soit accepté comme un renouveau. Le jeu et le style des cuivres perdent de leur raideur, le répertoire sonne comme neuf en abordant à la fois les transcriptions, la musique légère, la musique originale et les pièces solistiques¹⁴⁹⁰. A la

¹⁴⁸⁵ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 104

¹⁴⁸⁶ Jean Pierre Mathez, « le collègue des cuivres de Suisse Romande (CCSR) », « Brass Bulletin » n° 89. I. 1995, pp. 62-68, p. 62

¹⁴⁸⁷ Extrait musical n°32 : Ensemble romand de musique de cuivre, « *Marche de l'automne* » (Carlo Hemmerling), Ensemble romand de musique de cuivre, 45 tours, PHILIPS - 339 434 QF- SUISSE, années cinquante.

¹⁴⁸⁸ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 110

¹⁴⁸⁹ Extrait musical n° 33 : The Famous CWS Manchester Band, « *The Mikado Selection : Three Little Maids* », (Arthur Sullivan et W S Gilbert). The Famous CWS Manchester Band, 33 tours, *Highlights Of Gilbert And Sullivan*, Fontana – TFL 5181, Fontana – 680 974 TL- ROYAUME-UNI, 1962.

¹⁴⁹⁰ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 111

manière de l'ERIC des ensembles régionaux de cuivres se forment : l'ensemble Brayard d'instruments de cuivres, l'ensemble Valaisan... L'influence de l'ERIC décline après les années 1970 et les véritables *Brass Band* à l'anglaise apparaissent¹⁴⁹¹, qui sont souvent des transformations de fanfares déjà existantes. La transformation en Brass Band passe aussi par la transformation du visuel, au premier duquel l'uniforme, les fanfares voulant se donner une image plus moderne, pour une activité davantage tournée vers les concerts que les défilés.



Figure 69- La fanfare de Crissier (Suisse) avec bugles et trompettes, inaugure en 1963 un uniforme dans le plus pur style helvétique. En 1975, elle est devenue un Brass Band et l'uniforme s'adapte¹⁴⁹².

L'instrumentation codifiée et limitée à moins de trente musiciens est une révolution qui va à l'encontre du modèle français ou belge vanté par tous les directeurs de société de musique suisse, celui de rassembler quatre-vingt ou cent instrumentistes. Des conflits entre partisans des *Brass Band* et de la fanfare suisse, entre partisans de la modernité et de la tradition émaillent de façon récurrente les assemblées générales cantonales, le comité central de l'AFM (Association Fédérale de Musique), comme la presse orphéonique. Cependant, le succès des *Brass Bands* en Suisse ne se dément pas et en 1972 le premier championnat suisse se déroule à Crissier près de Lausanne¹⁴⁹³. On peut utiliser la notion de « greffe » puisque les *Brass Band* ont été totalement adoptés en Suisse.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 112

¹⁴⁹² Photographies issues de l'ouvrage : Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 112-113

¹⁴⁹³ Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *op.cit.*, p. 113

Les conservatoires et les écoles de musique créent également de nombreux *Brass Bands*. Le but est à la fois pédagogique, celui de développer la pratique collective des cuivres et de remettre en avant certains instruments comme le cornet à piston ou l'alto mib. Il est aussi stylistique, développer la sonorité chaude des *Brass Bands*. Ces professionnels agissent presque en militants mais cela donne aussi un peu l'impression d'imposer le *Brass Band* par le haut aux ensembles à vent. Le *Brass Band* étant la réponse à une nécessaire modernisation de la pratique des cuivres. En 1973, M. Fred Harles, directeur du conservatoire d'Esch sur Alzette (Luxembourg) fonde le seul *Brass Band* du pays, pour former ses étudiants et leur permettre de se produire en concert¹⁴⁹⁴.

En Angleterre, les concours pour *Brass Band* sont très répandus, ils font partie de l'ADN du mouvement. Devant l'intérêt du style *Brass Band* en Europe, un championnat européen voit le jour en 1978. L'*European Brass Band Championships*, se déroule au Royal Albert Hall de Londres, le lendemain du championnat national anglais¹⁴⁹⁵. Les *Brass Bands* plaisent tant que s'organise, une association européenne qui s'occupe de l'organisation du concours, *The European Brass Band association*. Progressivement la main mise anglaise diminue et les concours ont lieu en dehors du Royaume-Uni. Il faut tout de même attendre 1983 pour l'organisation d'un premier concours hors de la Grande-Bretagne, à Kerkrade aux Pays-Bas. La suprématie britannique est rompue en 1988 lors du concours de Luzerne en Suisse avec la victoire d'une formation norvégienne, *Eikanger Bjorsvik Musikklag Band*¹⁴⁹⁶. On assiste alors au rééquilibrage du transfert culturel puisque « l'appropriation du modèle culturel est tel que l'élève dépasse le maître¹⁴⁹⁷. » Les *Brass Bands* européens n'ont plus rien à envier de leur modèle britannique. Ils ont le niveau techniquement et musicalement. L'instrumentation s'est progressivement normalisée sur les critères anglais.

Lors du premier championnat européen de *Brass Band*, le nombre de musiciens de chaque groupe n'est pas limité. De plus, certains utilisent des trompettes ou des cors, pourtant non présents dans la nomenclature du *Brass Band*. A partir de 1980, seuls les instruments de *Brass Band* et un maximum de trente-cinq musiciens de cuivres plus des percussionnistes sont autorisés. En général, le champion de chaque pays vient s'affronter aux autres¹⁴⁹⁸. Les Brass

¹⁴⁹⁴ Programme du concert du *Brass Band du Conservatoire d'Esch sur Alzette*, le 12 avril 2008 à Reichshoffen, vu sur le site : <http://www.brassband.fr/> consulté le 19/02/2011.

¹⁴⁹⁵ Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930's to the new millennium*, Burlington, ASHGATE, 2006, 387 p. 108

¹⁴⁹⁶ Site internet de *The European Brass Band Association*, <http://www.ebba.eu.com/>, vu le 25 janvier 2015.

¹⁴⁹⁷ Didier Francfort, « Introduction. Transferts et acculturations », pp. 203-208, p.206, in : Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *op.cit.*

¹⁴⁹⁸ Roy Newsome, *op.cit.*, p. 109

Band européens s'adaptent progressivement pour obtenir la forme anglaise mais ils ne cherchent pas à les imiter. Traditionnellement, les musiciens britanniques de cet orchestre utilisent presque systématiquement le vibrato dans les phases mélodiques. Cette façon de jouer typique de la fin du XIX^e siècle veut imiter le vibrato expressif des cordes ou des chanteurs¹⁴⁹⁹. Très typée anglaise, cette manière de jouer est le plus souvent abandonnée en Suisse, au Benelux, en Europe du Nord.

L'intérêt croissant pour les *Brass Bands* en Europe a été positif pour les formations anglaises. Elles ont pu se produire sur tout le continent et même en dehors pour donner des concerts. Plus globalement, cet intérêt allié à la diffusion par les médias nationaux de cette forme instrumentale, a dans les années 1970 développé, régénéré le *Brass Band* britannique¹⁵⁰⁰. On assiste ainsi à un contre-transfert, rééquilibrant l'importation de base par un apport vers le modèle culturel de départ. Les transformations culturelles ne peuvent pas être appréhendées sans une notion d'aller-retour, de dialogue, comme le montre Michel Espagne et Michaël Werner dans leur article programme de 1987¹⁵⁰¹.

Le Brass Band est aussi l'orchestre typique de l'Armée du Salut. Cette organisation née en Angleterre en 1878 se définit avant tout comme un mouvement d'évangélisation et pas seulement un organe de charité¹⁵⁰². Très vite, l'organisation militaire est introduite avec l'utilisation des grades, le recours à la hiérarchie, un uniforme. Le chant, la musique tiennent d'emblée une place très importante dans ce mouvement. Ils sont les vecteurs de la diffusion de la foi chrétienne protestante et l'expression collective de la ferveur de ses membres. Le piano, l'orgue accompagnent le chant lors des assemblées. Des orchestres à cordes existent dans les pays scandinaves, en Allemagne ou en Suisse mais la majorité de la musique salutiste est l'expression de fanfares¹⁵⁰³. Fondées sur le modèle des *Brass Bands* britanniques, puisque créées dans ce pays, elles sont un support efficace pour attirer la foule lors des réunions dans la rue et couvrir le bruit des voyous qui veulent les perturber. Le fondateur de l'armée du Salut, William Booth veut attirer les gens dans la rue, être au contact de la population. Les instruments de cuivres, facilement transportables sont donc idéals pour cette mission. De plus, il souhaite que la musique jouée ne soit pas une musique d'église habituelle afin de toucher une population

¹⁴⁹⁹ Jean-Paul Leroy, « Les Brass Bands... », « La gazette des cuivres », n° 13, 1992, p.17-18

¹⁵⁰⁰ Roy Newsome, *op.cit.*, p. 56

¹⁵⁰¹ Michel Espagne, Michaël Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. » 42e année, N. 4, 1987. pp. 969-992.

¹⁵⁰² Raymond Delcourt, *L'armée du salut*, Que sais-je, Paris, PUN, 1989 (2^{ème} édition), p. 3-4

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p.62-63

quelquefois éloignée de l'Eglise¹⁵⁰⁴. Ces orchestres donnent également des concerts et participent aux défilés.

La musique de cuivres est établie dès 1878, grâce à Charles Fry et ses fils, tous musiciens. Ils adhèrent à l'armée du salut et fondent le premier corps de musique à Salisbury (Grande Bretagne). L'*Halleluja Brass Band* remporte un grand succès et beaucoup d'autres fanfares se créent sur ce modèle¹⁵⁰⁵. Des centaines de fanfares salutistes voient le jour au Royaume Uni, favorisées par le tissu déjà existant et familier des *Brass Bands*.

Rapidement l'organisation salutiste s'exporte devenant vite une organisation internationale. Dès 1880, l'Australie et les Etats-Unis sont touchés. En 1881, la France est le premier pays européen à accueillir l'armée du salut. La Suède et la Suisse le sont en 1882, l'Allemagne en 1886, le Danemark, l'Italie et les Pays-Bas en 1887... A chaque fois, le modèle de l'organisation est implanté à l'identique. Les fanfares de l'armée du salut sont transposées partout en Europe et dans le monde, faisant abstraction des frontières et des formes locales des ensembles à vent.

Il s'agit d'un phénomène transnational totalement autonome et indépendant. L'armée du salut dispose de ses propres compositeurs et arrangeurs. En 1882, Richard Slater adhère à l'organisation. Avec Fred Fry et Henry Hill, il crée un répertoire spécial, propriété de l'armée du salut et édité par les départements musicaux¹⁵⁰⁶. En 1884, le premier Journal consacré aux fanfares salutistes est publié régulièrement. La première édition de la « Musical Salvationist » est publiée en Juillet 1886. Chaque mois des partitions et des paroles de chansons inédites y sont publiées¹⁵⁰⁷. La formation des jeunes est organisée en interne, par des cours donnés par des bénévoles et à travers notamment des camps de musique.

Beaucoup de *Brass Bands* salutistes existent à toutes les échelles, dans les petites postes locaux comme au QG général de Londres : l'*International Staff Band*. Certains ont acquis une grande notoriété et comptent parmi leurs membres de nombreux prix de conservatoire. Les enregistrements sur disque de ces groupes représentent une quantité impressionnante. Une majorité est recensée sur un site internet¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁴ Site internet du musée de l'Armée du Salut de Bâle, vu le 8 février 2015 : <http://www.heilsarmeemuseum-basel.ch/>

¹⁵⁰⁵ L'histoire de la musique nationale de l'Armée du Salut en France, <http://www.musiquenationale.com/>, vu le 13 juillet 2011.

¹⁵⁰⁶ L'histoire de la musique nationale de l'Armée du Salut en France, <http://www.musiquenationale.com/>, vu le 13 juillet 2011.

¹⁵⁰⁷ Site internet du musée de l'Armée du Salut de Bâle, vu le 8 février 2015 : <http://www.heilsarmeemuseum-basel.ch/>

¹⁵⁰⁸ Ian's Regal Zonophone Website, <http://www.regalzonophone.com/>, se veut un hommage à la musique, aux musiciens et aux compositeurs de l'Armée du Salut. Il recense et permet d'écouter la plupart des enregistrements des fanfares de l'Armée du Salut, des 78 tours aux CD les plus récents.

L'armée du Salut a même disposé de sa propre usine de fabrication d'instruments de cuivre. William Scarlett¹⁵⁰⁹, musicien de Chicago (Etats-Unis) a étudié cette fabrique salutiste. Né dans une famille de l'Armée du Salut, il sert dans l'armée américaine puis officie comme trompette au *Chicago Symphony Orchestra* entre 1964 et 1998. Il s'est passionné pour la restauration d'instruments anciens, les recherches sur les facteurs d'instruments et la collecte de leurs productions. Aux Etats-Unis, il a produit de nombreuses expositions d'instruments fabriqués par les premiers facteurs américains et est considéré comme une autorité sur leurs histoires. William Scarlett explique que rapidement, il devient évident pour l'organisation de disposer d'un atelier de réparation d'instrument de cuivre. Les *Brass Bands* salutistes se développent de façon importante, il y a donc un marché, et par soucis d'autonomie il est intéressant pour l'organisation de disposer de son propre atelier de réparation. Il ouvre en mai 1889. En quelques années, les ouvriers commencent à faire des instruments avec des pièces achetées à d'autres luthiers. En 1893, la boutique crée son premier cornet et appelle les modèles, « OUR OWN MAKE », suivis par les modèles « TRIUMPH » en 1896. Dès cette année, le magasin fabrique tous les instruments de fanfare. William Booth alors Général de l'organisation, exige que tous les *Brass Bands* de l'Armée du Salut achètent leurs instruments dans cette fabrique. Le nombre de travailleurs augmente et l'usine est déplacée plusieurs fois dans les années 1890 pour disposer d'un plus grand espace de travail. L'Armée du Salut crée une véritable usine en 1901 dans la ville de Saint Albans au Nord de Londres, sous le nom : *The Campfield Musical Instrument Works*. L'usine ne produit que les instruments qui se trouvent normalement dans un *Brass Band*.



Figure 70- *The Bandmaster*, l'un des principaux modèles de cornet à piston fabriqués par l'usine de l'Armée du Salut.

Les références de l'instrument et la mention de l'usine de l'Armée du salut sont gravées sur le haut du pavillon de l'instrument.

Cornet, issu des collections du musée de l'Armée du Salut de Bâle (Suisse).

¹⁵⁰⁹ Ces propos sont issus d'une interview publiée sur le site internet du musée de Bâle de l'armée du salut, vu le 8 février 2015 : <http://www.heilsarmeemuseum-basel.ch>

Outre les principaux modèles « OUR OWN MAKE », « TRIUMPH », « TRIUMPHONIC » et « BANDMASTER », d'autres modèles sont fabriqués pour les fanfares de jeunes. Après la Seconde Guerre mondiale les fabricants de cuivres modernisent leurs usines, l'Armée du Salut ne suit pas cette voie. De fait, les autres facteurs d'instruments réalisent des cuivres de meilleure qualité et moins chers que ceux de l'Armée du Salut. Dans les années 1960, l'usine de Saint Albans commence à perdre de l'argent. L'usine ferme en 1972, bien qu'un accord avec le manufacturier d'instruments Boosey and Hawkes permette de continuer à produire le cornet «Bandmaster» et le cor alto «Triumphonic» pour l'Armée du Salut jusqu'en 1979.

B. Circulation du répertoire

Le répertoire circule, s'affranchit des frontières. Il suffit de recenser les morceaux référencés dans la parthèque de telle ou telle harmonie, de regarder les programmes de concert pour constater ce phénomène. Les compositeurs présents ne sont pas tous issus du pays de résidence de la fanfare ni contemporains. Prenons l'exemple du concert donné par *l'Harmonie municipale de Schifflange* (Luxembourg) le 11 août 1946 à Esch sur Alzette¹⁵¹⁰, reproduit ci-dessous.

¹⁵¹⁰ *Harmonie Municipale de la ville d'Esch sur Alzette : 1871-1946, 75^{ème} anniversaire – Festivités du 10/08/1946 au 18/08/1946*, p. 21

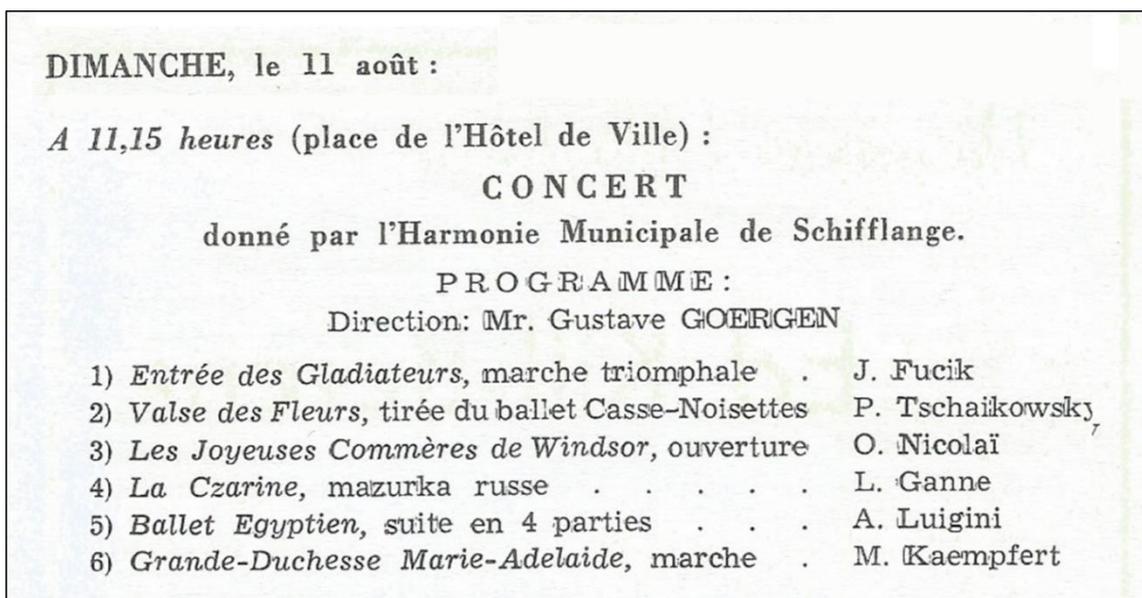


Figure 71- Programme du concert de *l'Harmonie municipale de Schiffflange* (Luxembourg), donné le 11 août 1946 à Esch sur Alzette.

Harmonie Municipale de la ville d'Esch sur Alzette : 1871-1946, 75^{ème} anniversaire – Festivités du 10/08/1946 au 18/08/1946, p. 21

Le programme comprend : « *l'Entrée des Gladiateurs* », une marche du Tchèque Julius Fučík (1872-1916). Une valse tirée du ballet « *Casse-Noisettes* », composée par Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) de nationalité Russe. Le troisième morceau intitulé « *Joyeuses commères de Windsor* » est un opéra tiré d'une comédie de William Shakespeare composé par un allemand Otto Nicolai (1810-1849). Les musiciens interprètent également une mazurka russe « *La Czarine* » due au compositeur Français Louis Ganne (1862-1922), suivie d'une suite en quatre parties du « *Ballet Egyptien* » d'Alexandre Luigini (1850-1906), Français. Le concert est clôturé par une œuvre composée en l'honneur d'une princesse luxembourgeoise, « *Grande duchesse Marie-Adelaide* » par Max Kaempfert (1871-1941) qui est Germano-Suisse. Les morceaux sont des transcriptions de musique classique ou de la musique légère. Aucun d'eux n'est composé par des luxembourgeois. Tous ces musiciens ont vécu au XIX^e siècle et sont connus en Europe dès cette époque, preuve que les compositeurs depuis déjà longtemps s'affranchissent des frontières. Ils ne se cantonnent pas à l'écriture de genre assigné à leur pays, d'un répertoire national.

Les œuvres et les thèmes musicaux circulent. Ainsi, il n'est pas rare de trouver une fanfare italienne qui joue des paso-dobles, genre pourtant typique de l'Espagne, ou une formation autrichienne interprétant une marche anglaise. *Isselburger Blasorchester* (Allemagne),

enregistre en 1973 un 33 tours intitulé : *14 Marches Célèbres*¹⁵¹¹, on y retrouve aussi bien un morceau belge « *la marche des parachutistes* » de Leemans, qu'une pièce allemande « *Oh du wunderschöner deutscher rhein* » de K. Pfortner ou encore « *Florentiner* » du Tchèque Julius Fučík. Pour autant, est-ce que ça se ressent sur l'interprétation ? Théoriquement, une partition doit être exécutée à l'identique, mais le chef de musique et les musiciens peuvent en faire une interprétation, ils l'adaptent, ils se l'approprient en fonction de leur vécu, de leur éducation, de leur culture musicale, et de leurs habitudes de jeu. Il existe un langage musical non écrit mais connu des musiciens. Ainsi en Allemagne et en Europe centrale, toutes les marches se terminent par un ralenti des dernières notes alors même que les partitions ne le mentionnent pas¹⁵¹². L'instrumentation et la manière de jouer détermine la signature sonore d'un pays. Les Allemands ou les Autrichiens piquent les notes, ils ne les font pas durer comme c'est le cas en France, ils les écourtent sans accélérer. Donc si des français jouent des morceaux allemands ou autrichiens, ils ont tendance à alourdir le morceau, le rendre moins aérien car les notes sont plus tenues. En Russie et dans les pays slaves le registre de jeu des instruments, tourné vers les aigus apporte une couleur différente aux morceaux et permet à l'auditeur d'identifier les interprètes. On entend davantage les tubas, les trompettes apparaissent un peu forcées, tendues, aux sonorités pointues presque stridentes.

Parfois, il existe des effets de migration identifiable. A Corfou, la *Société philharmonique Mantzaros* joue un répertoire d'inspiration italienne avec un côté verdien très marqué. La musique de Verdi est caractérisée par la force et le lyrisme. Corfou, a été conquise par les vénitiens à partir de la fin du XIV^e siècle. Ils ont emmené avec eux leurs traditions musicales. Comme les fanfares du Sud de l'Italie, la *Société philharmonique Mantzaros* joue des marches funèbres pendant les processions de Pâques¹⁵¹³. Jamais occupée par l'empire Ottoman, contrairement à une bonne partie de la Grèce, l'île ionienne a gardé des liens étroits avec l'Europe¹⁵¹⁴.

Parfois, la diffusion d'œuvre, de style, s'effectue de manière plus aléatoire et s'explique par l'histoire personnelle d'un musicien ou d'un chef d'ensemble à vent. La *Fanfarencorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.* (Allemagne) fondée en 1952, se targue d'interpréter un répertoire traditionnel pour fanfare de cavalerie¹⁵¹⁵. Cependant, les musiciens ont adapté quelques

¹⁵¹¹ Isselburger blasorchester, *14 marches célèbres*, 33 tours, MFP - 2M046-94966 - FRANCE – 1973.

¹⁵¹² Témoignage du Major Fleck, recueilli le 28 octobre 2015.

¹⁵¹³ Livret du CD : The Philharmonic Society Mantzaros, *recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter*, MOTIVO - M1056 - GRECE, 1998.

¹⁵¹⁴ Gerassimos Ioannidas, « La société philharmonique de Manzaros », « Brass Bulletin », n°46 II 1984, pp.96-97.

¹⁵¹⁵ Témoignage du trompette-major de la Fanfarencorps "Türkenlouis" Rastatt e.V., recueilli le 4 octobre 2015.

morceaux de la tradition française, comme « *Sans Peur* » de Jules Watelle (1879-1960), car la femme du trompette major est française et elle a influencé la musique de son mari. De plus, la fanfare s'est produite à de nombreuses reprises en France, cela a participé à leur connaissance du répertoire français. Le vecteur de diffusion du répertoire est donc de l'ordre de l'intime.

Il n'existe pas de musique originelle, tout est question de métissage et d'appropriation. Jean-Jacques Nattiez, à partir des travaux de Jean Molino¹⁵¹⁶, considère la musique comme un « mixte impur » rejetant ainsi toute notion de « pureté » ou d'« authenticité » en musique. La circulation de styles, d'œuvres, venus de toute l'Europe et leur agrégation conduit à la naissance d'une culture orphéonique européenne. En mélangeant la musique de l'autre à la sienne, et par le jeu parfois d'allers-retours, une autre musique nouvelle se crée.

Ainsi, il n'est pas rare de trouver des chefs de musique qui dirigent un ensemble à vent dans un pays qui n'est pas le leur. Le répertoire européen avec de larges traits communs, permet à ces musiciens de comprendre cette musique et de l'expliquer pour faire travailler l'orchestre. Aux Pays-Bas, *Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden*, l'Harmonie Sainte Cécile d'Eijsden, est dirigée par des chefs belges, de sa création en 1880 jusqu'en 1968¹⁵¹⁷. De même, la *Musique des Armes Réunies* de la Chaux de fonds (Suisse) est dirigée par plusieurs chefs qui ne sont pas originaires de la confédération helvétique¹⁵¹⁸. Le Belge René De Ceuninck tient la baguette entre 1946 et 1970 et le Français Alin Delmotte lui succède de 1971 à 1976. La *Sociedad musical la Artística de Buñol* (Espagne), est depuis 1989 dirigé par Henrie Adams, Néerlandais qui a fait toutes ses études aux Pays-Bas¹⁵¹⁹.

L'idée d'union entre les peuples d'Europe inspire les compositeurs pour orchestres à vent. Une série d'œuvres avec des titres reprenant les termes : *Europe, Europa, United* sont créés. Certes, le phénomène n'est pas nouveau, peu avant la Première Guerre mondiale Wilhelm Zehle (1876-1956), compositeur allemand de marche au style anglais, avait composé un morceau intitulé « *Europe United*. » Il semble toutefois ne pas avoir été mu par l'idée d'une union européenne, mais par celle d'une Allemagne élargie¹⁵²⁰. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'Europe continue d'inspirer. En 1963, le Néerlandais Kees Vlak (né en 1938) sous le

¹⁵¹⁶ Jean-Jacques Nattiez, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino » in : Jean Molino, *Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/INA, pp. 13-69, p.55 ; cité in : Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !* 10 : 2 , 2014, pp. 48-67, p. 49

¹⁵¹⁷ Site internet de *Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden* (Pays-Bas), historique de la formation, <http://www.saintececile.nl/>, vu le 25 mai 2016.

¹⁵¹⁸ Fond de la société de musique *Les armes réunis*, CH NECFBV MAR, Bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds (Suisse).

¹⁵¹⁹ Site officiel de *La Sociedad musical la Artística de Buñol* (Espagne), Historique de la formation, <http://www.jaartistica.org>, vu le 25 mai 2016.

¹⁵²⁰ Livret de présentation du CD : International Military Band, *40 Marches Around The World*, double CD, Music House Productions - MHP - 111- ANGLETERRE, 2011.

pseudonyme de Robert Allmend propose une marche intitulée : « *Marching Europeans* », Albert Kappert Néerlandais (né en 1892) fait de même en 1978 avec « *Europa cup.* » Autour de 1992, la construction européenne marque particulièrement les compositeurs. Ils répondent de deux manières. D'abord en arrangeant différentes mélodies de chansons européennes. Le Belge Laurent Delbecq (1905-1992) écrit en 1991 une fantaisie : « *Bonjour d'Europe* », reprenant des airs européens connus. De même, Andrew Balent, américain né en 1934, compose une « *European Folk Rhapsody* » en 1994. On y retrouve des chansons folkloriques provenant d'Angleterre (Early One morning), de France (En passant par la Lorraine), des Pays-Bas (Lorsque le duc Jean arriva en bateau), de Suisse (Vreneli) et d'Autriche (Dort petite âme). Le final propose une superposition de la mélodie anglaise « *Cornish May Song* » et du thème de « *God Save the Queen* »¹⁵²¹. L'Europe est donc vue comme une juxtaposition de plusieurs pays avec chacun sa culture propre, il plaide pour une Europe des Nations. Un deuxième groupe compose des thèmes originaux évoquant de façon métaphorique l'Europe, ou proposant leur vision de l'unité européenne. Les Français Désiré Dondeyne et Mickey Nicolas proposent une ouverture européenne « *European Opening* » en 1992 destinée à débiter toutes les manifestations musicales publiques¹⁵²². Cette pièce est sans surprise brillante et solennelle comme le veut ce type de composition. « *United* », pièce du compositeur hollandais Kees Schoonenbeek, datée de 1992 vient célébrer la mise en place de l'Union européenne¹⁵²³. Pour lui, l'unification de l'Europe, même partielle implique que les pays autonomes, tout en gardant leurs langues et caractères respectifs, se fondent dans un ensemble harmonieux. Cette idée se voit symbolisée par trois mélodies chacune ayant un caractère propre, exposées indépendamment, mais qui par la suite finissent par former une unité harmonieuse. Enfin, quelques notes de « *l'Ode à la joie* » de Beethoven, clôturent le morceau comme un signe d'unification réussie, l'unification culturelle de l'Europe.

Pour circuler, le répertoire a besoin de vecteurs, de moyens de diffusion¹⁵²⁴. Autour des ensembles à vent, il existe plusieurs médiateurs, de nature différente. Le milieu des orchestres à vent constitue un microcosme organisé en réseau, structuré par les fédérations et les rencontres (festivités, concours, concerts). Ces rencontres sont l'occasion d'écouter d'autres formations

¹⁵²¹ Andrew Balent, « *European Folk Rhapsody* », Conducteur de la partition pour Orchestre d'Harmonie, Wormerveer, éditions Molenaar, 1994.

¹⁵²² Désiré Dondeyne et Mickey Nicolas, « *European Opening* », Conducteur de la partition pour orchestre d'harmonie, Wormerveer, éditions Molenaar, 1992.

¹⁵²³ Kees Schoonenbeek, « *United* », Conducteur de la partition pour orchestres à vent, Hagendorn, éditions De Haske, 1992.

¹⁵²⁴ Sur cette notion, voir notamment : Louise Bénat-Tachot, Serge Gruzinski (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

jouant des morceaux différents. Ainsi entre eux, les musiciens ou les directeurs se renseignent sur les techniques, les pièces, qui à l'écoute, ont plu pour ensuite les acheter et les jouer à leur tour au sein de leur orchestre. Les concours d'ensemble jouent aussi un rôle de diffuseur par l'intermédiaire des morceaux imposés. En effet, chaque concours donne lieu à la publication d'un programme d'œuvres, présentées suivant le niveau de difficulté et le classement de la fanfare. Les candidats doivent présenter devant le jury un morceau librement choisi et un second puisé dans la liste des compositions imposées. Au-delà des seuls orchestres compétiteurs, ces pièces ont valeur de modèles pour les autres formations qui, sans participer aux concours, scrutent tout de même les programmes et les œuvres imposées¹⁵²⁵. D'autant plus que ces morceaux choisis par des experts (professeur de musique, soliste, chef d'orchestre...) sur des critères techniques mais aussi de style et d'originalité, contribuent aussi au renouvellement du répertoire pour orchestre à vent.

Les formations de prestige jouent également un rôle de modèle et d'impulsion pour la diffusion du répertoire. Il s'agit d'orchestres professionnels, souvent militaires tels *La Banda Dell'Arma dei Carabinieri* italienne (la fanfare des carabinieri), *The Band of the Grenadier Guards* (la musique des grenadiers de la garde royale britannique), ou *Magyar Honvédség Központi Zenkar* (L'Orchestre central des Forces de défense hongroise). Quelquefois, ils sont liés à d'autres organismes, ainsi la radio Hollandaise a disposé de son ensemble à vent professionnel, le *Nederlands Radio Blazerensemble*. Certains ensembles amateurs, de très haut niveau, peuvent éventuellement remplir cette fonction de vitrine, comme la *Banda Primitiva de Lliria* basée à Valence en Espagne. A travers leurs concerts, leurs enregistrements, ils diffusent un répertoire souvent original, en tout cas exigeant. Leur impact se mesure à l'échelle de l'Europe car ils se déplacent souvent sur tout le continent. Ils touchent les amateurs par l'intermédiaire de leurs disques et lors de leurs récitals, à l'occasion de l'ouverture ou de la clôture de concours ou festivals d'ensemble à vent¹⁵²⁶.

De même, le service militaire effectué dans de telle formation musicale, au-delà d'acquérir un perfectionnement musical important, permet au conscrit musicien de connaître un répertoire varié qu'il rapporte à l'issue de sa période sous les drapeaux dans sa fanfare amateur. Les stages de formation pour musiciens ou chefs de musique organisés par les fédérations, les contacts avec le conservatoire ou les écoles de musique, même si ils sont relativement mineurs avant les années 1980, ont permis à nombre de « fanfaristes » de faire connaissance avec un répertoire

¹⁵²⁵ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 266

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 109

qu'ils ne jouent pas habituellement. A leur tour ils ont pu faire connaître ces pièces et les faire interpréter par leur orchestre.

Les éditeurs spécialisés dans la musique à vent, participent également à la circulation des répertoires. Les maisons d'édition se sont longtemps cantonnées au marché national, jusque dans les années 1960-1970. En outre, une partie importante des partitions est restée manuscrite jusque à cette même époque¹⁵²⁷ empêchant leur diffusion à grande échelle. Les éditions hollandaises Molenaar¹⁵²⁸ ont révolutionné le marché de la vente des partitions. Elles ont élargi leur clientèle, visant un marché européen. Pour cela, ils se sont rapprochés de confrères qui sont devenus leur représentant. Les éditions Robert Martin ont représenté Molenaar en France, Andel l'a fait pour la Belgique, Scomegna pour l'Italie¹⁵²⁹. A partir des années soixante-dix, Molenaar a accompagné ses catalogues de cassettes audio pour illustrer de façon sonore les pièces proposées et diffuser encore plus efficacement son répertoire. Au-delà des œuvres, elles montrent les styles et les genres jouables par les ensembles à vent et permettent donc d'ouvrir l'horizon des *fanfaristes*.

Le nombre d'éditeurs spécialisés, relativement restreint, leur permet d'imposer facilement un type de répertoire, une norme. Mais les éditeurs ont une stratégie commerciale plus qu'esthétique et la standardisation¹⁵³⁰ qui se renforce à partir des années 1980 est quelquefois dénoncée par les musiciens comme les compositeurs, notamment ceux qui ne sont pas retenus. Selon ces critiques, le répertoire internationalisé s'appauvrit et perd son identité musicale, cette identification à un pays, à une culture, à un type d'orchestre..., au profit de morceaux faciles d'exécution, et dont le but est de plaire à des publics peu exigeants.

La circulation du répertoire démontre l'existence de contacts nombreux et divers, au sein de la communauté *fanfaristique*. La matérialité d'un répertoire commun à travers l'Europe, renforce la transnationalité de la culture des ensembles à vent. Au-delà de leur aspect européen, les ensembles à vent sont sensibles, comme beaucoup de pratiques et de produits culturels, à une internationalisation et notamment à l'influence des Etats-Unis.

¹⁵²⁷ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 15 juin 2013.

¹⁵²⁸ Editions fondées en 1933 par l'arrangeur Pieter Jan Molenaar (1907-1979), informations communiquées par la maison d'édition.

¹⁵²⁹ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 15 juin 2013.

¹⁵³⁰ Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Ibid.*, p. 116

C. Phénomène d'américanisation, à travers les ensembles à vent

Les Etats-Unis, devenus la puissance dominante du monde après 1945, permettent à ce pays d'imposer sa culture et son style de vie. L'*American way of life* se diffuse sur toute la planète par l'intermédiaire de ses biens de consommations durables, de son cinéma, de ses productions télévisuelles.... L'influence est forte en Europe, les historiens parlent d'américanisation. L'américanisation est à la fois l'influence et la fascination pour ce pays, le pays de la modernité. Son apogée se situe après la Seconde Guerre mondiale mais des traces sont relevées dès le XIX^e siècle. Elle est souvent vue comme une marque d'acculturation, de la domination d'une culture supérieure sur une culture inférieure.

En 1945, pour beaucoup, le jazz est la musique symbolique des Etats-Unis. Le jazz y naît au tout début du XX^e siècle. Il arrive en Europe avec les orchestres militaires américains venus combattre lors de la Première Guerre Mondiale. Les troupes américaines débarquent en France en 1917, parmi-elles, la musique du 15^e régiment d'infanterie est dirigée par le lieutenant James Reese Europe. Le colonel de ce régiment demande à son chef d' « organiser le foutu meilleur orchestre de l'armée américaine »¹⁵³¹. James Reese Europe (1880-1919), actif dans le monde de la musique noire américaine de New-York recrute les membres de son orchestre à Harlem et Porto Rico. Sous commandement français, le régiment devient le 369^e régiment d'infanterie américaine et connaît le feu. Les soldats sont alors surnommés les *Harlem Hellfighters*, les combattants de l'enfer venus de Harlem. L'orchestre en concert ou en aubade plus ou moins formels, diffuse une « musique militaire interprétée avec une liberté d'exécution et un sens rythmique propres au jazz »¹⁵³².

Si le jazz a continué d'être joué pendant la Seconde Guerre mondiale, même dans les zones occupées par les troupes allemandes¹⁵³³ à priori opposées à cette musique de *nègres*, la Libération va développer l'engouement de la population pour cette musique. Ludovic Tournès a montré qu'en France elle est le fruit combiné de l'arrivée des Américains avec la maturité des structures jazzophiles comme le réseau des Hot clubs créés dans les années 1930¹⁵³⁴. Les amateurs de jazz entrent en contact avec les GI's espérant pouvoir échanger au sujet de leur

¹⁵³¹ Philippe Gumpowicz et Jean Neveu, « Le jazz arrive en Europe », pp. 68-75, p.71, in : Florence Gétreau (dir.), *Entendre la Guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard/Historial de la Grande Guerre, 2014.

¹⁵³² *Ibid.*, pp. 68-75, p.72

¹⁵³³ Voir à ce propos : Gérard Régner, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, collection Musiques et Champ social, 2009, 302 p.

¹⁵³⁴ Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 91

musique favorite. La déception est grande car beaucoup se rendront compte de la marginalité du jazz aux Etats-Unis¹⁵³⁵ et que la plupart des soldats « n'entendent rien au jazz. » Ils mesurent le fossé entre l'Amérique réelle et rêvée, celle où l'on assigne des mythes, où l'on projette une image idéalisée. Pourtant, certains airs joués par les *big bands* américains ou les fanfares de l'*US Army* ont pu servir de marqueur sonore à cette période historique. « *In the Mood* » est à jamais associé à la Libération grâce à Glenn Miller qui l'arrange et l'enregistre en 1939. Dans la première partie de la trilogie *Heimat*, Edgar Reitz dresse une chronique de la vie quotidienne des habitants de Schabbach, un petit village du Hunsrück, en Rhénanie, entre 1919 à la fin de la Première Guerre mondiale et 1982. L'épisode *Der Amerikaner*¹⁵³⁶, l'Américain, relate la Libération de cette ville d'Allemagne. La découverte des Etats-Unis s'effectue à travers une fanfare de l'*US Army* et de la distribution de produits alimentaires venus d'outre-Atlantique. La liesse de la population est indissociable de la musique jouée, un jazz qui *swing*, dans la lignée de l'orchestre de Glenn Miller. En 1942 Glenn Miller (1904-1944) s'engage dans l'armée et dirige l'*US air force band* dans le but de soutenir l'effort de guerre. Il enregistre alors de nombreux morceaux pour les radios alliées et se rend en 1944 en Angleterre pour une tournée des bases militaires afin de soutenir le moral des troupes. Sa musique fait swinguer et danser toute l'Amérique et le monde. Mais les puristes du jazz reprochent à cette musique d'être trop « commerciale ». D'ailleurs, Glenn Miller lui-même, se considère plus à la tête d'un orchestre de variété que d'un orchestre de jazz. Sa musique est reprise durablement par les orchestres à vent, les musiques militaires et dans les bals à travers l'Europe. Elle est aussi beaucoup utilisée pour illustrer les documentaires historiques sur cette époque. Cette musique associée à cette histoire crée une mémoire sonore assignée de l'extérieur.

Une étude mesurant l'influence des bases et des musiques militaires américaines implantées en Europe, sur le répertoire des ensembles à vent est encore à mener.

Timidement, le jazz intègre le répertoire des sociétés musicales, tout comme les musiques de films. Georges Mourand, premier prix de conservatoire de clarinette au début des années cinquante et actif dans les harmonies de Nancy (France), est assez admiratif de ces compositions américaines de génériques qui réalisent de belles pièces rythmées et cuivrées, proches de ce que peut jouer une harmonie¹⁵³⁷. Plus que le jazz, une musique difficile à définir tant il en existe de différents¹⁵³⁸, c'est le rythme nouveau qui interpelle. La ville de Saint-Dié (France) organise le

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 93

¹⁵³⁶ *Heimat*, Edgar Reitz, coffret n°1, épisode n°8, « Der Amerikaner » (1945-1947), drame, 1984 - 112 min

¹⁵³⁷ Témoignage de Georges Mourand, recueilli le 11 mars 2010.

¹⁵³⁸ Voir les éléments concernant le répertoire, Partie 1, chapitre 3. D Un large répertoire, des transcriptions aux pièces originales.

premier championnat d'Europe de majorettes les 10 et 11 juillet 1971¹⁵³⁹. Venues en vedette et avec leur fanfare, les majorettes de New York font sensation. Le journal local insiste sur le contraste culturel avec leurs comparses européennes : « leur troupe est en fait un véritable ballet chorégraphique ambulante, dont l'atout principal est leur support, une musique du nouveau monde capable de synchroniser la marche de parade avec le rythme syncopé » et de conclure : « Assurément c'était là la force du spectacle américain, fondamentalement conçu d'une toute autre manière qu'en Europe¹⁵⁴⁰ ». Une partie du public et des praticiens du monde orphéonique rejettent cette musique aux rythmes trop différents. Ce nouveau répertoire est vécu comme une menace¹⁵⁴¹, celle de la destruction des traditions. Pour certains, l'américanisation se combine avec un antiaméricanisme.



Figure 72- Page de présentation de la troupe des majorettes de New-York avec sa fanfare, venue à Saint-Dié (France) en 1971. Extrait de : « Première coupe d'Europe de majorettes à Saint-Dié les 10 et 11 juillet 1971 », livret souvenir. Bibliothèque municipale de Nancy.

Admiratifs de la vitalité des ensembles à vent américains de la seconde moitié du XX^e siècle, certains cherchent à s'en inspirer. Le style *big band* apparenté au jazz trouve de nombreux

¹⁵³⁹ « Première coupe d'Europe de majorettes à Saint-Dié les 10 et 11 juillet 1971 », livret souvenir. Bibliothèque municipale de Nancy.

¹⁵⁴⁰ « Est Républicain » du 12 juillet 1971 : « Quand la V^{ème} avenue traverse Saint-Dié »

¹⁵⁴¹ Pascal Ory, article « Acculturation », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

adeptes¹⁵⁴². Ted Huggens publie en 1975 « *Ragtime suite* ¹⁵⁴³ » où il cite quelques classiques américains : *Yankee doodle* pour commencer, puis *beautiful janet* et pour finir *For he's a jolly good fellow*. En 1970, Georges Besson (1925-1988) compose une marche pour harmonie et clairons dans un style d'inspiration américaine et baptisé : « *Parade à Chicago* »¹⁵⁴⁴. De même, en Suisse, Ernest Beuchat (1913-1993) écrit une marche de concert, « *Baby jazz* » en 1971¹⁵⁴⁵. Pour paraître plus modernes, les fanfares adoptent dans leur répertoire des pièces directement venues des Etats-Unis. De nombreux ensembles à vent intègrent dans leurs concerts des marches de John Philip Sousa (1854-1932), comme « *Washington Post March* » ou « *The Stars and Stripes Forever* ». Ainsi lors du concert du 3 octobre 1964 à Glasgow, *The city of Edinburgh Band* (Royaume-Uni) interprète le morceau, « *Sousa on Parade* »¹⁵⁴⁶. D'autres jouent des œuvres du compositeur de musique légère Leroy Anderson (1908-1975), « *Typewriter* » ou « *Bugler's Holiday* ». Le compositeur écrit des œuvres descriptives pour harmonies, originales et modernes.

Les ensembles de fifres et tambours subissent la même influence. Le répertoire du corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne se compose de marches militaires de tradition suisse et française, de marches mélodiques écrites pour le corps par les directeurs successifs. Depuis les années 1980, des airs de marches américaines¹⁵⁴⁷ comme « *Yankee Doodle* » viennent compléter le répertoire. Selon Jean Marc Savary, le public apprécie les marches américaines car il les reconnaît. Mais elles sont aussi plus basiques, plus simples à jouer.

Cette américanisation du répertoire, cette volonté de coller à la culture américaine à tout prix en devient parfois ridicule. La Batterie-Fanfare *l'Etoile d'or* de Lausanne enregistre en 1987 le morceau de Jacques Devogel intitulé « *Gi-Air* ». Jacques Devogel (1926 - 1995) dirige la musique de l'air de Paris entre 1970 et 1981 et son œuvre datée de 1970¹⁵⁴⁸ est un clin d'œil à son emploi et un jeu de mot en référence au nom du personnage principal de J-R dans la série télévisuelle *Dallas*. Ce morceau cite abondamment le générique de ce feuilleton à succès. Mais les instruments d'ordonnance, limités en tessiture doivent reproduire une mélodie initialement

¹⁵⁴² Wolfgang Suppan, « Essor de la littérature pour orchestres à vent amateurs en Europe centrale depuis 1950 », dans : « *Brass Bulletin* », n°49, 1985, pp. 13-29, p. 18

¹⁵⁴³ Ted Huggens, conducteur de la partition, « *Ragtime suite* », Warmerveer, Molenaar éditions, 1975.

¹⁵⁴⁴ Georges Besson, conducteur de la partition, « *Parade à Chicago* », Cusset, Editions Georges Besson, 1970.

¹⁵⁴⁵ Ernest Beuchat, conducteur de la partition, « *Baby jazz* », Editions Joy, 1971.

¹⁵⁴⁶ Eugenia Mitroulia, *City of Edinburgh Band 1925-2005*, Edinburg, Edinburg University collection of Historic Musical Instruments, 2006, p. 18

¹⁵⁴⁷ Témoignage de Jean Marc Savary, recueilli le 18 juillet 2011.

¹⁵⁴⁸ Jacques Devogel, « *GI-AIR* », Conducteur de la partition pour Batterie-Fanfare, Charnay-lès-Mâcon, éditions Robert Martin, 1970.

écrite pour instruments d'harmonie¹⁵⁴⁹. Le résultat est plus que surprenant. Le morceau débute par une introduction jouée par les basses et scandée par la batterie qui reprend l'élément caractéristique du générique télévisuel. Puis le clairon basse et les cors entrent, rejoints ensuite par les clairons et les trompettes *mib* pour réaliser la mélodie de base.

Cette reprise du thème de Dallas montre aussi l'emprise de la culture américaine dans la société française et européenne. Une culture véhiculée en grande partie par la télévision qui diffuse abondamment les productions américaines.

Plus encore que le répertoire, les modes de représentation de l'ensemble à vent s'américanisent. Ce phénomène se remarque particulièrement bien en étudiant la série cinématographique des *Gendarmes de Saint Tropez*. A la fin de chaque film, un grand défilé clôt l'aventure et célèbre les hommes du maréchal des logis chef Cruchot, joué par Louis de Funès. A chaque fois, une fanfare emmène le cortège le long du port de la célèbre station balnéaire. Au fur et à mesure des films, la fanfare traditionnelle du *Gendarme de Saint Tropez*¹⁵⁵⁰ de 1964 à l'allure martiale, se voit accompagnée de majorettes avec en 1970 *Le gendarme en balade*¹⁵⁵¹. En 1979, elle apparaît avec le *Gendarme et les extra-terrestres*¹⁵⁵² sous les traits d'un véritable *marching-band*, les fanfares d'universités américaines faisant le show et dont la musique pop est au répertoire. Les uniformes, Skako, blouson, jupe et bottines blanches pour les filles, la façon de marcher, les mouvements d'ensemble et la musique jouée, tout correspond à ce modèle qui fascine. De même, la bande originale est volontairement inspirée de la musique américaine, le réalisateur et le compositeur voulant plaire aux jeunes. Jean Girault explique à Raymond Lefèvre, choisi comme compositeur pour *Le gendarme de Saint Tropez* puis pour les cinq autres longs métrages de la saga, qu'à la fin du film lors du défilé, il aimerait « quelque chose qui ressemble au pont de la rivière Kwai »¹⁵⁵³. Il s'agit en réalité d'une adaptation d'un morceau britannique, la « *marche du Colonel Bogey* » composée en 1914. Raymond Lefèvre compose alors une « mélodie de marche style américaine sifflée », le sifflet étant le rappel du pont de la rivière Kwai. Elle devient la musique emblématique de la série des *gendarmes*.

A travers ces films, on assiste à une acculturation que la société française et européenne – les gendarmes étant largement diffusés à l'étranger – connaît progressivement tout au long du XX^e

¹⁵⁴⁹ Extrait musical n°34 : Batterie-Fanfare l'étoile d'or de Lausanne « *Gi-Air* » (Jacques Devogel). Batterie-Fanfare L'étoile d'or, 33 tours, CORELIA - CC.88596 - FRANCE, 1988.

¹⁵⁵⁰ *Le gendarme de Saint Tropez*, Jean Girault, comédie, France, 1964, 95 min.

¹⁵⁵¹ *Le gendarme en balade*, Jean Girault, comédie, France, 1970, 97 min.

¹⁵⁵² *Le gendarme et les extra-terrestres*, Jean Girault, comédie, France, 1979, 87 min.

¹⁵⁵³ Témoignage de Raymond Lefèvre dans : *La saga des gendarmes*, Jean-Paul Girbal, documentaire, 2005, France, 52 min.

siècle, même s'il convient de la nuancer¹⁵⁵⁴. Les anthropologues ont défini l'acculturation comme « l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou l'autre des deux groupes¹⁵⁵⁵. » Pour qu'il y ait acculturation, il faut que le sujet adopte totalement le comportement ou le modèle issu de la culture exogène, une adaptation totale et invisible¹⁵⁵⁶. Pour les ensembles à vent même si l'influence américaine existe, l'acculturation est discutable. Les fanfares existent fortement des deux côtés de l'Atlantique, on assiste plus à des transformations qu'une importation d'un modèle. Les transformations veulent aller dans le sens de la modernisation d'une pratique bien implantée en Europe. C'est comme cela qu'elles sont reçues par les praticiens comme les spectateurs. Dans ce cas, la nouveauté est assimilée à la modernité. Il existe peu de *marching-band* en Europe et il s'agit plus d'une européanisation des pratiques américaines où seulement certains éléments sont adoptés et comportent des aménagements.

Sous l'influence des Hollandais dans les années 1970 un style européen, le Show band a été créé¹⁵⁵⁷. Cette adaptation du *marching-band* ou du *Drum and Bugle Corps* est plus libre. Le *Drum and Bugle Corps* regroupe des cuivres et des percussions pour réaliser des chorégraphies complexes et rapides proches de la perfection sur un stade de football américain. Ce type d'orchestre regroupe environ 150 membres et doit respecter des codes et des critères, notamment d'âge. Seul, les jeunes de 14 à 21 ans y sont admis. Le *marching-band* est constitué de cuivres, percussions, auxquels les bois sont ajoutés. Il exécute des chorégraphies de masse moins compliquées et accepte les musiciens jusqu'à l'âge de 27 ans. Ces orchestres comportent jusqu'à 300 membres. En Europe, l'instrumentation est différente, les règles, les codes assouplis et la chorégraphie moins exigeante. Le lieu diffère, car pour les Américains, les *marching-bands* se produisent essentiellement sur un stade de football américain alors qu'en Europe ces formations prennent part à des parades et une gamme plus large de festivités. Pourtant, beaucoup de ces groupes se nomment *marching-band*. Les Pays-Bas font figure de passeur entre les Etats-Unis et l'Europe. Très tôt, dès l'après Deuxième Guerre Mondiale les musiques hollandaises civiles comme militaires adoptent les parades chorégraphiques comme celles pratiquées aux Etats-Unis. Les musiciens se déplacent en formant des figures d'ensembles, en

¹⁵⁵⁴ Ludovic Tournès, article « Américanisation », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

¹⁵⁵⁵ Robert Redfield, Ralph Linton, Melvin Herskovits, « Memorandum for the study of acculturation », « American Anthropologist », 38, 1936, p.140-152

¹⁵⁵⁶ Didier Francfort, « Introduction. Transferts et Acculturations », pp. 203-208, p. 203, in : Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *op.cit.*

¹⁵⁵⁷ « Entretien avec Yohann Boscker », « La gazette des cuivres » n°11 III – 2008, pp.24-26, p. 25

esquissant des pas de danse tout en jouant. Dans les années 1960, Bernard Feuillet, alors jeune homme se rappelle avoir vu à Bourges (France), dans le cadre de l'OTAN des musiques hollandaises parader. En effet, dans le département voisin, Châteauroux a accueilli une grande base américaine dans le cadre des accords de l'OTAN, Châteauroux-Déols Air Base. Les musiques hollandaises, venues sans doute pour un festival de musique militaire, effectuaient des chorégraphies devant une foule à la fois étonnée et admirative¹⁵⁵⁸. La proximité entre les Pays-Bas et les Etats-Unis n'est pas nouvelle puisque de nombreux colons néerlandais sont partis peupler l'Amérique. En tant qu'Anglo-Saxon, ils partagent « une communauté de valeur et de civilisation et une amitié ¹⁵⁵⁹ ». Cet américanophilie est renforcée par le rôle décisif des Etats-Unis dans la victoire contre les puissances de l'Axe, personnifiée par Roosevelt dont la famille est d'origine néerlandaise. A l'inverse, on peut s'interroger sur la résistance culturelle de certains pays, moins américanisés comme la France. A-t-elle réellement existée ? Elle est peut-être à rapprocher d'un antiaméricanisme. La question mérite d'être posée même si nous n'avons pour le moment pas de réponse.

Cependant, les Hollandais s'approprient le style américain ou le répertoire américain pour créer leurs propres morceaux¹⁵⁶⁰. Les libérateurs ont apporté avec eux un style de vie, une musique qui a enchanté les populations locales et qui l'ont gardé. L'originalité de la structure, des morceaux diffusés notamment par Glenn Miller a beaucoup plu au public. Le parallélisme des accords sans aucune règle d'harmonie classique, l'importance du rythme et des percussions a fait apparaître comme une nouveauté, une nouvelle façon d'écrire de la musique pour ensemble à vent¹⁵⁶¹. Le nombre important de fanfare dans ce pays et la vitalité commerciale de ce peuple a décidé les nombreux éditeurs existants, de publier et de diffuser une musique hollandaise d'inspiration américaine. Ils veulent vendre des pièces donc éditer de la musique qui plaît au public, un répertoire qui bouge et qui a du rythme, quitte à subir la critique. Les acteurs du monde orphéonique jugent souvent sévèrement la qualité de ces compositions majoritairement diffusées par les éditeurs accusés de stratégies commerciales sans prendre en compte de considération esthétique. Ils n'épargnent pas non plus les orchestres suspectés, en interprétant ces pièces, de chercher la facilité pour flatter le goût du public¹⁵⁶². Au-delà de ces questions de répertoire américanisé ou de l'europanisation d'un répertoire américain, apparaît l'uniformisation des goûts qui va crescendo avec la mondialisation.

¹⁵⁵⁸ Témoignage de Bernard Feuillet, recueilli le 4 janvier 2013, par lettre.

¹⁵⁵⁹ Christophe de Voogd, *Histoire des Pays-Bas*, Paris, Fayard, 2003, p. 258

¹⁵⁶⁰ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 9 février 2013.

¹⁵⁶¹ Témoignage d'Alain Crepin, recueilli le 9 février 2013.

¹⁵⁶² Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *op.cit.*, p. 262

L'américanisation est beaucoup plus complexe qu'une simple relation bilatérale entre deux Etats, entre deux cultures. On peut l'aborder comme un phénomène de circulation en boucle et écrire une histoire transnationale de l'américanisation¹⁵⁶³. L'analyse en terme de diffusion/réception est réductrice car les Etats-Unis n'ont pas qu'un rôle d'exportateur, ils sont aussi importateurs, perméables aux influences étrangères¹⁵⁶⁴. Reprenons les deux exemples précédents puisés dans le répertoire, « *Yankee Doodle* » et « *La marche du pont de la rivière Kwai* ». « *Yankee Doodle* » est une chanson anglaise qui date de la guerre de Sept Ans (1756-1763). Les troupes britanniques la chantent pour railler les colons américains et espérer les enrôler (doodle voulant dire « idiot » ou « bouffon »). « *Yankee Doodle* » devient un air patriotique quand les Américains s'approprient cette marche anglaise, à l'origine plutôt satirique. L'air sert d'indicatif à la radio La Voix de l'Amérique qui émet à partir d'Alger après le débarquement allié en Afrique du Nord du 8 novembre 1942, preuve de l'américanité incontestée de ce morceau. La « *marche du Colonel Bogey* » est devenue une marche américaine avec la « *marche du pont de la rivière Kwai* ». Pour le film de David Lean daté de 1957¹⁵⁶⁵, la bande originale est empruntée à un thème anglais pour en faire une musique américaine qui est renvoyée comme telle dans le reste du monde. La « *marche du Colonel Bogey* », est une chanson anglaise peu connue hors du Royaume-Uni et comportant des paroles vulgaires. Elle est composée en 1914 par le lieutenant Frederick Joseph Ricketts (1881-1945), sous le pseudonyme de Kenneth Alford, alors chef de musique militaire et directeur de la musique pour les *Royal Marines* à Plymouth. Conscient de ne pas pouvoir l'utiliser à cause de la censure, David Lean propose que les soldats la sifflent plutôt qu'ils ne la chantent. Après des réticences de la part des producteurs qui craignent que ce thème musical ne parle pas au public américain et international, pour lequel le film est destiné, le compositeur de la bande originale, Malcolm Arnold décide de composer une « contre-marche » en accord avec les sifflements. Cette composition en harmonie avec les sifflements devient « *La Marche de la rivière Kwai* ». Ce thème de « contre-marche » devient le leitmotiv de la bande originale du film avec un arrangement de type fanfare de cirque (avec introduction et crescendo en fanfare). Dans ces deux cas les marches se veulent typiques des Etats-Unis, mais elles sont en réalité une adaptation d'airs anglais passés à la « moulinette » américaine. Mais la circulation ne s'arrête

¹⁵⁶³ Voir à ce propos : Ludovic Tournès, « La philanthropie américaine et l'Europe : contribution à une histoire transnationale de l'américanisation », mémoire de HDR, sous la direction de Robert Frank, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008.

¹⁵⁶⁴ Ludovic Tournès, article « Américanisation », in : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *op.cit.*

¹⁵⁶⁵ *The Bridge on the River Kwai* [Trad. Française : Le pont de la rivière Kwai], David Lean, Guerre/Aventure, Britanno-Américain, 1957, 161 min.

pas là, l'air est repris en 1958, dans la chanson française « *Hello le soleil brille* »¹⁵⁶⁶ chantée par la Belge Annie Cordy, montrant la complexité du phénomène de circulation de ce morceau. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une marche militaire mais d'une chanson de music-hall. La perméabilité s'exerce aussi entre les genres musicaux.

L'américanisation de la fanfare est le fait d'une importation par les admirateurs des Etats-Unis et le fruit de la politique culturelle américaine de diffusion cinématographique, télévisuelle, discographique... L'américanisation des ensembles à vent relève plus de transformations, vues comme une modernisation, que d'une acculturation. De plus, le phénomène ne doit pas être vu comme un modèle bicéphale mais une circulation plus vaste avec des emprunts des deux côtés de l'Atlantique et des allers-retours.

Le déplacement des populations, à cause des conditions économiques, sociales, politiques, a été l'élément essentiel de diffusion et de transformation des musiques¹⁵⁶⁷. Les populations se sont mélangées tout comme les musiques, à la fois les pratiques, les formes, le répertoire. La fanfare dépasse les Nations pour devenir transnationale. Les ensembles à vent apparaissent comme le trait d'une culture européenne, mais une culture européenne multiculturelle. Cela participe à la construction d'une identité collective, d'autant plus facile que la musique est un langage universel contrairement à la langue.

L'immigration, l'esclavagisme, le colonialisme ont, à partir de l'Europe joué le rôle de diffusion, circulation des musiques sur tous les continents¹⁵⁶⁸. Il serait intéressant notamment, de confronter ce modèle des ensembles à vent à sa diffusion dans les colonies européennes.

¹⁵⁶⁶ Les paroles françaises sont de Robert Chabrier.

¹⁵⁶⁷ Laurent Aubert, « Les cultures musicales dans le monde : tradition et transformation », pp. 39-107, p. 86, in : Jean-Jacques Nathiez (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t.3, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2003-2007.

¹⁵⁶⁸ Le film documentaire de Johan Van der Keuken : *Cuivres débridés*, Johan Van der Keuken, Documentaire, Pays-Bas, 1992, 106 min, montre le développement de fanfares au Népal, en Indonésie, au Ghana, au Surinam.

Conclusion

Partout en Europe, il existe des ensembles à vent. Ils sont une pratique socioculturelle partagée à l'échelle du continent, une culture transnationale. Nous avons cherché à interroger notre objet à l'aune des approches connectées, transnationales, circulatoires. Ces phénomènes sont beaucoup trop dynamiques pour être réduits à de la territorialisation et au dépassement des frontières.

Après les études monographiques, par pays ou par sociétés musicales, il est apparu nécessaire de dépasser le cadre national dans l'étude des ensembles à vent. Au contraire, il est indispensable d'aller vers plus d'imbrications, ne pas se contenter de juxtapositions de pays, mais au contraire de privilégier les transferts, les appropriations, les influences réciproques « en s'éloignant de l'idée de cultures dominantes et d'acculturation à sens unique¹⁵⁶⁹. » Ce travail s'inscrit dans le champ de la recherche historique s'attachant aux mobilités et aux circulations culturelles internationales et/ou transnationales¹⁵⁷⁰. La mise à jour des phénomènes d'interpénétrations, de circulations, a consisté à repérer les influences, les déplacements, les appropriations ; toutes les circulations culturelles autour de la fanfare.

L'étude des ensembles à vent est partie d'une échelle locale, l'harmonie municipale, le *Brass Band* de l'usine, la *banda* de la paroisse, la fanfare des mouvements de jeunesse... Cette mise au jour s'effectue à partir des comparaisons, migrations, circulations étudiées à travers les ensembles à vent. Leurs confrontations ont permis de faire apparaître des points communs. Ainsi, par emboîtement d'échelles, temporelles et spatiales, et à partir d'exemples représentatifs, nous avons pu généraliser et faire apparaître l'existence d'un modèle européen de la fanfare, dans son fonctionnement, son image, son rôle, son répertoire... La modélisation de l'ensemble à vent au niveau européen nous permet un passage de la micro histoire à la macro histoire.

La démarche est celle d'une histoire à hauteur d'Homme. L'individu, comme le groupe est au centre de notre recherche. Nous nous sommes intéressés aux ensembles à vent, aux pratiquants, à la base de l'institution orphéonique. Pour cela, nous nous sommes attachés à recueillir des

¹⁵⁶⁹ Antoine Marès, Anaïs Fléchet, « Introduction », « *Relations internationales* » 3/ 2013 (n° 155) « Musique et relations internationales », pp. 3-9, p. 5-6.

¹⁵⁷⁰ Anaïs Fléchet et Marie-Françoise Lévy, *Littératures et musique dans la mondialisation, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

témoignages de pratiquants, musiciens, chefs de musique, présidents de société musicale... La collecte des récits historiques des ensembles à vent, publiés sur papier ou sur leur site internet, retracent la vie des sociétés musicales. Ils sont au cœur de notre corpus. Les photographies permettent de saisir les tranches de vie des ensembles à vent. Celles-ci et les disques complètent les sources. Les disques retranscrivent la dimension sonore de l'époque avec ses qualités, ses imperfections et ses façons de jouer les instruments qui ont pu évoluer. L'étude des objets, comme les uniformes, les drapeaux, les bannières et les instruments de musique, plaident pour une histoire matérielle¹⁵⁷¹ aussi essentielle qu'une histoire littéraire, pour comprendre les ensembles à vent où l'aspect social est si prégnant. L'étude de film de fiction, est intéressant pour analyser l'image des ensembles à vent dans la société, leurs rôles, leur utilisation, leur représentation. Nous avons aussi pris conscience de l'importance de l'outil Internet pour un travail d'histoire transnational comme le nôtre. En effet, il existe des archives en ligne, mais surtout de nombreux ensembles à vent possèdent leur propre site Internet avec des informations historiques souvent nombreuses (chroniques de la société musicale, photographies, éléments du répertoire...), que l'on peut traiter comme des sources plus classiques. La mise en réseau du monde entier par ordinateur interposé permet aussi de contacter relativement facilement les personnes et de les interroger, par e-mail notamment. Il est certain que, sans ces nouvelles technologies, un sujet traitant d'un aussi vaste espace géographique, l'Europe, ne pourrait être réalisé.

Pluriels, les ensembles à vent ne sont pas des copies parfaites, mais de nombreux points communs permettent de modéliser cette pratique socioculturelle, d'où l'importance d'un aller-retour entre le général et le particulier, entre l'ensemble à vent local et les ensembles à vent. Par ses codes, ses rites, son fonctionnement, l'ensemble à vent forme une *sub-culture*. Fruit d'un héritage, le répertoire orphéonique constitue un patrimoine musical spécifique, le relais d'une mémoire collective qui exprime une identité commune. Une musique partagée, un uniforme, des lieux de rassemblement, des modes d'organisation ; tout concourt à la modélisation de l'ensemble à vent. Elle constitue une *sub-culture* transnationale, un trait de culture européenne. D'un bout à l'autre du continent, on retrouve le même modèle de l'ensemble à vent : le répertoire, les tenues proches, l'organisation en sociétés musicales, les défilés... Le modèle comporte néanmoins des nuances. Fruit d'une évolution au second XX^e siècle, il se scinde en deux. Un archétype qui assume son caractère populaire et un second plus complexé, qui tend à

¹⁵⁷¹ Sur ce thème, voir les travaux pionniers de : Asa Briggs, *Victorian Things*, London, B.T. Batsford, 1988 et de Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

se rapprocher de la musique savante par appropriation du modèle de l'orchestre symphonique. Les identités collectives ne sont pas seulement des identités nationales. Un étagement peut se produire dans le processus d'identification. Des identités supranationales, supra-étatiques ou supra-communautaires se surajoutent comme ici autour de la musique à vent¹⁵⁷². La nature même de cette pratique musicale collective, effectuée par des musiciens non professionnels, inclut une dimension sociale capitale.

La fanfare est autant une pratique sociale qu'une pratique culturelle. Les gens viennent pour la plupart à la fanfare pour y faire des rencontres, se socialiser sur leur temps libre. Elle est encore après la Seconde Guerre mondiale, l'un des rares loisirs proposé à la population. Les musiciens intègrent un ensemble à vent qui est situé dans leur environnement géographique et social proche. Souvent, l'adhésion s'effectue grâce à un proche, ami, famille, connaissance qui fait découvrir la fanfare. Le futur musicien rejoint le groupe grâce aux liens sociaux. De même, la fanfare crée aussi du lien social. Les personnes se réunissent autour d'une même passion pour la musique. Ils ont plaisir à apprendre et à pratiquer ensemble un instrument. La dimension artistique et même créatrice n'est pas à proscrire au sein de l'ensemble à vent. Ils s'initient et pratiquent un instrument dans un cadre collectif. Ils apprennent donc aussi la discipline, l'écoute de l'autre, l'harmonie. Les ensembles à vent sont porteurs d'éducation populaire. Les créateurs de l'orphéon, au XIX^e siècle, le voyaient comme un lieu d'apprentissage de la morale et d'éloignement des lieux de perdution pour les classes populaires¹⁵⁷³. Cent ans plus tard, le programme n'a pas beaucoup changé. Les ensembles à vent fonctionnent comme un moyen de promotion sociale permettant une ascension sociale réelle ou symbolique. Ils permettent l'accès à une pratique artistique et à un répertoire marqué par les transcriptions. Ils entrent donc en contact avec la musique savante. Être musicien dans un ensemble à vent permet aussi de voyager, de faire des rencontres en dehors de son milieu. Le musicien sort de sa condition marquée par la soumission, pour devenir acteur grâce à sa compétence recherchée d'animateur de la cité.

Les sociabilités apparaissent comme le ciment des ensembles à vent. Elles sont donc au cœur de cette thèse. L'étude des ensembles à vent doit être beaucoup plus globale que la seule analyse de son répertoire. L'ensemble à vent est d'abord considéré comme une association volontaire. Les produits et les pratiques musicales suscitent la formation de groupes. Ils sont

¹⁵⁷² Robert Frank, « Préface », pp. 7-10, p. 8, in : Anaïs Fléchet et Marie-Françoise Lévy, *Littératures et musique dans la mondialisation, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

¹⁵⁷³ Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001, p. 16-67

devenus un fait social partagé, favorisant la socialisation au sein d'un collectif, lui fournissant des codes de reconnaissance et d'intercompréhension¹⁵⁷⁴. Les sociabilités constituent un élément clé des constructions et des consolidations des organisations. Elles participent à l'élaboration d'appartenance au groupe et créent des solidarités au sein de la société musicale. La bannière, l'uniforme, le banquet, la présence aux obsèques des membres de la fanfare, l'illustre parfaitement. Les sociabilités permettent d'unir le groupe, de forger des souvenirs, une identité. Les bonnes relations, la camaraderie, l'amitié, l'harmonie entre les musiciens conditionnent le bon fonctionnement du groupe. Ils constituent presque une famille. Les musiciens y viennent volontairement et pour passer un bon moment, sinon ils partent. Il s'agit d'une activité non professionnelle. Les ensembles à vent suscitent aussi des sociabilités que l'on peut qualifier d'externes, puisqu'elles s'exercent en direction du public. Autour de la fanfare, la communauté des habitants se rassemble à l'occasion des fêtes, des commémorations, des événements politiques ou religieux. L'ensemble à vent, par son caractère sonore, agit alors comme un instrument de rassemblement de la communauté. Il fait fonction d'appel aux habitants et participe à la création et à l'entretien de rituels. L'importance des sociabilités plaide pour un recentrage historiographique vers les pratiques. Plus qu'un phénomène culturel, l'ensemble à vent est une pratique sociale de la culture. Ces pratiques ont des impacts politiques qui ne passent pas par le biais de la politique symbolique mais de la « chose politique », de l'espace politique publique. La musique joue un rôle de cohésion sociale. Par contre, les ensembles à vent, en participant aux fêtes officielles, ont pu être considérés comme des auxiliaires du pouvoir, notamment celui de la municipalité. Les fanfares ont parfois fait l'objet de récupérations et d'utilisations à des fins de propagande. Les ensembles à vent marquent aussi l'espace public, le transforment en se l'appropriant.

L'ensemble à vent apparaît comme un modèle transnational qui possède une réelle identité. Inclassable, il n'appartient ni à la culture populaire, ni à la culture savante. Ce n'est pas non plus un folklore, ce n'est pas un genre marchand diffusé massivement par les médias. La catégorisation entre une culture dominée et une culture dominante doit être remise en cause au profit d'une autonomisation des normes de valeurs et de l'abolition des hiérarchies. Fabio Lorenzi-Cioldi, dans le cadre de la psychologie sociale a montré qu'il existe de nombreux groupes aux caractéristiques diverses et que l'individu ne disparaît pas dans le groupe. Il considère que l'identité personnelle et l'identité collective désignent deux manières d'être dans

¹⁵⁷⁴ Anne-Marie Green, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*. Paris, L'Harmattan, 1997, p. 9-35

un groupe. Il distingue les groupes « collection » et « agrégat »¹⁵⁷⁵, qui combinent de manière différente les mêmes composants, le personnel et le collectif. Les représentations du groupe social donnent l'image d'un agrégat, « une indifférenciation dans un collectif ¹⁵⁷⁶», il est davantage consenti par les groupes dominés. Au contraire, le groupe collection composé de ceux « qui occupent le devant de la scène », « ne conçoivent pas leur groupe comme une entité occupant une place définie dans la hiérarchie des groupes, mais comme un ensemble flou, fugace et fragmenté qui n'oppose pas d'obstacles à leurs aspirations les plus intimes¹⁵⁷⁷. » Il est un ensemble de personnes ayant chacune sa propre spécificité, chacun conçoit son appartenance au groupe comme volontaire, dérivée et accessoire.

Le recrutement supposé populaire des ensembles à vent, que nous avons remis en cause, explique en grande partie sa non reconnaissance. La musique d'harmonie est victime d'un regard social dévalorisant, composé en grande partie de stéréotypes. Dans le cas des ensembles à vent, la référence « populaire » correspond mal à leur composition sociale réelle, plus mélangée où les musiciens sont issus de tous les milieux. Au contraire, cette pratique musicale collective permet un brassage social. Eloignée des institutions légitimes de la musique, elle se situe tout en bas des hiérarchies culturelles. La fanfare est souvent vue comme une pratique amateur dominée. Or, pour les ensembles à vent, la domination est peu ressentie par les musiciens, car les références légitimes sont celles de l'institution *fanfaristique*. Avec l'absence d'un secteur professionnel, la pratique de la musique à vent est laissée aux amateurs. Ils ont constitué leurs références, leurs propres systèmes de reconnaissance structurés autour des concours, des fédérations, leur fonctionnement indépendant en « marge » du champ musical. Ainsi, comme l'affirme Antoine Hennion, la constitution du goût artistique n'est pas uniquement déterminée par la position sociale subie ou désirée du sujet mais également par l'influence d'un groupe uni par une pratique commune, fruit d'une passion¹⁵⁷⁸. De plus, la distinction entre professionnels et amateurs doit être dépassée. Elle est plus le fait de préjugé que de réalité. Il existe de nombreux contacts entre professionnels et amateurs, et d'ailleurs beaucoup de musiciens de métiers ont débuté leur carrière dans une fanfare, comme amateur. Les deux milieux s'imbriquent beaucoup plus qu'il n'y paraît.

Distant à la fois du pôle de la musique savante comme de la musique populaire ; du folklore comme de la musique de masse ; les ensembles à vent constituent une culture intermédiaire. Ils

¹⁵⁷⁵ Fabio Lorenzi-Cioldi, *Dominants et dominés. Les identités des collections et des agrégats*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 61-78

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 78

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 293

¹⁵⁷⁸ Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 41

ont servi de pont, d'acculturation musicale non académique. Au second XX^e siècle, la diffusion massive de la musique par le disque et la radio, vers tous les publics, permet à chacun de découvrir et d'apprécier les genres savants comme populaires. Le classement social des goûts est moins systématique. Tous les genres sont désormais accessibles à tous. Cette circulation et cette accessibilité des genres brouillent les pistes et abolissent les hiérarchies. Le référentiel unique des mélomanes se change en un lieu ouvert d'accumulation de systèmes culturels différents, voire contradictoires. Le sociologue américain Richard A. Peterson théorise cela dans la notion « d'omnivore »¹⁵⁷⁹. Cette théorie permet de relativiser le modèle de la légitimité culturelle. La musique à vent s'appropriant plusieurs genres, elle participe à cet omnivorisme musical en direction des classes populaires, empêchant définitivement le classement pour définir la musique à vent comme un genre à part entière. L'augmentation de la scolarisation permet aussi aux enfants, devenus ensuite adultes, de connaître des genres auxquels leur milieu de naissance ne leur aurait a priori pas permis de découvrir. L'ensemble à vent a toujours eu une position intermédiaire entre culture populaire et culture savante et un rôle d'acculturation. Il fonctionne dans les deux sens. La musique à vent s'approprie le rythme, les mélodies, des traits symboliques d'autres genres. L'inverse existe aussi et la fanfare sert de matière à appropriation pour d'autres musiques. Il n'existe pas de cloisonnement culturel. La musique, les musiques se mélangent. En pénétrant les autres genres, une identité esthétique autonome est reconnue à l'ensemble à vent. Le fonctionnement, tout comme les appropriations qu'il subit et qu'il réalise, plaident en faveur d'une autonomisation des ensembles à vent. Ils sont une pratique et un genre autonome, reconnaissable dans toute l'Europe.

Les différentes appropriations, le développement fort d'œuvres originales et dédiées à l'harmonie, au *Brass Band* ou à la Batterie-Fanfare, renforcent cette autonomisation du genre ensemble à vent. Plus que jamais, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la musique à vent est un genre indépendant. Avec la diffusion massive de la musique originale, les ensembles à vent n'ont plus d'intérêt comme institution de transfert. C'est pourquoi, une crise d'identité et d'utilité artistique traversent le mouvement orphéonique. Elles expliquent la mutation et la disparition des sociétés musicales qui n'ont pas su se renouveler et suivre les transformations socioculturelles. La production et la consommation de musique a changé. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier l'évolution du public des ensembles à vent et notamment de chercher à savoir s'il a changé. D'autres loisirs, comme le sport, la télévision... entrent en concurrence

¹⁵⁷⁹ Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », « Sociologie et sociétés », 36, 1, 2004, p.147. Voir également du même auteur « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », « Poetics », 1992, n°21, pp. 243-258.

avec les ensembles à vent. Surtout, la montée de l'individualisme change l'articulation entre l'individu et le collectif. Le rapport de l'individu au collectif se transforme. L'individu, désormais au centre de tout n'est plus fusionné dans un groupe. Au contraire, le groupe n'est désormais plus que l'addition des individus. Cette perte du collectif, ce renversement explique en partie l'affaiblissement du mouvement orphéonique. La nature même des sociabilités change, laissant plus de place à l'informel.

La musique à vent n'est pas seulement un genre inclassable. Elle est aussi un genre reconnaissable, identifiable. L'ensemble à vent possède une véritable identité qui permet de ne pas le confondre avec d'autres styles, d'autres genres parfois proches. Chaque genre n'est pas hermétique. Des appropriations, des liens, des influences réciproques existent. Pourtant, la question de la reconnaissance dans le sens d'acceptation de cette pratique, de cette musique est posée. Ce n'est pas une sous-musique, une pratique culturelle mineure mais une pratique et une musique parmi d'autres.

Les ensembles à vent souffrent d'une image peu flatteuse, due notamment à une assise supposée *ouvriériste*, à la place importante des sociabilités et à son caractère de musique fonctionnelle qui se joue dans la rue. Pourtant, la fanfare apparaît comme un objet qui n'est pas si creux, si insignifiant. Elle est une activité « futile » car ludique, une activité de loisir, mais elle remplit différents rôles dans la société. L'histoire culturelle a raison d'utiliser tous types d'objets, de valeurs inégales et sans faire entre eux de distinctions, de jugements de valeurs. Cela permet d'éclairer différemment l'histoire et la société. Avec la fanfare, c'est la culture du quotidien, celle à hauteur d'Homme qui est réalisée. Pascal Ory¹⁵⁸⁰ réaffirme l'importance, après avoir étudié les grandes œuvres et les grands personnages, d'examiner les choses plus modestes mais significatives, représentatives, comme l'est la fanfare, pour comprendre véritablement la société dans sa plénitude, les « élites » comme « les classes populaires ». D'autant plus que les différentes strates de la société sont beaucoup plus poreuses qu'il n'y paraît. Dans un même ensemble à vent, il n'est pas rare de trouver des ouvriers, des artisans, des commerçants, des agriculteurs mais aussi des instituteurs, des notaires ou des médecins. Il n'est pas pour autant nécessaire de légitimer, de réhabiliter l'ensemble à vent dans la culture. Il existe une voix qui passe par la socialisation qui délégitime et assume la marginalité de la pratique culturelle, dans la lignée des travaux du sociologue américain Howard Becker¹⁵⁸¹.

Souvent considérées comme étant sur le déclin, ou disparues pour les plus pessimistes, les fanfares sont plutôt en mutation au XX^e siècle. L'étude de l'ensemble à vent à cette époque

¹⁵⁸⁰ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2011, p. 49

¹⁵⁸¹ Voir notamment : Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985.

garde tout son sens. Cette pratique musicale continue d'exister au milieu du XX^e siècle et s'adapte aux changements sociaux-culturels qu'a connus l'Europe, et notamment une plus grande communication entre les pays. En effet, pour des raisons évidentes de progrès techniques, les circulations après 1945 n'ont cessé d'augmenter. Les contacts entre les ensembles à vent européens se multiplient depuis la Seconde Guerre mondiale. Si les tentatives de créer une confédération européenne se sont soldées par un échec, l'étude des formations et des répertoires atteste l'importance des échanges informels qui ont structuré le mouvement orphéonique et permis l'affirmation d'une pratique musicale commune à l'échelle européenne, au-delà des divisions politiques.

Au terme de notre étude, l'Europe apparaît bien comme un espace de circulation qui abolit les frontières. C'est aussi un espace de partage culturel. Il existe une identité culturelle de l'Europe. La reconnaissance de l'identité est plus importante que son exacte localisation, rappelle Pierre-Yves Péchoux¹⁵⁸². La culture européenne n'est pas pour autant totalement identique d'un bout à l'autre du continent. Elle comporte des traits communs avec des nuances suivant les pays, les régions. Il existe bien un modèle commun de l'ensemble à vent connu dans toute l'Europe. Cependant, chaque région a donné des spécificités qui les rendent caractérisables. Une fanfare belge est différente d'une fanfare slovène, on ne peut pas les confondre et pourtant on les reconnaît bien toutes les deux comme étant une fanfare. Rien ne ressemble plus à une fanfare qu'une autre fanfare. Et pourtant elles ne sont pas scrupuleusement identiques. L'observateur perçoit des nuances, parfois très minimes, dans le costume, le répertoire, l'instrumentation, l'organisation sociale du groupe. Elles s'expliquent par les différences sociales, économiques, culturelles, politiques de la région où est né et se développe l'ensemble à vent. Les spécificités dépendent aussi des influences qu'il a reçues, qu'il a subies, qu'il a recherchées. Au-delà, le sentiment d'appartenir à la communauté *fanfaristique* dépasse les différences pour créer une culture commune transnationale. Les références comme la lyre ou Sainte Cécile sont partout, sur les uniformes, les bannières, les entêtes de lettres ou de programmes de concert... Elles sont des traits de culture commune, occidentale, héritages du christianisme ou de l'Antiquité gréco-romaine. Ainsi, la fanfare participe et accompagne ce mouvement de culture européenne globale tout en étant elle-même un trait, et donc un acteur, d'une culture européenne. En comparant deux ensembles à vent, on perçoit ce qui les distingue et ce qui les rapproche, c'est-à-dire ce qu'ils ont en commun en tant qu'Européen. Il existe toujours plus de points communs que de différences. Les musiciens des ensembles à vent se comprennent, se rencontrent,

¹⁵⁸² Pierre-Yves Péchoux, « Des frontières pour l'Europe », pp. 119-136, p. 125, in : Gilles Pécout (dir.), *Penser les frontières de l'Europe du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Paris, PUF/Editions ENS rue d'ULM, 2004.

échantent lors des concours, des festivals, des jumelages... Ils parlent la même langue, celle de la fanfare. C'est la force de la culture européenne, diverse, variée, mais commune.

A partir de l'identification du modèle européen de l'ensemble à vent, ce modèle résiste-t-il à un élargissement géographique ? En d'autres termes, peut-on à l'échelle du monde ou d'autres régions identifier une *sub-culture fanfaristique* et la comparer avec notre champ d'étude européen ? En regardant simplement du côté des Etats-Unis, nous présumons qu'il y a matière à comparer les fanfares transatlantiques. Sont-elles proches ou éloignées ?

L'utilisation de la musique revêt un intérêt particulier pour faire une telle histoire qui n'exclut personne mais rend compte de « l'espace culturel commun ». En effet, si le chercheur s'en tient aux sources écrites, il ne peut appréhender la globalité du continent, car cela nécessite de connaître toutes les langues européennes, ce qui est impossible. Alors il fait du binational étroit ou considère qu'il existe des Nations centrales et d'autres périphériques. En aucun cas, il effectue une histoire européenne comparée et globale. Par la musique, nous accédons directement à des sources qui permettent de rendre compte des pratiques sociales des différents espaces, de chercher les points communs, les différents sens, sans mettre de côté aucun cadre national. « La musique présente, entre autres particularités, d'agir directement, rapidement et grâce aux moyens de diffusion, de livrer un message de bouche à oreille, sans contact physique, sans conditions matérielles particulières comme l'exige l'écrit par exemple (alphabétisation, impression, diffusion, librairie...).¹⁵⁸³ » La musique est un langage compris et compréhensible par tous.

La musique est un phénomène social. Pour preuve, des sociologues s'y sont intéressés, échafaudant une sociologie de la musique. Max Weber est l'un des premiers à s'y être intéressé¹⁵⁸⁴. « La sociologie de la musique doit s'intéresser, d'une part, aux moyens qu'une société utilise pour « faire de la musique » et aux fonctions qu'elle y occupe, en la replaçant dans le cadre de l'ensemble des activités sociales, d'autre part à ce que les phénomènes musicaux sont susceptibles de nous apprendre de l'organisation et du fonctionnement de la société, de la place et de la part qu'ils prennent les membres de l'ensemble considéré¹⁵⁸⁵. » La musique est ainsi une source pour l'histoire du temps présent. L'étude des ensembles à vent

¹⁵⁸³ Alain Darré, Yves Defrance, « Préface », pp.5-8, p. 5, in : Alain Darré, Yves Defrance, *Musique et politique*, « L'aquarium. Bulletin de liaison et d'information du Centre de Recherches Administratives et Politiques. », Université de Rennes I. Institut d'Etudes Politiques de Rennes, Rennes, Printemps 1993, N°11/12.

¹⁵⁸⁴ Max Weber, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.

¹⁵⁸⁵ Denis-Constant Martin, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des 'musiques de masse' », « L'Homme », 177-178, 2006, pp. 131-154, p.135.

permet d'appréhender les transformations sociétales, mais aussi politiques et économiques. Cet objet culturel, cet objet de recherche devient une source. On peut à travers l'étude des ensembles à vent, faire l'histoire en creux de l'évolution de la société européenne et de l'Europe. On peut examiner à différents niveaux l'évolution de la société, le changement de la nature des fêtes communautaires, l'évolution des loisirs (l'offre, comme son individualisation), le rapport au politique... Surtout, tout cela peut déboucher sur une sorte de chronologie où les ensembles à vent servent de marqueur et/ou de révélateur de leur époque. La temporalité n'est pas la même dans tous les pays. Il y a parfois des décalages de quelques années. Il ne faut pas espérer réaliser une chronologie précise au jour près, ni à l'année près.

Les fanfares qui ont, ou pas, participé à la Seconde Guerre mondiale et qui reprennent leurs activités à la Libération permettent d'appréhender la *Démobilisation*. L'influence des Etats-Unis et de l'URSS dans tous les domaines et donc de l'ensemble à vent, favorise l'évaluation du degré d'*Américanisation* et de *Soviétisation* de la culture et de la société européenne. La *Déchristianisation* des sociétés est constatée par la diminution des fanfares confessionnelles et des patronages ayant une fanfare. Certaines se détachent de la tutelle des Eglises et continuent d'exister sous un statut laïc. La fin des fanfares d'usines et la quasi disparition des fanfares ouvrières accompagnent la *Désindustrialisation* de l'Europe. La diminution des activités politiques des fanfares au sens partisan du terme illustre la *Dépolitisation*. Cependant, une forme d'assujettissement au pouvoir, celui de la municipalité notamment perdure. Le second XX^e siècle, se caractérise par l'ouverture progressive des ensembles à vent aux femmes, parfois difficilement ou très tardivement. Comme dans toute la société la *mixité hommes/femmes* et surtout *l'égalité entre les sexes* est au centre de vifs débats. La *Civilisation des loisirs*, apparue après 1945, vient bousculer les fanfares et s'accompagne de l'émergence d'une *Culture jeune* avec l'apparition de musiques et de loisirs qui concurrencent la fanfare et ses sociabilités héritées du XIX^e siècle. L'individu prime sur le collectif.

Les ensembles à vent, pratique et genre autonome, reconnaissables dans toute l'Europe, possèdent une identité qui constitue un patrimoine. Produit d'un héritage et d'une histoire, le répertoire, le fonctionnement, la communauté *fanfaristique*, constituent un patrimoine musical et social spécifique. Il est le relais d'une mémoire collective qui exprime une identité commune. Ce patrimoine n'est pas figé. Il continue à vivre et à se recomposer. Il est le point de départ

d'une modernisation, d'appropriations pour les ensembles à vent et les autres formes de musique.

Etat des Sources

Remarques préliminaires :

La consultation combinée d'archives physiques et numériques, européennes voire extra-européennes, a permis d'établir les bases d'une approche comparée des pratiques des ensembles à vent en Europe occidentale, centrale, septentrionale. Grâce à la révolution numérique, nous avons pu accéder à une grande quantité de données venues de tous les pays d'Europe. D'autre part, les centres de documentation, les bibliothèques, les revues françaises ou francophones que nous avons consultés, présentent un certain nombre de documents d'origine étrangère ou traitant d'autres pays que la France. Ainsi nous avons essayé chaque fois que possible de présenter la provenance géographique de ces sources. Lorsque cela le nécessitait, nous avons donc opté pour une présentation sous forme de tableau qui semblait plus parlant. Les sources privées, les témoignages, les sources sonores et audiovisuelles sont classées par aires géographiques et pays. Les espaces géographiques indiqués correspondent au lieu auquel la source fait référence et non au lieu où elle est consultable.

De même, les sources manuscrites et imprimées ne sont pas toujours séparées puisque de nombreux centres de recherche ou bibliothèques conservent les deux côte à côte. De plus, les archives privées et les sites Internet consacrés aux ensembles à vent présentent les deux types de sources indifféremment. Nous avons donc privilégié un classement par fonds d'archives plutôt que par type de source pour répondre à la dimension européenne de nos recherches.

- **Fonds d'archives institutionnelles :**

- Archives de l'UNESCO, base de données UNESDOC :

- Rapport concernant la conférence internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes. Bruxelles, 29 juin-9 juillet 1953, Unesco, Paris, 30 novembre 1953, 12 p.

- Accessible en ligne : <http://www.unesco.org/new/fr/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/>

- 1956-os Intézet – Oral History Archívum, Institut 1956- archives d'histoire orale (Hongrie) :

- Photographies

- Accessibles en ligne : <http://www.rev.hu>

- The Portal to Texas History, Portail de l'histoire du Texas (Etats-Unis) :

- Plusieurs documents sur le *Red Hussar Drums and Bugles Corps* : photographies, journal de l'école...

- Accessibles en ligne : <http://texashistory.unt.edu/>

- Archives cantonales vaudoises à Chavannes-près-Renens (Suisse) :

- PP 919 : fond Roger et Céline Volet

- Archives départementales de Meurthe-et-Moselle à Nancy (France) :

- Série W : Préfecture ; Réglementation générale relative à la loi 1901**

- 1211W82 à 1211W84: Associations (statuts/dissolutions...)

- 1432W152 à 1432W160 : Associations (statuts/dissolutions...)

- 1211W85 à 1211W98 : Associations (statuts/dissolutions...)

- 1018W531 : Associations (statuts/dissolutions...)

- 1018W132 : Associations dissoutes en 1976

- 1018W140 à 1018W143 : Associations dissoutes

- 1018W460 : Associations déclarées entre 1968 et 1970

- 1018W327 : Associations déclarées en 1978

- 1018W328 : Associations déclarées en 1977
- W1511.190 : Associations dissoutes à Nancy
- W248.99 à W248.101 : Associations dissoutes
- 1018W275 à 1018W283: Associations dissoutes
- 1018W169 : Associations reconnues d'utilité publique (1880-68-73)
- W730.78 à W730.84 : Associations reconnues d'utilité publique
- W730.85 : Associations déclarées
- VC1020 : Associations, états annuels de 1953 à 1961
- VC1022 : Associations, dossiers des associations déclarées d'utilité publique

Recueil des Actes Administratifs de Meurthe-et-Moselle de 1944 à 1980

- PER 686 : 1944 à PER 686 : 1980

- Archives départementales de la Moselle, annexe Jeanne d'Arc à Saint Avold (France) :

- JABIBA 462, 0109 : Harmonie des Houillères du Bassin de Lorraine.

- Archives départementales des Vosges (France) :

- 176 J. Batterie-Fanfare du Saut le Cerf à Epinal.

- Archives municipales d'Audun-le-Tiche (France) :

- Bulletins municipaux entre 1972 à 1988 (D 3. 050,4)
- Sports et loisirs. Associations. Harmonie municipale. Statuts, dépenses, factures, contrats, listes musiciens. 1951-1972 (R3. 009)
- Registre des délibérations du conseil municipal de 1945 à 1949. (Non classés.)

- Archives municipales de Neuves-Maisons (France) :

- Registres et procès-verbaux des délibérations du conseil municipal de 1944 à 1982.
(Non classés)

- Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5 (Centre de documentation historique de la circonscription n°5 de Turin) (Italie) :

- Plaquette anniversaire : *1887-1987 Centenario della Devozione a Nostra Signora della Salute in Borgo Vittoria*, Torino, Opera Nostra signora della Sallute, 1987, non paginé.

- Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5, *Lucento immagini lunghe una storia. Fotografie di una borgata torines dal 1900 al 1960*, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2008, 108 p.

• **Bibliothèques :**

Médiathèque de la cité de la musique de Paris (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
Eugenia Mitroulia, <i>City of Edinburg Band 1925-2005</i> , Edinburg, Edinburg University collection of Historic Musical Instruments, 2006, 41 p.	Monographie	Royaume-Uni
Jean Botermans (dir.), <i>La société royale d'harmonie de Braine-l'Alleud, 1808-2008</i> , Braine-l'Alleud, chez l'auteur, 2008, 421 p	Monographie	Belgique
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 24 IV 1978	Revue	France et Europe
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 44 IV 1983	Revue	France
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 46 II 1984	Revue	Grèce
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N°48 IV 1984	Revue	Hongrie
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 49 I 1985	Revue	Europe centrale
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 53 I 1986	Revue	Spécial Finlande
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 54 II 1986	Revue	Grande-Bretagne
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 68 IV 1989	Revue	Europe
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 73 I 1991	Revue	URSS
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 77 I 1992	Revue	Spécial Hollande
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 78 II 1992	Revue	Tchécoslovaquie, Lituanie

« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 79 III 1992	Revue	Autriche
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 80 IV 1992	Revue	Autriche
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 83 III 1993	Revue	Italie, Suisse
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 88 IV 1994	Revue	Bulgarie
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 89 I 1995	Revue	Suisse, Allemagne
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 94 II 1996	Revue	Europe
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 97 I 1997	Revue	Lituanie
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N° 98 II 1997	Revue	Lituanie, Grande-Bretagne
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N°105 I 1999	Revue	Slovénie
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N°107 III 1999	Revue	Slovénie
« Brass Bulletin », Magazine international pour les cuivres : N°111 III 2000	Revue	Europe
« Larigot », Bulletin de l'Association des Collectionneurs d'Instruments à vent, n°19, Décembre 1996	Revue	Finlande
Collection ARIAM Ile de France, « Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie », 2005, 64 p	Fascicule	France

Bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds (Suisse)

Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
Fond de la société de musique « les armes réunis » : CH NECFBV MAR	Archives	Suisse

Bibliothèque municipale d'Esch-sur-Alzette (Luxembourg)

Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
<i>Sapeurs-Pompiers et Harmonie Clemency</i> , Festivités à l'occasion de l'inauguration du local rénové des sapeurs-pompiers et harmonie Clemency du 18 au 27 septembre 1987, 180 p.	Monographie	Luxembourg
<i>Harmonie des Mineurs Esch sur Alzette : 1920-1990</i> , 70 ^{ème} anniversaire, 1990, 56 p.	Monographie	Luxembourg
<i>Fanfare « La Réunion » de Hostert : 1908-1983</i> , 75 ^{ème} anniversaire du 7 au 12 mai 1983, 148 p.	Monographie	Luxembourg

<i>Fanfare Royale Grand Ducale : Luxembourg, 150^{ème} anniversaire 1852-2002, Edité par la Fanfare Royale Grand Ducale, 2002, 275 p.</i>	Monographie	Luxembourg
<i>1962 – Fanfare Vichten 1987 – Harmonie Vichten, Anniversaire avec inauguration d’un nouveau drapeau 1962-1987, 1987, 208 p</i>	Monographie	Luxembourg
<i>Société de Musique Harmonie – Harlange :1885-1985 – 100 ans, Edité à l’occasion du centenaire de la fondation de la société de musique Harmonie Harlange ; Edition : Harmonie Harlange, 1985, 203 p.</i>	Monographie	Luxembourg
<i>1834-1984 : 150 ans Harmonie Municipale Grevenmacher, Livre d’or, Imprimé en Mai 1984, 151 p.</i>	Monographie	Luxembourg
<i>Fanfare Union Musicale Steinfort :1910-1985, Edité par la Fanfare de Steinfort, 1985, 224 p.</i>	Monographie	Luxembourg
<i>Harmonie Municipale de la ville d’Esch sur Alzette : 1871-1946, 75^{ème} anniversaire – Festivités du 10/08/1946 au 18/08/1946, 184 p.</i>	Monographie	Luxembourg
<i>Harmonie Municipale ville de Dudelange : 1896-1971, 75^{ème} anniversaire, 249 p.</i>	Monographie	Luxembourg

Médiathèque Intercommunale de Longwy (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
« Fusion. Journal d’information et de liaison du personnel Lorraine-Escaut » n°23, janvier 1960 ; n°29, juillet 1960 ; n°61, juin 1963	Journal d’entreprise	France
<i>La Longovicienne. Album des 100 ans : 1898-1998, Longwy, 1999, 10 p.</i>	Monographie	France

Bibliothèque municipale de Nancy (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
<i>Championnat de majorettes du 28 mai 1978 à Joef.</i>	Plaquette programme de la manifestation	France
<i>Première coupe d’Europe de majorettes à Saint-Dié les 10 et 11 juillet 1971.</i>	Livret souvenir	Europe et Etats-Unis
« L’Est Républicain », édition de Nancy : 745 199 Mai 1946	Quotidien	France
« L’Est Républicain », édition de Nancy : 745 199 Avril 1947	Quotidien	France

« L'Est Républicain », édition de Nancy : 745 199 Novembre 1950	Quotidien	France
« L'Est Républicain », édition de Nancy : 745 199 Décembre 1950	Quotidien	France

Médiathèque de Saint-Dié-des-Vosges (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
« L'Est Républicain », édition de Saint-Dié. Journaux de juillet 1968, juillet 1969, juillet 1970, juillet 1971, juillet 1972, juillet 1975.	Quotidien	Europe et Etats-Unis
« La Liberté de l'Est », Journaux de juillet 1969, juillet 1972.	Quotidien	Europe et Etats-Unis

- **Centres de documentations institutionnels et associatifs (public et privé):**

Conservatoire militaire de musique de l'armée de terre (espace patrimoine et documentation) de Versailles-Satory (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
<i>Œuvres pour harmonie, fanfares et musique militaire</i> , catalogue de la maison d'édition Alphonse Leduc, Paris, 1956.	Catalogue	Europe
Etudes réalisées par différents stagiaires chefs de musique militaire	Mémoires de stage	France
Musique du 43 ^e régiment d'infanterie de Lille, <i>Les chansons qui marchent</i> , 33 tours, DEESSE Ddlx9 - FRANCE - 1968.	Disque Vinyle	France
Photographies de différentes formations musicales	Photographies	France
Uniformes, drapeaux, instruments	Objets	France

Centre d'Informations Musicales (CIM) du CDMC (Conseil Départemental pour la Culture et la Musique de Haute Alsace) de Guebwiller (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
Umberto Caldonazzi, <i>Un ritornello lungo cento anni. Banda sociale di Civezzano 1909- 2009</i> , Trento, Edizioni 31, 2009. Non paginé.	Plaquette anniversaire du centenaire	Italie
«Harmonie et Fanfare », « Les cahiers de l'animation musicale », n°39, décembre 1985.	Revue	France
« La Gazette des cuivres » N°9 I – 2008	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°10 II – 2008	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°11 III – 2008	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°12 IV – 2008	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°13 I – 2009	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°14 II – 2009	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°15 III – 2009	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°16 IV – 2009	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°17 I – 2010	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°18 II – 2010	Revue	Europe
« La Gazette des cuivres » N°20 IV – 2010	Revue	Europe

Médiathèque de la CMF (Confédération musicale de France) à Paris		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
Charles Lhomme, <i>Sainte Cécile</i> , Paris, Editions de la Confédération musicale de France, 1960, 15 p.	Monographie	Europe France
Bernard Feuillet, « Le printemps des harmonies », stage de directeur d'équipement ou de service socio-éducatif et culturel, FODIF 1987-1988. 76 p.	Mémoire de stage	Europe France
<i>100 ans de musique dans l'entreprise. Harmonie de la RATP</i> , Paris, édité par le comité d'entreprise, 2005, 8 p.	Monographie	France
<i>Le mineur et la musique. Histoire de l'harmonie des mineurs de Lourches, 1840-1960</i> , Lourches, édité par l'Harmonie, 1960, 149 p.	Monographie	France
Maurice Adam, <i>La passion de la musique, souvenirs au fil du temps</i> , Paris, Editions de la confédération musicale de France, 2004, 36 p.	Ouvrage autobiographique	France
Louis Dutto, <i>La Lyre Provençale 1879-1999. 120 ans de musique à Ollioules</i> , Ollioules, édité par la Lyre Provençale, 2000, 151 p.	Monographie	France
Claude Gilliotte, <i>Héricourt une ville musicienne. 150 ans d'histoire locale</i> , chez l'auteur, 1998, 371 p.	Monographie	France
Pierre Lafitan, <i>Les virtuoses francs-comtois</i> , Enghien-les-Bains, Proxitude, 2009, 153 p.	Monographie	France
Programme du 5 ^e Championnat national de Brass-Band, 2009.	Programme de concours	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Février 1953 n° 60	Revue	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Mai 1953 n° 63	Revue	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Juin 1953 n° 64	Revue	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Février 1956 n° 90	Revue	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Mars 1956 n° 91	Revue	France
« Journal de la CMF et de l'Union Française » Février 1960 n° 130	Revue	France
« Journal de la CMF » Février 1964 n° 170	Revue	France
« Journal de la CMF » Juin/Juillet 1964 n° 174	Revue	France
« Journal de la CMF » Janvier 1965 n° 179	Revue	France
« Journal de la CMF » Février 1965 n° 180	Revue	France
« Journal de la CMF » Avril 1965 n° 182	Revue	France

« Journal de la CMF » Juin/Juillet 1965 n° 184	Revue	France
« Journal de la CMF » Novembre 1965 n° 187	Revue	France
« Journal de la CMF » Décembre 1965 n° 188	Revue	France
« Journal de la CMF » Janvier 1969 n° 219	Revue	France
« Journal de la CMF » Avril 1969 n° 222	Revue	France
« Journal de la CMF » Octobre 1969 n° 226	Revue	France
« Journal de la CMF » Décembre 1969 n° 228	Revue	France
« Journal de la CMF » Janvier 1975 n° 277	Revue	France
« Journal de la CMF » Février 1975 n° 278	Revue	France
« Journal de la CMF » Mars 1975 n° 279	Revue	France
« Journal de la CMF » Mai 1975 n° 281	Revue	France
« Journal de la CMF » Août/Septembre 1975 n° 283	Revue	France
« Journal de la CMF » Octobre 1975 n° 284	Revue	France
« Journal de la CMF » Novembre 1975 n° 285	Revue	France
« Journal de la CMF » Décembre 1975 n° 286	Revue	France
« Journal de la CMF » Janvier 1981 n° 336	Revue	France
« Journal de la CMF » Février/Mars 1981 n° 337	Revue	France
« Journal de la CMF » Décembre 1981 n° 346	Revue	France
« Journal de la pratique musicale des amateurs. » Janvier 1985 n° 381	Revue	France
« Journal de la pratique musicale des amateurs. » Avril 1985 n° 384	Revue	France
« Journal de la pratique musicale des amateurs. » Mai/Juin 1985 n° 385/386	Revue	France
« Journal de la pratique musicale des amateurs. » Octobre 1985 n° 390	Revue	France
« Journal de la pratique musicale des amateurs. » Novembre/Décembre 1985 n° 391/392	Revue	France
« Journal de la CMF » août 1993 n°447	Revue	France
« Journal de la CMF » août 2005 n°519	Revue	France
« journal de la CMF » décembre 2006 n°527	Revue	France

Band of the royal Netherlands air force, <i>Just music</i> , CD, De Haske Records - DHM.2013.3 - PAYS-BAS, 1993	CD	Pays-Bas
The J. W.F. Military band, <i>Credentium</i> , CD, De Haske Records - DHR02.025-3F - PAYS-BAS, 1999	CD	Pays-Bas

Dokumentationszentrum des ÖBV in Oberwölz (Autriche) Centre de documentation de la fédération des ensembles à vent autrichienne		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
<i>5 Jahre Dokumentationszentrum des Österreichischen Blasmusikverbandes in Oberwölz</i> , Kirchstetten, plaquette éditée par l'Österreichische Blasmusikverband (ÖBV), 2013, 28 p.	plaquette	Autriche
« Österreichische Blasmusik », Août 1959, n°7	Revue	Autriche

Espace musical les Myrtilles, groupe d'arts et traditions populaires des Hautes-Vosges, à Saint-Dié-des-Vosges (France)		
Référence du document	Type de document	Espace(s) géographique(s)
Ernst Mosch et Original Egerländer Musikanten, <i>Egerländer Musikanten spielen auf!</i> , 45tours, Telfunken-UX-5170-ALLEMAGNE, 1958 à 1961, vol. 2 à 9	45 tours	Europe centrale
Ernst Mosch et Original Egerländer Musikanten, <i>Das ist musik</i> , 33tours, Telfunken-SLE-14470-P-ALLEMAGNE, 1967.	45 tours	Europe centrale
Treffpunkt Hafenkonzert Friedrichshafen, <i>Gruß vom Bodensee</i> , 33 tours, SWF- ALLEMAGNE, 1973	33 tours	Allemagne
Les cornemuses et les fanfares des Gordon Highlanders, <i>A travers l'Ecosse</i> , 33 tours, GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE- M 2260 – FRANCE, 1962	33 tours	Ecosse
Compilation de divers orchestre français, <i>Cuivres et Batterie-Fanfare</i> , CD, collection Reader digest, SRD-FRANCE, 1992, vol. 1 à 5	CD	France
Chœurs de l'armée rouge, 33 tours, Acropole-APCC.6.0.041.STD-FRANCE, 1970	33 tours	URSS
Ensemble de Sebastopole, <i>Choeurs et danses de la flotte soviétique</i> , 33 tours, Le Chant du Monde -74459 1971-FRANCE, 1971	33 tours	URSS

- **Archives privées :**

- **Archives de fédération d'ensemble à vent :**

- Archives de l'Union Drouot FSCF 54 (Fédération Sportive et Culturelle de France), Nancy (France)

- « FGSPF catalogue général pour Harmonies et batteries fanfares », répertoire édité par la FGPF non daté (avant 1968).

- Plaquette du centenaire de l'Union Drouot 1906-2006, édité par l'Union Drouot, Nancy, 2006, non paginé.

- Programme du Championnat fédéral de gymnastique et du grand prix de musique du 24 au 26 juin 1966 organisés à Nancy.

- Programme du concours régional de gymnastique et de musique d'Ancerville du 27 mai 1979, dans le cadre du 70^{ème} anniversaire de l'Union meusienne.

- Programme concours- festival de gymnastique et de musique, Val et Chatillon 14-15 juin 1969

- Programme des fêtes du Soixantenaire de la Vaillante St Fiacre, 20 et 21 mai 1967.

- Plaquette de présentation de la Vaillante St Fiacre, 1962 ou 1963.

- Plaquette Programme du 75^{ème} anniversaire de Vaillante St Fiacre. Festival de musique les 26 et 27 juin 1982

- Divers documents officiels : diplômes concours musique, bulletins d'adhésion, chant fédéral et prière du rayon sportif fête à Ste Jeanne d'Arc.

- Correspondance entre la fédération et les groupes adhérents de Meurthe-et-Moselle.

- Diverses coupures de presse.

- Archives de la fédération du Tyrol Sud : *Verband Südtiroler Musikkapellen*, Bolzano (Italie)

- Tableaux statistiques entre 1955 et 1986

- Archives de la fédération du Liechtenstein : *Liechtensteinischer Blasmusikverband*, Vaduz (Liechtenstein)

- Tableaux statistiques de 1921 à nos jours.

- Archives de la fédération des Pays-Bas, KNFM : *Koninklijke Nederlandse Federatie van Muziekverenigingen*. Arnhem (Pays-Bas)

- Données statistiques pour l'année 1975.

- Archives de l'association Suisse des musiques à Aarau (Suisse) :

- Archives de la CISM (Confédération internationale des sociétés de musique) : Statuts de 1949 et de 1981.

- Archives de l'Union suisse des musiques ouvrières. (non classées)

- Archives de concours d'ensemble à vent :

- Archives du Wereld Muziek Concours (Pays-Bas) :

- livret-programme de l'édition 1954.

- livret-souvenir de l'édition 1958, non paginé.

- *WMC Het wonder van Kerkrade, Kerkrade, Stichting WMC, 1985, 95 p. (Le miracle de la WMC Kerkrade, Aperçu historique et résultats 1951-1981 édité par la fondation WMC, Kerkrade, 1985, 95 p.)*

- Tous les résultats du concours par années et catégories.

Accessibles en ligne : <http://www.rode-net.nl>

- Archives d'ensemble à vent :

- Archives de Musikverein Buehlertann, Buehlertann (Allemagne) :

- Plaquette anniversaire, 125 Jahre Musikverein Buehlertann, Jubiläumsfest vom 6. bis 8. Juli 1984, non paginé

- Partitions

- Uniformes, bannières, trophées remportés par la Musikverein

- Archives de Musikverein Edelweiss de Pfaffenrot, Pfaffenrot (Allemagne) :

- Plaquette anniversaire, 75 Jahre Musikverein « Edelweiß » Pfaffenrot 1924-1999, 1999, 96 p.

- Photographies de la Musikverein « Edelweiss » de Pfaffenrot

- Archives de l'Harmonie municipale d'Audun-le-Tiche, Audun-le-Tiche (France) :

- Livret fédéral de l'Harmonie, délivré en 1950 et en 1989

- Divers papiers et documents
 - Photographies
 - Uniformes, drapeaux
- Archives de la *Champigneullaise*, Champigneulle (France).
- Plaquette de présentation historique : « de 1901 à nos jours, la Champigneullaise, au service de tous », Editée par l'association, 1984, non paginé
 - Programme Festival de la Champigneullaise, du 9 au 16 mai 1965
 - Programme 70^{ème} anniversaire de la Champigneullaise 1901-1971. Concours départemental de gymnastique et musique : 22-23 mai 1971
 - Photographies
 - Ecusson
- Archives de l'*Harmonie Jeanne d'Arc de Dombasle*, Dombasle sur Meurthe (France) :
- Historique de l'harmonie 1945-1989, document interne, une centaine de page
 - Photographies
 - Uniformes, flammes, drapeau
 - Instruments
- Archives du *Clairon Houdemontais*, Houdemont (France).
- Statuts du Clairon Houdemontais daté de 1962
 - Divers documents officiels : cartes de membres, fiches d'inventaires, règlement intérieur, fiches d'inscription
 - Livret fédéral pour les concours
 - Livre de comptes
 - Procès-verbaux de conseils d'administration
 - Diverses coupures de presse françaises et allemandes
 - Partitions
 - Uniformes, flammes tambours et cuivres, drapeaux
- Archives de la *Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons*, Neuves-Maisons (France).
- Photographies
 - Uniforme, écusson, flamme

- Batterie-Fanfare municipale de Neuves-Maisons, *Prémices*, 33 tours, CORELIA-CC90675-France, 1990.

- Archives de la *Symphonie de la Haute Moselle*, Neuves-Maisons (France) :

- Instruments de musique
- Partitions, conservées à l'école de musique de Neuves-Maisons.

- Archives de l'*Harmonie Nancéienne*, Nancy (France).

- Plaquette du centenaire Harmonie Nancéienne 1984-1994, 1994, non paginé
- Programme concours du 28-29 juin 1952 organisé par l'Harmonie Nancéienne à Nancy sous l'égide de la CMF
- Livre d'or de la Société ouvert en 1950
- Partition et chant de la « *Marche de l'Harmonie Nancéienne* », André Fulaine et Robert Sommer, 1953
- Divers programmes de concert
- Règlement intérieur
- Statuts mis à jour en 1947
- Effectifs de l'Harmonie en 1944 et 1963
- Diverses lettres et documents administratifs
- Programme des fêtes de Noël
- Calendriers avec photographie du groupe, datés de l'année 1956, 1975, 1980.
- Uniforme, écusson, drapeau
- Instruments de musique

- Archives de l'*Association musicale et folklorique de Nancy*, Villers-les-Nancy (France) :

- Photographies
- Statuts de l'association datés de 1952 et modifiés en 1959
- Divers programmes de concert

- Archives de l'association de la Fanfare Léon Malaquais, la Cadière (France) :

- « Bulletin de liaison biannuel de l'association de la Fanfare Léon Malaquais », n°6, août 2011.

- Archives de la Banda musicale con majorette, La Vigoneisa de Vigone, Vigone (Italie) :

- Diverses plaquettes de présentation du groupe avec photographies (1970, 1981, 1996)
- Plaquette du cent vingt cinquième anniversaire, 1977, non paginé
- Plaquette anniversaire 1910-1971, 1971, non paginé
- Plaquette : *25^e anniversario di rifondazione 1968-1993*, 1993, non paginé
- Calendrier avec photographie du groupe, daté de l'année 1973
- Programme : *Festival bandistico interprovinciale* de 1970, organisé à Vigone, 21 p.

- Archives de la Banda musicale Salus de Turin, Turin (Italie) :

- Statuts de 1946, révisés en 1977
- Photographies
- Uniformes, drapeaux, instruments
- Diplômes, coupes et diverses récompenses reçus par le groupe

- Archives de la Fanfara Montenero de Turin, Turin (Italie)

- Historique de la fanfare réalisé et communiqué par Giammi Destefamis
- Uniformes, un fanion
- Fanfara Montenero, *Mezzo secolo di tradizione*, CD, PENTAGRAMMA - CDPG.536

-ITALIE, 2007

- Archives de l'Harmonie municipale d'Esch sur Alzette, Esch sur Alzette (Luxembourg) :

- *Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette 1871-1996*, Esch-sur-Alzette, édité par l'harmonie, 1996, 271 p.

- Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *Hits for Band*, 33 tours, DELTA- LP.40.086
- LUXEMBOURG, 1974

- Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *Hits for Band 2*, 33 tours, DELTA-
LUXEMBOURG, 1976

- Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *Hits for Band3*, 33 tours, DELTA-
LUXEMBOURG, 1979

- Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *Hits for Singers, Strings and Band*, 33 tours,
DELTA- LUXEMBOURG, 1981

- Harmonie Municipale d'Esch-sur-Alzette, *In Rhythm With*, 33 tours, DELTA -
LUXEMBOURG, 1986

- Archives de Limhamns Brassband, Malmö (Suède) :

- Limhamns Brassband, 33 tours, PKBANKEN- LBB LP 02-SUEDE, 1983
- Limhamns Brassband, *Celebrating 1638-1988 Nex Sweden 350th Anniversry of the New Sweeden Colony in North America*, cassette audio, LBB MC 03, 1988
- Limhamns Brassband, *Limhamns 75 ar*, cassette audio, LBB MC 05- SUEDE, 1993

- Archives de la Batterie-Fanfare l'étoile d'or de Lausanne, Lausanne (Suisse) :

- Statuts du 16 août 1933, révisés le 20 janvier 1938, revus dans leur totalité le 24 septembre 1941, puis le 20 janvier 1983.
- Plaquette – programme du 50^{ème} anniversaire de l'Etoile d'or de Lausanne, 1930-1980, 1980, non paginé
- Programme de la soirée de gala de la Batterie Fanfare l'étoile d'or, 2003, 28 p.
- Programme de la soirée de gala de la Batterie Fanfare l'étoile d'or, 2007, 20 p.
- Photographies
- Uniformes
- Coupes, diplômes, diverses récompenses reçus par le groupe
- Batterie-Fanfare étoile d'or, 33 tours, ML - LP.621 - FRANCE, 1980.
- Batterie-Fanfare étoile d'or, 33 tours, CORELIA - CC.88596 - FRANCE, 1988.

- Archives du Corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne, Lausanne (Suisse) :

- *Plaquette du centenaire 1902-2002*, Lausanne, édité par le corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne, 2002, 48 p.
- Chronologie des activités et des voyages effectués par le corps depuis sa création en 1902
- Divers coupures de presse concernant le corps des fifres et tambours des collèges de Lausanne et la société de tambours et fifres Merula de Lausanne.
- Vidéo réalisée à l'occasion du centenaire (2002), à partir de films d'archives datant des années cinquante aux années deux mille.

- Archives personnelles de musiciens ou chefs de musique d'ensemble à vent :

Europe

- Archives de M. Jean-Jacques Brodbeck, Flaxlanden (France).

- Historique de la CISM (Confédération internationale des sociétés de musique), réalisé par l'ancien président, concernant la période 1949-1988, Friedrich Weyermuller, non daté.

Allemagne

- Archives de Mme. Angelika Lachter, Brigachtal (Allemagne) :

- Photographies de la fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne).

- Archives de M. Karl Ulreich, Buehlertann (Allemagne) :

- Photographies de la *Musikverein Buehlertann*

- Uniformes de la *Musikverein Buehlertann*

- Musikverein Buehlertann, *Best of Karl Ulreich 1975-1999*, extraits d'enregistrement de concert, CD, édité par la Musikverein Buehlertann, ALLEMAGNE, 1999.

France

- Archives de M. Thomas Martino, Eulmont (France).

- Partitions des années 1970 (imprimées et manuscrites).

- Manuels d'auto-formation instrumentale.

- Archives de M. Alain Hoernel, Haguenau (France) :

- Photographies concernant la Musique municipale d'Haguenau et le jumelage avec la Musikverein « Edelweiss » de Pfaffenrot.

- Historique avec illustrations et coupures de presse de la Musique municipale d'Haguenau, 1970-1990.

- Archives de M. Edgard Slominski, Houdain (France).

- Echo de Houdain, direction Alex Slominski, 45 tours, Disques Holiday – HF.5029 – FRANCE, 1960.

- Archives M. Marius di Guisto, Houdemont (France).

- Photographies du *Clairon houdemontais* et du *Réveil de Villers*

- Archives de M. Jean-Marc Thary, Ludres (France).

- Photographies du *Clairon Houdemontais*
- Diplômes de concours individuels
- Enregistrement sur cassette audio du concert du *Clairon Houdemontais* et du *Réveil de Villers* le 4 juin 1970 au parc Sainte Marie de Nancy.

- Archives de M. Robert Goguet, Neuves-Maisons (France).

- Revue de presse concernant les activités de la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons
- Divers papiers ayant trait à la fanfare, menus de Ste Cécile, coupures de journaux, tracts de la fanfare, extraits de bulletins municipaux.
- Diverses photographies
- Fanfare communale de Neuves-Maisons, 45 tours, SRC-581.254- France, 1981
- Fanfare de Neuves-Maisons, *Centenaire de la Société 1935-1985*, cassette audio, enregistré et édité par la fanfare, France, 1985.

- Archives de M. Roger Basaglia, Roanne (France)

- Roger Basaglia, *Les fifres roannais, 110 ans d'histoire*, Roanne, chez l'auteur, 2007, 319 p.
- Les Fifres Roannais, 33 tours, CORELIA - CC.74775 - FRANCE, 1974
- Les Fifres Roannais, 33 tours, CORELIA - CC. 81293 - FRANCE, 1981
- Les Fifres Roannais, 33 tours, CORELIA - CC. FRANCE, 1986

- Archives de M. Paul Haydont, Vandoeuvre-les-Nancy (France).

- Tableau synthétique des divers présidents, directeurs, membres du comité depuis la fondation de l'Harmonie Nancéienne
- Tableau synthétique des grands événements de l'Harmonie Nancéienne
- Programme de l'excursion des 29 et 30 mai 1954 à Bienne (Suisse)
- Diverses coupures de presse
- Programmes des fêtes familiales
- Programmes de concert
- Photographies
- Enregistrement audio de concert : 1981, 1983, 1985, 1993

- Emission de radio Nord-Est du 11 avril 1983, interview de Jean-Pol Jurin et Robert Sommer
- Reportage Télévision du 9 juin 1974 sur la chaîne régionale pour les 80 ans de l'Harmonie Nancéienne
- Emission de télévision « les musiciens du soir » le 22 janvier 1972 sur la première chaîne

Roumanie

- Archives de M. Richard Beisser, Buehlertann (Allemagne) :

- Joseph Beisser, « Histoire culturelle des activités musicales de la commune rurale de Grossjetscha », dactylographié, 23.01.1986, 3 p.
- Joseph Beisser, « (Beiblatt) Musikschule der Kollektivwirtschaft (L.P.G. Landwirtschaftliche Produktions – Genossenschaft) in der Heidegemeine Grossjetscha » « (Supplément) Ecole de musique de l'entreprise collective (coopérative agricole de production) dans la commune rurale de Grossjetscha », dactylographié, 23.01.1986, 5 p.
- Partitions de l'orchestre des pionniers de l'exploitation collective de Grossjetscha en Roumanie, années 1950-1970
- Photographies de l'orchestre des pionniers de l'exploitation collective de Grossjetscha en Roumanie, années 1950-1970
- Divers articles de presse tirés de journaux allemands de Roumanie (Souabe), années 1950-1970

Suède

- Archives de M. Rolf Ludwig, Malmö (Suède).

- Limhamns Brassband 1982-1983, extraits d'enregistrements de concert, CD, édité par le Limhamns Brassband, sans date.

- Archives personnelles, hors ensembles à vent :

- Archives de Gérard Trotot, Nancy (France) :

- Photographie de la Vaillante saint-Fiacre

- Archives de Jean-Jacques Decuignieres, Senones (France) :

- Tableaux d'élocution, années 1950, éditions Rossignol publiées sous le label « La Coopération Pédagogique », Montmorillon (Vienne).

- **Sources imprimées :**

- **Monographies, plaquettes historiques, albums souvenirs consacrés aux ensembles à vents :**

Autriche

- Martin Rudiger, *Zeitreise der Bürgermusik gaschurn-partenen 1926-2008, Gaschurn-partenen*, édité par la musique, 2009, 24 p.

France

- *Hersin Infos Souvenirs : L'Harmonie du commerce 1928-2008, 80 ans*, Hersin, Mairie d'Hersin, 2008, 20 p.

- *Orchestre d'Harmonie de l'Electricité de Strasbourg, 75^e Anniversaire : 1911-1986*, Strasbourg, 1986, 27 p.

Suisse

- Lucien Cheseaux, *L'Helvetienne de Saillon 1905-2005*, Plaquette anniversaire, Saillon, 2005, 110 p.

- Philippe Terretaz, *100^e anniversaire de la Fanfare La Lyre de Saillon 1890-1990*, Saillon, 1990, non paginé

- *Centenaire de L'Union Vétroz, 1889-1989*, Plaquette anniversaire, Vétroz, juin 1989

- *Centenaire de la Fédération des fanfares radicales-démocratiques du Centre 1882-1982*, Plaquette anniversaire, Chamoson, 12 septembre 1982

- *Dossier de presse des Cadets de Genève*, années 2000, 12 p.

- Livret de la Fête fédérale de l'USMO (Union suisse des musiques ouvrières) à Vevey, juin 1974, non paginé

- Manuels, méthodes instrumentales, traités d'orchestration et d'instrumentation :

- Roger Boquet, *Conseils pratiques pour la direction des sociétés musicales d'amateurs (symphonies, harmonies, fanfares)*, Paris, Jean Naudin fils, 1952.
- Pierre François Clodomir, *Manuel complet du chef-directeur « Harmonie et fanfare » à l'usage des exécutants, ou Traité de l'organisation des sociétés musicales*, Paris, A. Leduc, 1892.
- Désiré Dondeyne et Frédéric Robert, *Nouveau traité d'orchestration, à l'usage des orchestres d'Harmonies, Fanfares, Musiques militaires*, Paris, Robert Martin, 1969, rééd. 1992.
- Robert Goute, *Le tambour d'ordonnance*, Domont, chez l'auteur, 1956.
- Robert Goute, *Manuel du Tambour-Major*, Domont, chez l'auteur, 1962.
- H. Habourdin, *Manuel du parfait cliquard*, Paris, Robert Martin, 1954.
- André Trémine, *Nouvel enseignement du clairon*, Bordeaux, chez l'auteur, 1960.
- Félix Hauswirth, *Le chef d'orchestre à vent*, Adliswil, Ruh Musik AG, 2001.
- Jean-Philippe Vanbeselaer, *Guide de l'instrumentation à l'usage des ensembles d'instruments à vent*, Paris, Van de Velde, 2002.
- Ernest Van de Velde, *Le solfège populaire*, Tours, éditions Van de Velde, 1935.

- Autobiographies de musiciens, de chefs d'ensemble à vent :

- Maurice André, *Le soleil doit pouvoir briller pour tout le monde. Souvenirs et mémoires de la Trompette du siècle*, Paris, Publibook, 2007.
- Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Genève, Editions Contrechamps, 2012.
- Louis-René Blaire, *Souvenirs Cuivrés*, chez l'auteur, Lulu Press, 2013.
- Geoff Emerick, *En studio avec les Beatles*, Marseille, Le mot et le reste, 2009.
- Alexander Eva, *Le chemin commence en Sibérie*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- Adrien Lharidelle & Co, *Histoire édifiante et véridique de la grande fanfare Malaquais*, chez l'auteur, Lulu Press, 2010.

- Récit de vie :

- Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Editions Verdier, 2003.
- Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1990.

- Monographie locale :

- Jean Marie Cuny, *Notre faubourg des 3 maisons*, édité par l'association de commerçants des 3 maisons, 2005.

- Roman :

- Andrea Vitali, *Almeno il cappello*, Milan, Garzanti, 2009.

- Bande dessinée :

- Hergé, *Les bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman, 1963.

- Revues spécialisées pour ensembles à vent :

- « Batteries-Fanfars magazine », revue de la CFBF n° 139, janvier 2000.

- « Batteries-Fanfare magazines », revue de la CFBF n° 149, 3^{ème} trimestre 2003.

- « Batteries-Fanfars magazine », revue de la CFBF n° 179, décembre 2012.

- « Batteries-Fanfars magazine », revue de la CFBF n°188, mars 2015.

- « Harmoniques », revue de la fédération musicale du Luxembourg belge, n°3, septembre 2011.

- Journaux : « L'Est Républicain », édition de Nancy :

Consultés aux Archives départementales de Meurthe-et-Moselle à Nancy (France) :

JOUR 19

- Mars 1964

- Mai 1965

- Mai 1971

- Juin 1971

- Mars 1972

- Janvier 1976

- Mai 1976

- Consultation des dossiers de Presse :

Consultés aux Archives départementales de Meurthe-et-Moselle à Nancy (France) : PER 750

- PER750.15 : Musique/NJP/Nancyphonies

- PER750.17 : Tradition, Arts populaires, croyances, sorcelleries, légendes

- PER750.34 : Loisirs – Jeunesses – MJC

- PER750.35 : Animations, fêtes et foires, St Nicolas

- Articles de Journaux :

- Jean Daetwyler, « Petit maltraité de musique valaisanne », dans : « Le Rhône », 16 novembre 1954.

- José-Alain Fralon, « Un héros international au parler bruxellois » p. 42, dans « Tintin le retour » hors-série du « Monde », décembre 2009 - janvier 2010.

- Charlotte Latigrat, « Le nouvel âge », dans : *Musica 84'*, « Le monde de la musique – Télérama », Strasbourg, n°4, août 1984.

- Serge Loupien « Globe Unity Orchestra », « Libération » du 8 février 2002.

- Armand Peter, « Vive le centenaire de la Liberté ! », dans : « SCHILICK INFOS », Numéro 63, Février 2012, p. 10-11.

- Géraldine Rué, « En Serbie, Guca, capitale mondiale de la trompette », « Le Monde » du 17 août 2011.

- Marie-Aude Roux, « Les musiques d'Italie du Sud arrivent en fanfare en France », « Le Monde » du 12 juin 2009.

- « La grande aventure des harmonies d'Alsace », « Les Dernières Nouvelles d'Alsace », du 8 septembre 1984.

• **Sources orales : Témoignages :**

Europe

- **M. Jean-Jacques BRODBECK**, musicien, président de la Confédération musicale de France (CMF) depuis 2010 et de la confédération internationale des sociétés musicales (CISM) depuis 2009, témoignage recueilli le 25 août 2011.

- **M. Alain CREPIN**, saxophoniste, compositeur, chef de musique, a dirigé notamment la Musique royale de la force aérienne belge, professeur au conservatoire de Bruxelles et d'Esch sur Alzette. Recueilli le 29 octobre 2012 et le 15 juin 2013.

- **M. Bernard FEUILLET**, Français passionné de musique à vent. Recueilli le 4 janvier 2013 par lettre.

- **Major Jean-Marie FLECK**, trompettiste de formation, sous-chef de musique militaire. Entre 1990 et 1994, il est adjoint puis dirige la musique du 46^e Régiment d'infanterie basé à Berlin.

Il dirige actuellement la fanfare-nouba du 1^{er} régiment de Tirailleurs. Recueilli le 28 octobre 2015.

Allemagne

- **M. Heintz BECHT**, Musicien à la *Musikverein Edelweiss de Pfaffenrot* (Allemagne) depuis le début des années 1970, chef d'orchestre. Recueilli le 12 juillet 2012.

- **Mme Angelika LACHTER**, tambour major de la fanfare féminine de Brigachtal (Allemagne) vers 1975. Recueilli par mail, reçu le 18 avril 2012.

- **M. Karl ULREICH**, musicien à la *Musikverein Buehlertann* (Allemagne) depuis 1958. De 1975 à 1979 il est secrétaire de l'association, de 1979 à 1980 il est vice-président, de 1988 à 2001 il est président, depuis il est le président d'honneur. Recueilli le 17 juin 2012.

- **M. Martin WAGNER**, Musicien à la *Musikverein Edelweiss* de Pfaffenrot (Allemagne) depuis 1977, président actuel. Recueilli le 12 juillet 2012.

- **Trompette-major** de la *Fanfarencorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.* (Allemagne), recueilli le 4 octobre 2015.

- **Mme X1...**, membre honoraire de la *Musikverein Bühlertann* depuis 1946. Recueilli les 15 et 16 juin 2012.

Autriche

- **Musiciens** de la *Stadtmusikkapelle Wilten* d'Innsbrück (Autriche), recueilli le 4 octobre 2015.

Belgique

- **M. Gilbert CLINQUART**, président de *l'Harmonie royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus* (Belgique) de 1983 à 1984. Témoignage recueilli par mail, reçu le 9 avril 2013.

France

- **M. Jean-Claude ARNOLD**, musicien à *l'harmonie Jeanne d'arc de Dombasle* (France) de 1951 à 1977 puis à partir de 2002. Recueilli le 20 février 2010.

- **M. Roger BASAGLIA**, musiciens depuis 1950 aux *Fifres roannais* à Roanne (France). Plusieurs fois directeur de la société. Recueilli le 14 janvier 2011.

- **M. Gilbert DAUBENFELD**, musicien à l'harmonie puis à la *Symphonie de Haute-Moselle* (France) depuis 1946. Président de la fanfare municipale de 1977 à 1998. Maire de Neuves-Maisons de 1983 à 2001. Recueilli le 19 mars 2010

- **M. Thierry DIAS**, musicien à la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons (France) depuis 1970. Recueilli le 8 janvier 2010.
- **M. Jean EDOUARD**, Conservateur du musée de Lay Saint Christophe (France) et musicien dans la fanfare de l'amicale puis à l'harmonie municipale. Recueilli le 17 octobre 2009.
- **M. David EHRHART**, président de *l'harmonie d'Audun-le-tiche* (France) depuis 2009. Recueilli le 5 février 2011.
- **M. Pierre ETIENNE**, président actuel de l'amicale laïque de Champigneulles (France) et musiciens dans la fanfare de l'amicale puis à l'harmonie municipale de 1958 à 1970. Recueilli le 5 février 2010.
- **M. Robert GOGUET**, musicien de la clique de Neuves-Maisons (France) en 1950, sous-chef en 1961 et chef de 1977 à 1999. Recueilli le 19 février et complété le 11 mars 2010.
- **M. Marius DI GUISTO**, musicien à la *clique du Réveil de Villers* (France) de 1945 à 1960, l'un des fondateurs du *Clairon Houdemontais* (France) en 1960 et président de 1968 à 1977 puis de 1981 à 1992. Recueilli le 15 janvier 2010 et complété le 5 février.
- **M. Paul HAYDONT**, musicien à *l'Harmonie nancéienne* (France) depuis 1956 et nommé directeur adjoint en 1974. Recueilli le 18 février et complété le 6 mars 2010.
- **Mme A.L.**, ancienne majorette de Nice (France), chef de la fanfare. Recueilli le 22 août 2011.
- **M. Jean-Pierre LALLOUE**, musicien à la *Symphonie de la Haute-Moselle* (France) de 1959 à 1970-72, fondateur de l'école de musique de *l'harmonie de Chaligny* en 1965 et chef de l'ensemble. Recueilli le 21 avril 2010 et complété le 23 avril 2010.
- **M. André LOOSVELD**, musicien et dirigeant de la CFBF (confédération française des Batteries-Fanfars). Recueilli le 12 février 2010.
- **M. Claude MANGEON**, musicien à la clique de *l'Harmonie nancéienne* (France) de 1947 à 1987. Recueilli le 12 mars 2010.
- **M. Thomas MARTINO**, musicien à la *clique de l'Espérance de Toul* (France) à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Recueilli le 10 juin 2012.
- **M. Georges MOURAND**, musicien à la *Vaillante Saint-Fiacre* de Nancy (France) dans les années cinquante. Fondateur de l'Association musicale et folklorique de Nancy en 1952, directeur de l'ensemble autour de 1992. Recueilli le 11 mars 2010 et complété le 12 avril.
- **M. Joseph PAQUET**, président de *l'harmonie d'Audun-le-tiche* (France) entre 1977 à 1983 et 1987 à 1995 ; musicien entre 1947 et 2009. Recueilli le 5 février 2011.
- **M. Philippe RENAUD**, président actuel de l'Union Drouot et de la Champigneullaise (France). Recueilli le 8 janvier 2010 et complété le 22 janvier 2010.

- **Mme Andrée ROBERT**, femme d'un musicien de la *Vaillante Saint Fiacre* de Nancy, entre les années 1930 et 1960. Recueilli le 26 février 2010 et complété le 5 mars 2010.
- **M. Edgard SLOMINSKI**, trompetiste à l'harmonie de migrants polonais *l'écho de Houdain* (France) depuis 1964. Président de l'association de 1983 à 2003 puis vice-président. Recueilli le 30 décembre 2014 et complété par mail le 18 janvier 2015.
- **M. Jean-Marc THARY**, musicien au *Clairon Houdemontais* (France) à partir de 1961 et nommé chef de musique en 1977. Recueilli le 27 novembre 2009 et complété les 28 décembre 2009, 15 janvier et 20 avril 2010.
- **M. Gérard TROTOT**, Adhérent de la *Vaillante Saint Fiacre* de Nancy (France). Recueilli le 29 novembre 2009.
- **M. Fabrice ZENI**, Adjudant, chef de la Fanfare et du bagad de la 9^{ème} BIMA de Poitiers (France) depuis 2011, recueilli par mail du 25 mars 2015.
- **Mme X2...**, présidente actuelle de *La Batterie-Fanfare les Coquelicots de Sauveterre de Béarn* (France). Recueilli par mail le 21 février 2011.

Italie

- **M. Mariko CECCATO**, musicien depuis 1985 et actuel vice-président de la *Banda Musicale Salus* de Turin (Italie). Recueilli le 29 octobre 2011.
- **M. Giammi DESTEFAMIS**, musicien et actuel directeur artistique musical de la *Fanfara Montenero* de Turin (Italie). Recueilli le 29 octobre 2011.
- **M. Jimmy D'INTRONO**, actuel chef de musique de la *Fanfara Montenero* de Turin (Italie). Recueilli le 29 octobre 2011.
- **M. Giorgio SACCHI**, directeur actuel du *Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5*, Centre de documentation historique de la circonscription n°5 de Turin (Italie). Recueilli le 29 octobre 2011.
- **Mme Laura SARTORI**, majorette dans la *Banda Musicale Salus* de Turin (Italie) au début des années 1970. Recueilli le 29 octobre 2011.
- **M. Roberto VIOTTO**, actuel président de la *Banda musicale con majorette : La Vigoneisa* de Vigone (Italie). Recueilli le 28 octobre 2011.

Roumanie

- **M. Richard BEISSER**, musicien en Roumanie de 1956 à 1981, chef d'orchestre à la Musikverein Buehlertann (Allemagne) depuis 1988. Recueilli le 16 juin 2012.

Suède

- **M. Rolf LUDWIG**, musicien à *Limhamns Brassband* de Malmö (Suède) depuis 1958. Recueilli le 17 août 2013.

Suisse

- **M. René BERTHOD**, responsable des archives de la ville d'Orsières (Suisse) et historien local, témoignage recueilli par mail, reçu les 16 et 20 avril 2013.

- **M. Bertrand CURCHOD**, directeur actuel de l'école de musique de la ville de Lausanne (Suisse), actif dans le milieu des fanfares (musiciens, directeur, compositeur). Recueilli le 19 juillet 2011.

- **M. Jean-Marc SAVARY**, actuel président des anciens du *Corps des fifres et tambours des collègues de Lausanne* (Suisse). Musicien (fifre) à partir de 1981, instructeur fifre de 1986 à 1991, sous-directeur de 1991 à 1998, directeur de 1998 à 2004. Recueilli le 18 juillet 2011.

- **M. Sven WITZIG**, musicien et secrétaire de la *Batterie-Fanfare l'étoile d'or* de Lausanne (Suisse). Recueilli le 20 juillet 2011.

URSS

- **M. Alexander EVA**, Russe allemand déporté en Sibérie. Il a joué et dirigé des orchestres de cuivres en URSS. Après des études musicales au Kazakhstan, au Kirghizstan et au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, il a travaillé comme soliste et professeur de musique en URSS. Il immigre en RFA et de 1977 à 1986, il dirige la musique municipale de Bietigheim-Bissingen (Allemagne). Recueilli par mail le 8 octobre 2013.

• **Sources sonores :**

- Ensembles à vent

Monde

- International Military Band, *40 Marches Around The World*, double CD, Music House Productions - MHP - 111- ANGLETERRE, 2011.

- Isselburger blasorchester, *14 marches célèbres*, 33 tours, MFP - 2M046-94966 - FRANCE – 1973.

- Luciano Berio, *Accordo Mille musiciens pour la paix*, 33 tours, ASSECRM – FRANCE, 1981.

Albanie

- Fanfara Tirana, *Albanian wedding. : brass explosion*, CD, PIRAHNA MUSIK-PIR2116 -ALLEMAGNE, 2007.

Allemagne et Autriche

- Hoch-und-Deutschmeister, *Cuivres Austro-Allemands*, 33 tours, MUSIDISC - 30CV1329 – FRANCE, sans date.

- Nord Deutsches March Band, *Marches allemandes*, 33 tours, MODES - MD.9079 - FRANCE, sans date.

- Rundfunk blasorchester Leipzig, dirigé par Jan Cober, *Devils Island*, CD, Beriatio music WSR040, BELGIQUE, 2004.

Bulgarie

- *Bulgarian Brass. Military and civil brass bands*, CD, PAN Records - PAN 153 CD - PAYS-BAS, 1995

France

- Fanfare des majorettes de Nice, *Marche officielle des majorettes de Nice 1966*, 45 tours, DECCA - 460.965 - France, 1966.

- L'Harmonie municipale de Saint-Dié et Les Myrtilles, 45 tours, AC8 - FRANCE, sans date

- Harmonie des houillères du Bassin de Lorraine, 33 tours, DECCA - 123.841 - FRANCE, sans date.

- Majorettes de Mulhouse, 45 tours, VOGUE – 45.V.4122-FRANCE, sans date.

- Musique de la Garde Républicaine, *Kiosque à musique*, 33tours, EMI-C-083-12034, FRANCE, 1972.

- La Musique de la Garde Républicaine, La Musique des Gardiens de la Paix, La Musique de L'air De Paris, *De l'étoile au carroussel*, 33 tours, CORELIA-583396-FRANCE, 1983.

Grèce

- The Philarmonic Society Mantzaros, *recorded music works from the Corfiot tradition for the Holy Easter*, MOTIVO - M1056 - GRECE, 1998.

Hongrie

- Budapesti Koncert Fúvószenekar, *Történelmi Indulók*, 33 tours, Qualiton – LPX 5013- HONGRIE, 1985.

Lituanie

- Trimitas, *Žygiuoja*, 33 tours, Мелодия - 33 CM-03959-60 - LITUANIE, 1973.

Pays-Bas

- Fanfarekorps der Limburse Jagers, CD, ES - 47.055 - PAYS-BAS, 1992.

Royaume-Uni

- The Famous CWS Manchester Band, 33 tours, *Highlights Of Gilbert And Sullivan*, Fontana – TFL 5181, Fontana – 680 974 TL- ROYAUME-UNI, 1962.

- John Foster & Sons Ltd. Black Dyke Mills Band, *Thingummybob*, 45 tours, Apple 4, ROYAUME-UNI, 1968.

Russie et monde slave

- Moscow Military Brass orchestra, *Russian Funera Music*, CD, OLYMPIA- OCD 556 – ROYAUME-UNI, 1994.

Suisse

- René Brielmann, *Basler Fasnachtsmuusig fir piccolo*, CD, HM PRODUKTION - HMP- 9916.2 - SUISSE, 2000.

- L'ensemble romand d'instrument de cuivre et la fanfare « La perce-oreille », *Marches romandes et fanfares*, CD, UNIVERSAL MUSIC - LC.01846 - SUISSE, 2009.

- Ensemble romand de musique de cuivre, 45tours, PHILIPS - 339 434 QF- SUISSE, années cinquante.

- La Lyre de Vevey, 45 tours, 17523 D3220 – SUISSE, 1965.

- Musique municipale de la ville de Geneve, 33 tours, Vogue Mode Mdint 9333 – FRANCE – 1966.

République Tchèque

- Prague Castle Guard and Police wind orchestra, *Vivat Fučík*, CD, EDIT - 41.0107-2.431- REPUBLIQUE TCHEQUE, 1996.

- Genres proches de l'ensemble à vent

Allemagne

- *Munich en folie*, 33 tours, LES TRETEAUX - LB.6020 - FRANCE, sans date.

Balkans

- *L'épopée Tzigane. Road of the Gypsies*, 2CD Compiled by Christian Scholze, Jean Trouillet, Alain Weber, Network - 24.756 - ALLEMAGNE, 1996. - Fanfare paysanne de Zece Prājini, CD, Buda Records, 92655-2 - FRANCE- 1993.

Belgique

- Fanfare de Jean Lou et son bastringue, *Gilles de Binche*, 33 tours, EPN 3066, FRANCE, années 1970.

Espagne

- *Tangos et pasos célèbres*, double 33 tours, POLYDOR - 2488.204 et 2488.205 - FRANCE, 1974.

France

- Fanfare Léon Malaquais, *Bal aux Beaux-arts*, 33 tours, PATHE - ST.1080 - FRANCE, sans date.

- Fanfare Léon Malaquais, *Faites danser les Rosière*, 33 tours, Pathé-Marconi ST 1098, FRANCE, 1958.

- Fanfare Léon Malaquais, *Le pont de la rivière Kwai*, 45 tours, Pathé-Marconi EA 187, FRANCE, 1958.

- *Méditerranée (1935 - 2003). Une Anthologie des musiques traditionnelles*, CD, FREMEAUX - FA5266 - FRANCE, 2009.

Italie

- *Musiques de la semaine sainte. Sicile*, Coll. Anthologie des musiques traditionnelles, CD, UNESCO/AUVIDIS - D.8210 - FRANCE, 1993.

Royaume-Uni

- Royal scots dragoon guards, CD, DELTA MUSIC GMBH - 21055 - ALLEMAGNE, 1998. (réédition d'un vinyle de 1972)

- Shotts and Dykeheads calledonia pipe band, *Parade of the pipes*, 33 tours, GRAT BANDS - GBS. 1003 -ANGLETERRE, 1970.

- Autres genres

Etats-Unis

- Carla Bley, Paul Haines, *Escalator over the Hill*, JCOA Records – 3LP-EOTH, ETATS-UNIS, 1971.

- Miles Davis, *Sketches of Spain*, 33 tours, Columbia-CS 8271, ETATS-UNIS, 1960.

- Charlie Haden, *Liberation Music Orchestra*, 33 tours, Impulse ! AS-9183, ETATS-UNIS, 1969.

France

- Anthologie de la chanson française enregistrée : 45/50. Disque 7, CD, EPM, FRANCE, 1991.

- Anthologie de la chanson française enregistrée, année 1952, CD, EPM, FRANCE, 1991.

- Anthologie de la chanson française enregistrée, année 1974, CD, EPM, FRANCE, 1995.

- Carlos, *Fanfan la fanfare*, 45 tours, EMI Pathé Marconi -1727967 – FRANCE, 1983.

- Les Frères Jacques, *La confiture*, 33 tours 30 cm, Arion -ARN 34.194 1. - FRANCE, 1973.

Royaume-Uni

- The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 33 tours, Parlophone-PMC-7027, ROYAUME-UNI, 1967.

- U2, *War*, CD, Island Records, B00FY3PK58, ROYAUME-UNI, 1983.

Turquie

- The London Academy of Ottoman Court Music, *Invitation to the Seraglio. Period Dances, Marches, and Occasional Pieces*, CD, Warner Classics - 2564 61472-2 - ROYAUME-UNI, 2001.

- **Sources audiovisuelles :**

International

- *Cuivres débridés*, Johan Van der Keuken, Documentaire, Pays-Bas, 1992, 106 min.
- *The Longest Day* [Trad. Française : *Le jour le plus long*], Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, 1962, Guerre, Etats-Unis, 170 min.
- *Raiders of the Lost Ark* [Trad. Française : *Les Aventuriers de l'arche perdue*], Steven Spielberg, 1981, aventure, Etats-Unis, 115 min.
- *55 Days at Peking* [Trad. Française : *Les 55 Jours de Pékin*], Nicholas Ray, Film historique, Etats-Unis, 1963, 154 min.

Balkans

- *Gucha, la trompette d'or*, Dušan Milić, Comédie sentimentale, Serbie, Bulgarie, Autriche Allemagne, 2006, 94 min.
- *La République des Trompettes*, Stefano Missio & Alessandro Gori, Documentaire, Italie, 2006, 48 min.
- *Дом за вешање, Dom za vešanje* [Trad. Française : *Le Temps des Gitans*], Emir Kusturica, Drame, Yougoslavie, 1989, 82 min.
- *Подземље, Podzemlje* [Trad. Française : *Underground*], Emir Kusturica, Comédie dramatique, Germano-franco-hongro-bulgaro-tchéquo-yougoslave, 1995, 167 min.

Allemagne

- *Heimat*, Edgar Reitz, coffret n°1, épisode n°8, « Der Amerikaner » (1945-1947), drame, Allemagne, 1984, 112 min.

France

- *Le chanteur de Mexico*, Richard Pottier, comédie musicale, franco-espagnole, 1956, 103 min.
- *Le gendarme de Saint Tropez*, Jean Girault, comédie, France, 1964, 95 min.
- *Le gendarme à New-York*, Jean Girault, comédie, France, 1965, 90 min.
- *Le gendarme se marie*, Jean Girault, comédie, France, 1968, 90 min.
- *Le gendarme en balade*, Jean Girault, comédie, France, 1970, 97 min.
- *Le gendarme et les extra-terrestres*, Jean Girault, comédie, France, 1979, 87 min.
- *Le gendarme et les gendarmettes*, Jean Girault et Tony Aboyantz, 1982, comédie, France, 95 min.
- *Jour de fête*, Jacques Tati, comédie, France, 1959, 76 min.
- *Parade*, Jacques Tati, comédie burlesque, France, 1974, 85 min.
- *Le petit baigneur*, Robert Dhéry, comédie, Franco-Italien, 1968, 89 min.
- *La saga des gendarmes*, Jean-Paul Girbal, documentaire, France, 2005, 52 min.
- *Tambour battant*, George Combret, Comédie, France, 1952, 90 min.

Italie

- *Avanti la musica* [trad. Française : *En avant la musique*], Giorgio Bianchi, 1962, comédie, Franco-Italien, 90 min.
- *Il Gattopardo* [Trad. Française : *Le Guépard*], Luciano Visconti, Drame historique, 1963, Franco-Italien, 205 min.
- *Il grande maestro*, Daniele D'Anza, comédie, Italie, 1967, 50 min.
- *Otto e mezzo* [Trad. Française : *Huit et demi*], Federico Fellini, Comédie dramatique, Franco-Italien, 1963, 138 min.
- *Le Petit Monde de don Camillo*, Julien Duvivier, avec Fernandel et Gino Cervi, comédie, Italie-France, 1952, 105 min.
- *La strada*, Federico Fellini, drame, Italie, 1954, 115 min.
- *Viaggio in Italia* [trad. Française : *Voyage en Italie*], Roberto Rossellini, drame, Franco-Italien, 1954, 97 min.

Pays-Bas

- *Fanfare*, Bert Haanstra, comédie, Pays-Bas, 1958, 96 min.

Royaume-Uni

- *Bloody Sunday*, Paul Greengrass, drame, Royaume-Uni, 2002, 107 min.
- *Brassed off* [Trad. Française : *Les Virtuoses*], Mark Herman, comédie dramatique, Royaume-Uni, 1996, 127 min.
- *The Bridge on the River Kwai* [Trad. Française : *Le pont de la rivière Kwai*], David Lean, Guerre/Aventure, Britanno-Américain, 1957, 161 min.
- *Yellow Submarine*, George Dunning, film d'animation, Américano-britannique, 1968, 90 min.

Russie / URSS

- *Il compagno don Camillo* [Trad. Française : *Don Camillo en Russie*], Luigi Comencini, comédie, italo-franco-allemand, 1965, 111 min.
- *Летят журавли*, [Trad. Française : *Quand passe les cigognes*], Mikhaïl Kalatozov, drame, URSS, 1957, 91 min.

Tchécoslovaquie

- *Černý Petr* [Trad. Française : *L'As de pique*], Miloš Forman, comédie, Tchécoslovaquie, 1963, 86 min.
- *Kdyby ty muziky nebyly* [Trad. Française : *Ah, s'il n'y avait pas ces guinguettes*], Miloš Forman, comédie, Tchécoslovaquie, 1963, 33 min.
- *Intimní osvětlení* [Trad. Française : *Eclairage intime*], Ivan Passer, comédie, Tchèque, 1965, 72 min.
- *Lásky jedné plavovlásky*, [Trad. Française : *Les amours d'une blonde*], Miloš Forman, drame, Tchécoslovaquie, 1965, 84 min.

Sources issues d'Internet :

Bases de données			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Catalogue du centre d'Informations Musicales (CIM) du CDMC (Conseil Départemental pour la Culture et la Musique de Haute Alsace)	www.windmusic.org	Europe	- Partitions - Eléments biographiques des compositeurs et des interprètes.
Site Internet de l'IRCAM, base de données Brahms	http://brahms.ircam.fr	Europe	Eléments biographiques des compositeurs et des interprètes.
INA, Institut Nationale de l'audiovisuel	www.ina.fr	France	Reportages et émissions de télévisions.
Gallica, bibliothèque numérique, BNF (Bibliothèque Nationale de France)	http://gallica.bnf.fr	France	- Numérisation de disques. - Le Ménestrel, 20 août 1865, n°38 consulté sur le site.

Sites des éditeurs pour ensembles à vent			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Site des Editions Van de Velde	http://www.van-de-velde.fr/	Europe	- Eléments biographiques. - Méthode de solfège et instrumentales
Site des Editions Molenaar	www.molenaar.com	Europe	- Conducteurs de partitions. - Biographies de compositeurs. - Extraits sonores
Site des Editions De Haske	www.dehaske.com/	Europe	- Conducteurs de partitions. - Biographies de compositeurs. - Extraits sonores

Site des Editions Robert Martin	http://www.edrmartin.com/	Europe	- Conducteurs de partitions. - Biographies de compositeurs.
Site des Editions Georges Besson	http://edition-musicale-musique-orchestre-partition.editions-besson.fr/	Europe	- Conducteurs de partitions. - Biographies de compositeurs.

Sites des fédérations			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Site officiel du National Baton Twirling association, Fédération Sportive Nationale de Twirling, branche française.	http://www.nbta-france.com/	Monde	Chronologie de l'histoire des majorettes.
Site internet officiel du CISM.	http://www.cism-online.com/	Europe	- Historique de l'association. - Les statuts.
Site Internet de la Fédération Musicale Royale de Namur.	http://www.fedemusinam.be	Belgique	Historique de la fédération.
Site officiel de la fédération de Bagad BAS.	http://www.bodadeg-arsonerion.org	France	Historique du mouvement Bagad.
Site Internet officiel de la FSCF	http://www.fscf.asso.fr	France	Historique de la fédération.
Site Internet officiel de la Ligue de l'enseignement laïque.	http://www.laligue.org	France	Historique de la fédération.
Site Internet de l'Union Grand duc Adolphe	http://www.ugda.lu/	Luxembourg	Historique de la fédération.

Sites des ensembles à vent			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique (s)	Documents disponibles
Site de la <i>Musikverein Konstanz-Wollmatingen.</i>	http://musikverein-wollmatingen.de	Allemagne	Historique de la formation.
Site internet de la <i>Lyra Reichenbach</i>	http://www.mv-lyra-reichenbach.de	Allemagne	- Historique de la formation. - Photographies
Site internet du <i>Spielmanzug du TSG de Grünstadt.</i>	http://www.blaskapelle-gruenstadt.de	Allemagne	- Historique de la formation. - Photographies
Site internet officiel de la <i>Fanfarecorps "Türkenlouis" Rastatt e.V.</i>	http://www.fanfarecorpsrastatt.de	Allemagne	-Statut de la fanfare modifié en 1989. - Historique.
Site internet de <i>Stadtmusikkapelle Wilten d'Innsbrück</i>	http://www.wiltener.at/	Autriche	- Historique du groupe. - Biographie des chefs de musique
Site officiel de <i>l'harmonie royale La Stockemoise.</i>	http://www.stockemoise.be/	Belgique	- Historique de la formation. - Photographies.
Site officiel de <i>l'Harmonie Royale des Sapeurs-Pompiers d'Athus.</i>	http://www.harmonicathus.be/	Belgique	- Historique de la formation. - Historique de la Hämmelesmarsch
Site Internet de la <i>Fanfare de Jauche.</i>	http://www.lesfanfaresdejauche.be	Belgique	Historique du groupe.
Site Internet de la <i>Fanfare Royale Le Progrès de Braives.</i>	http://fanfarebraives.wix.com	Belgique	- Historique de la formation. - Photographies
Site internet de la ville de Malonne	www.malonne.be	Belgique	Historique de <i>l'Harmonie Royale ouvrière de Malonne.</i>
Site Internet officiel de la <i>Musique Royale des prisonniers de guerres.</i>	http://www.mrpgda.be	Belgique	Historique du groupe.

Site internet du cercle d'histoire du pays de Messancy.	http://messancy-histoire.be	Belgique	Photographie de la <i>Concordia de Messancy</i> .
Site Internet de l'école Христо Ботев“, Hristo Botev de la ville de Септември	http://hrbotev-sp.org/	Bulgarie	Souvenirs de Mitko Natchev, poète, journaliste, membre de la fanfare de l'école.
Site internet de la ville de Rovinj.	http://www.rovinj.hr/rovinj/rovinj/kultura/limena-glazba	Croatie	Historique de <i>Limena glazba Rovinj</i> .
Site internet de la municipalité de Petrovsko-Špoljar.	http://www.petrovsko.hr/index.php/udruga/opcinska-limena-glazba-petrovsko-spoljari	Croatie	Historique de <i>Općinska limena glazba Petrovsko-Špolja</i> , élaboré par Janko Hršak.
Site internet de la municipalité de Bednja	http://www.bednja.hr/Povijestiba%C5%A1tina/LimenaglazbaDVDaBednja/tabid/96/Default.aspx	Croatie	Historique de <i>Limena glazba Dobrovoljnog vatrogasnog društva Bednja</i> , la fanfare des pompiers volontaires de Bednja
Site internet de <i>Općinska Limena Glazba Petrovsko-Špoljari</i> .	http://www.petrovsko.hr/index.php/udruga/opcinska-limena-glazba-petrovsko-spoljari	Croatie	Historique de la formation.
Site Internet A Køge, <i>Køge Skole-Orkester</i> l'orchestre de l'école de musique.	http://www.kso.dk/	Danemark	Historique de la fanfare féminine.
Site du musée de la ville Greve.	http://www.grevemuseum.dk/Udstillinger/Tidligere/2010_til_nu/Greves_musikalske_ambassadører.aspx	Danemark	Article sur l'exposition concernant l'histoire de la fanfare féminine
Site Internet du <i>YMCA Scouts Brass Band à Hjørring</i>	http://www.kfumbrassband.dk ,	Danemark	Historique du groupe.

Site officiel de <i>Greve Pigegarde</i>	http://grevepigegarde.dk/	Danemark	Historique de la formation
Site officiel de la <i>Sociedad musical la Artística de Buñol</i> .	http://www.laartistica.org	Espagne	- Historique de la formation. - Photographies
Site internet de <i>l'Unión Musical Santa Cecilia de Benicasim</i> .	http://www.santaceciliabenicassim.com/	Espagne	Historique de la formation.
Site internet de la mairie de Orcheta.	http://orxeta.es/index.php/es/musica	Espagne	Historique de la <i>Sociedad Musical Lira Orchetana</i> .
Site internet de <i>l'Harmonie du commerce d'Armentières</i> .	http://harmonieducommerce.org ,	France	- Historique de la formation - Photographies
Site officiel de <i>l'harmonie l'Eco de Houdain</i> .	http://www.societe-musicale-echo.com/	France	-Historique de la formation. - Photographies.
Site Internet d'histoire sur la ville de Nîmes.	http://www.nemausensis.com/Nimes/pompier/SapeursPompier.htm	France	Historique des Fanfares des pompiers de Nîmes.
Site officiel de la fanfare <i>Les Gueules sèches de Limoges</i> .	http://gueulesseches.free.fr	France	Historique de la formation.
Site internet des <i>Enfants des deux Républiques</i> .	http://www.enfants2republiques.com	France Suisse	- Historique de la formation. - Bannière. - Programmes, affiches d'événements.
Site officiel de la <i>Batterie-Fanfare les coquelicots de Sauveterre de Béarn</i> .	http://bf.lescoquelicots.free.fr	France	Historique de 1908 à 2008.
Site Internet officiel de <i>l'Harmonie Municipale de Chaligny</i> .	http://harmoniedechaligny.fr/	France	-Historique de la formation. - Photographies. - Coupures de presse

			- Procès-verbal de concours
Site de la <i>Société philharmonique Mantzaros de Corfou.</i>	http://www.femantzaros.gr	Grèce	- Historique du groupe. - Photographies.
Site Internet de <i>Balatonfüred Város Koncert Fúvószenekara.</i>	http://www.furedifuvosok.hu/	Hongrie	-Historique de la formation. - Photographies.
Site Internet officiel de <i>St George's Brass Band</i> de Dublin.	http://www.stgeorgesbrassband.ie/	Irlande	- Historique du groupe. - Photographies.
Site internet de l' <i>associazione congedati della Fanfara Brigata alpina Taurinense.</i> Association des anciens de la fanfare de la Brigade alpine de Turin.	http://www.congedatifanfarataurinense.it	Italie	- Historique du <i>Fanfara del associazione congedati della Fanfara Brigata alpina Taurinense.</i> Fanfare de l'association des anciens de la fanfare de la Brigade alpine de Turin - Photographies.
Site internet de la <i>Filarmonica Ciglianese.</i>	http://www.filarmonicacigliano.net/Storia.htm	Italie	Historique.
Site de la <i>Musikverein Konkordia Mauren.</i>	http://www.konkordia.li/	Liechtenstein	Historique de la formation
Site de la <i>Musikverein Concordia Gamprin</i>	http://www.mkg.li	Liechtenstein	Chronique de l'association reproduit dans la plaquette du centenaire : <i>Musikverein Konkordia Gamprin / 100 Jahre 1888 – 1988.</i>

Site internet de <i>Koninklijke Harmonie Sainte Cécile Eijsden.</i>	http://www.saintececile.nl/	Pays-Bas	Historique de la formation.
Site internet de <i>Harcerska Orkiestra Dęta</i> , la fanfare des scouts de Tczew	http://orkiestra.tczew.pl/	Pologne	-Historique de la formation. - Photographies.
Site internet de <i>Orkiestra Dęta Lira Niepolomice</i>	http://www.osp-niepolomice.cba.pl/orkiestra/historia.html	Pologne	Historique de la formation. - Photographies
Site officiel du lycée polonais de Rzeszów.	http://www.lo6.resman.pl/index.php/dziewczeca_orkiestra_deta	Pologne	Historique de la fanfare féminine.
Site officiel de la <i>Banda Marcial de Fermentelos.</i>	http://bandamarcialdefermentelos.com	Portugal	- Estatutos da Banda Marcial de Fermentelos (statuts) - Historique
Site Internet du <i>Sokol Třebíč.</i>	http://www.sokol-trebic.cz/	République Tchèque	Historique du groupe.
Site internet de <i>Harmonie Šternberk.</i>	http://www.harmonie-sternberk.cz/	République tchèque	Historique de la formation.
Site internet de <i>Dechový orchestr Frýdlantského hudebního spolku Frýdlant nad Ostravicí</i> (la société de musique de fanfare Frýdlantský Frýdlant nad Ostravicí)	http://www.fhsorchestr.cz/	République Tchèque	Historique de la formation.
Site officiel de la commune de Remetea.	http://remetea.eu/fr/	Roumanie	Page historique sur la fanfare.
Site internet de <i>Carlton Main Frickley Colliery Band .</i>	http://www.carltonmain.co.uk/	Royaume-Uni	Historique de la formation.

Site internet de <i>Pihalni orkester Mestne občine Kranj</i> .	http://www.orkester-kranj.si/	Slovénie	- Historique du groupe. - Photographies.
Site officiel du <i>Limhamns Brassband de Malmö</i> .	http://www.limhamnsbrassband.se	Suède	-Historique de la formation. - Photographies.
Site internet de <i>Hemvärnets Musikkår Ystad, la musique de la garde nationale d'Ystad</i>	http://www.hvmky.se	Suède	-Historique du groupe. - Photographies
Site internet de <i>Bofors Musikkår</i> de Karlskoga.	http://www.boforsmusikkar.se	Suède	-Historique de la formation. -Photographies des années 1930 à nos jours.
Site internet de <i>l'Edelweiss de Chamey</i> .	http://www.fanfarecharmey.ch/	Suisse	Historique de la formation.
Site Internet de <i>La Lyre de Fribourg</i> .	http://www.lyre-fribourg.ch/topic/index.html	Suisse	Historique du groupe.
Site officiel de la fanfare ouvrière <i>l'Avenir d'Yverdon</i> .	http://avenir.educanet2.ch/avenir	Suisse	Chronique de l'histoire de la société, année par année entre 1919 et 2008.
Site officiel de la <i>Fanfare Edelweiss d'Orsières</i> .	http://www.edelweiss.orsieres.com/	Suisse	Historique de la formation.
Site internet de la <i>Rose des Alpes de Savièse</i> .	http://www.zuchuat.com/~rose/fr/	Suisse	Historique.
Site officiel de la <i>Fanfare écho d'Orny de la ville d'Orsières</i> .	http://www.echodorny.ch	Suisse	Historique de la formation.
Site de la Musique Municipale de la ville de Genève .	http://www.mmvg.ch	Suisse	Historique.
Site internet de la <i>Fanfare l'Avenir de Saxon</i> .	http://www.avenirsaxon.ch/	Suisse	Historique.
Site officiel <i>Les Cadets de Genève</i> .	http://www.cadetsge.ch/	Suisse	Dossier de presse.

Site Internet de la <i>Fanfare l'Helvétia d'Isérables.</i>	http://helvetia-iserables.ch	Suisse	Historique.
Site Internet de la ville de Lausanne.	www.lausanne.ch	Suisse	Historique des <i>Cadets de Lausanne.</i>
Site internet de <i>l'Echo d'Orny.</i>	http://echodorny.ch	Suisse	Historique.
Site de internet de <i>l'Indépendante.</i>	http://www.independante.ch/Historique.html	Suisse	Historique.
Site internet de la <i>Grande Garde de Saillon.</i>	http://www.grandgarde.ch/	Suisse	Historique.
Site internet de <i>l'Harmonie Lausannoise.</i>	http://www.harmonie-lausannoise.ch	Suisse	- Notice historique publiée à l'occasion du 50 ^e anniversaire de l'Harmonie Lausannoise, 1937, 64 p. - Historique de la formation. - Photographies.
Site internet de la <i>Fanfare Béroche-Bevaix.</i>	http://www.bados.ch/	Suisse	- Historique du groupe. - Photographies de l'avenir de Bevaix et de la Lyre de Béroche.

Sites ayant trait aux pratiques ou aux genres voisins des ensembles à vent			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Site Internet de l'ISME (International Society for Music Education).	http://www.isme.org/	Monde	Historique de l'organisme
Site internet du musée de Bâle de l'armée du salut.	http://www.heilsarmeemuseum-basel.ch/	Europe Monde	Historique, objets, photographies.
Ian's Regal Zonophone Website,	http://www.regalzonophone.com/	Europe Monde	Site qui recense et permet d'écouter la plupart des enregistrements des fanfares de l'Armée du Salut, des 78 tours aux CD les plus récents.
Site de la communauté francophone des <i>Brass Bands</i>	http://www.brassband.fr/	Europe	Programme du concert du <i>Brass Band du Conservatoire d'Esch</i> sur Alzette, le 12 avril 2008 à Reichshoffen
Site internet de The European Brass Band Association	http://www.ebba.eu.com/	Europe	Historique du mouvement Brass Band en Europe.
Site internet officiel des deux compositeurs de la mélodie : Highland Cathedral	http://www.highlandcathedral.de/	Europe Allemagne	Historique de la mélodie, biographie des compositeurs, recensements des versions et enregistrements de Highland cathedral.
Site internet spécialisé dans le répertoire pour cornemuse	http://cornemusique.free.fr	Europe Royaume-Uni	Extrait sonore, historiques des œuvres, partitions.
Site internet officiel de Ernst Mosch	http://www.mosch-musikverlag.de	Allemagne Bohême République Tchèque	Historique et biographie, Photographies.

Site internet consacré au tambour de Gille.	http://www.tambourdegille.be/	Belgique	l'historique du tambour de Gille. Photographies
Page UNESCO concernant la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, le Carnaval de Binche inscrit en 2008.	http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00033	Belgique	Description du Carnaval de Binche.
Site sur les majorettes américaines.	http://comalors.stools.net/lamalleauxtresors_histoiredesmajorettes.htm	Etats Unis	Histoire des majorettes américaines.
Site de l'association des Fanfares d'église.	http://associationfe.e-monsite.com/pages/	France Allemagne	Lionel Haas, « L'historique de l'AFE. Les Fanfares d'Eglise...des origines à nos jours. »
Site Internet de <i>la peña Los Calientes</i>	http://www.los-calientes.com	France	- Historique du groupe. - Photographies.
Site internet de la musique nationale de l'Armée du Salut en France.	http://www.musiquenationale.com/	France	Histoire de la musique nationale de l'Armée du Salut en France.
Site internet d'Honoré Champion	http://louisrene.blaire.perso.sfr.fr/crbst_27.html	France	Témoignage d'Honoré Champion sur les fanfares des Beaux-Arts.
Site internet de la Grande masse, association d'élèves et anciens élèves des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture et des Ecoles Nationales Supérieures des Beaux-Arts.	http://www.grandemasse.org/	France	Christophe Samoyault-Muller, « les fanfares des Beaux Arts », janvier 2014, publié sur le site.
Site des écoles la ville de Luxembourg.	http://edulinks.technolink.lu/old/CDaic/Hammelmarsch_defile%20de%20moutons.pdf	Luxembourg	Ressources pédagogiques pour les écoles de la ville de

			Luxembourg concernant la Hämmelesmarch.
Site internet officiel du festival de Guča.	http://www.guca.rs/Fra	Serbie	Historique du festival de cuivre de Guca.
Site Internet officiel de Guggemusig Glaibasler Schränz-Brieder.	http://www.gsb1961.ch/archiv.html	Suisse	- Historique du groupe. - photographies
Site internet de chansons soviétiques	www.sovmusic.ru	URSS	Recueil de chansons soviétiques

Sites donnant des informations biographiques			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Site des Editions Guy-Claude Luypaerts.	http://www.editions-luypaerts.com/biographie-de-guy-luypaerts	Europe	- Biographie - Liste de ses compositions
Site officiel de Ida Gotkovsky.	http://www.gotkovsky.com	Europe	- Biographie - Liste de ses compositions
Site officiel de Miloš Forman.	http://milosforman.com/fr/movies/b-lack-peter	République Tchèque	Notice et anecdotes des films.
Site internet de la Kapralova Society, Toronto (Canada)	http://www.kapralova.org/FRANC AIS.htm ,	République Tchèque	Site consacré à la compositrice et chef d'orchestre tchèque Vítězslava Kápralová

Sites divers			
Nom du site	Adresse	Espace(s) géographique(s)	Documents disponibles
Festival du cinéma nordique de Rouen.	http://www.festival-cinema-nordique.asso.fr/site2002/retrohaanstra.htm ,	Europe nordique	Eléments concernant le film <i>Fanfare</i> de Bert Haanstra.
<i>British Railways (Eastern Region)</i> , National Railway Museum, York.	collectionsonline.nmsi.ac.uk/grabimg.php?wm=1&kv=96374	Royaume-Uni	Affiche publicitaire de la <i>British Railways (Eastern Region)</i> , National Railway Museum, York.

Bibliographie

Cette bibliographie ne prétend pas être exhaustive, nous avons pris le parti de ne citer que les ouvrages utilisés et cités dans le corps de la thèse.

- **Contexte général, Histoire de l'Europe :**

- Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de l'Europe, du XIX^e au début du XXI^e siècle*, Paris, Hatier, coll. Initial, 2006.
- Marie-Thérèse Bitsch, *Histoire de la construction européenne*, Paris, éd. Complexe, coll. Questions à l'histoire, 2003.
- Pascal Fontaine, *12 leçons sur l'Europe*, Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes, 2014.
- Jean-Michel Gaillard et Anthony Rowley, *Histoire du continent européen, de 1850 à la fin du XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Folio/Gallimard, 1990 (2^e édition).
- Christophe Réveillard et Emmanuel Dreyfus, *Penser et construire l'Europe 1919-1992*, collection Histoire - Capes/Agrégation, Paris, Sedes, 2007.
- François Roth, *L'invention de l'Europe : de l'Europe de Jean Monnet à l'Union européenne*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e*, Paris, Seuil, 2001.
- Emmanuel Todd, *L'Invention de l'Europe*, Paris, Seuil, coll. « L'Histoire immédiate », 1990.

- **Histoire par pays et régions :**

- Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de la France au XX^e siècle*, 5 tomes, Paris, Editions complexe, 1999.
- Jean Jacques Bouquet, *Histoire de la Suisse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1^{er} ed. 1995.

- Bernard Michel, *Nation et nationalisme en Europe Centrale. XIX^e –XX^e*, Paris, Aubier, 1995.
- Dieter Fahrni, *Histoire de la Suisse. Survol d'un petit pays depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Zurich, Pro Helvetia, 1983.
- Philippe Foro, *l'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Jörg K. Hoensch, *Histoire de la Bohême*, Editions Payot, 1995.
- Marc Lazar (dir.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- Jean Nouzille, *La Transylvanie. Terre de contacts et de conflits*, Strasbourg, Revue d'Europe Centrale, 1993.
- Christophe de Voogd, *Histoire des Pays-Bas*, Paris, Fayard, 2003.

- **Histoire culturelle : méthodes et diversités d'approches**

- Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1936, réédition, in *Essais II*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- Asa Briggs, *Victorian Things*, London, B.T. Batsford, 1988.
- Roger Chartier, « Le monde comme représentation », in : « *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations* », n°6, 1989, pp.1505-1520.
- Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011.
- Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- Pascal Goetschel, « Histoire culturelle de la France au XX^e siècle », *Documentation photographique* n°8077, septembre-octobre 2010.
- Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France, de la belle époque à nos jours*, 3^{ème} édition, Paris, A. Collin, 2005.
- Éric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam, 2012.
- Robert Jouanny (dir.), *Dictionnaire culturel de la France au XX^{ème} siècle*, Paris, Belin, 2008.
- André Kaenel, Catherine Lejeune, Marie-Jeanne Rossignol, *Cultural Studies. Etudes culturelles*, Nancy, PUN, 2003.
- Dominique Kalifa, *La culture de masse en France*, t.1, 1860-1930, Paris, La Découverte, 2001.

- Dominique Kalifa, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », « Histoire, économie & société », 2012/2 31^e année, pp. 61-70.
- Armand Mattelart, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.
- Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2011.
- Pascal Ory, *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions Complexe, 2008.
- Michel Pastoureau, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.
- Michel Pastoureau, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2006.
- Philippe Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La documentation française/Comité d'histoire de la culture/Fondation Maison des sciences de l'homme, 2002.
- Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.
- Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Seuil, 1996.
- Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La France d'un siècle à l'autre 1914-2000*, Paris, Hachette Littérature, 1999.
- Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004.
- Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

- **Approche comparatiste, circulations culturelles, cultures migrantes.**

- Christophe Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 1996.
- Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle » in « Genèses », 17, 1994, pp. 112-121.
- Michel Espagne, Michaël Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », in « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. » 42^e année, N. 4, 1987. pp. 969-992.
- Will Kymlicka, article « Multiculturalisme », in Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, PUF, 2006.
- Michel Trebitsch et Marie-Christine Granjon (dir.), *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Paris, Editions complexe/IHTP-CNRS, 1998.

- Michael Werner, article « Transferts culturels », in Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Dictionnaire des Sciences Humaines*, Paris, PUF, 2006.

- **Ouvrages généraux et instruments de travail sur la musique.**

- Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, 2 volumes, Paris, Robert Laffont, 1988.

- Theodore Baker, Nicolas Sloninsky, *Dictionnaire biographique des musiciens*, 3 volumes, Paris, Robert Laffont, 1995.

- Philippe Blay (dir.), *Guide du musée de la musique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

- Friedrich Blume, Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel ; Basel [etc.] : Bärenreiter ; Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1994-1999.

- Stephen Dembski, Gérard Gubisch, Jorge Labrouve, Patrick Marcland, Diogène Rivas, *Lexique musical international*, Paris, Editions Transatlantiques, 1979.

- Marc Honegger, (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, 4 vol.

- Alain Louvier et Pierre Albert Castanet, *L'orchestre*, Paris, Editions Combe, 1997.

- Danièle Pistone (dir.), *L'éducation musicale en France. Histoire et Méthode*, [Actes du colloque du 13 mars 1982], Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, n° 8, 1983.

- Danièle Pistone (dir.), *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979.

- Stanley Sadie, *The new Grove, dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20 vol.

- Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005.

- Collectif, *Les instruments de musique du monde entier*, Paris, Albin Michel, 1978.

- **Histoire culturelle et musique : méthodologie et ouvrages de référence :**

- Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

- Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

- Didier Francfort, *Le chant des Nations*, Paris, Hachette littérature, 2004.
- Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », « Le Débat », 1980/6- n°6.
- Philippe Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983.
- Sophie-Anne Leterrier, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Michel Menger, *Le paradoxe du musicien, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, Harmonique / Flammarion, 1983.
- Jean-Jacques Nathiez (dir), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5t, Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2003-2007.
- Robert Murray Schafer, *Le paysage sonore. L'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979.
- Danièle Pistone, *Musique et société: deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Autrement, 2008.
- Ludovic Tournès, Loïc Vadelorge (dir.), *Les sociabilités musicales*, cahiers du GRHIS, n°6, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997.

- **Réflexions sur la culture populaire :**

- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.
- Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.
- Pierre Bourdieu, *Le bal des célibataires. Crise de la société pays en Béarn*, Paris, Seuil, 2002.
- Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- Michel Bozon, « Pratiques musicales et classes sociales », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 251-264.
- Jacques Cheyronnaud, « Musique et Institution au « village » », « Ethnologie française », XIV, 1984, 3, pp. 265-280.
- Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », « Revue française de sociologie », 2003/1 (Vol. 44), pp. 3-33.

- Stanislaw Fiszer, Didier Francfort, Antoine Nivière, Jean-Sebastien Noël (dir.), *Folklores et politiques. Approches comparées et réflexions critiques. Europes-Amériques*, Paris, Le Manuscrit, 2014.
- Didier Francfort, conférence, *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?*, 2008, publiée dans une version traduite en portugais au Brésil, accessible en ligne : http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2
- Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.
- Gêrôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structuration, industries, alternatives*, Nantes, Mélanie Sèteun et Irma édition, 1998.
- Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les éditions de minuit, 1970.
- Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du ‘peuple’ au ‘public’ », in « Revue d’histoire du XIXe siècle », 1999-19, pp. 89-103.
- Fabio Lorenzi-Cioldi, *Dominants et dominés. Les identités des collections et des agrégats*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009.
- Denis Constant Martin, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? » in Alain Darré (dir), *Musique et politique. Les représentants de l’identité*, Rennes, PUR, 1996, pp.17-30.
- Denis-Constant Martin, « Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des ‘musiques de masse’ », in « L’Homme », 177-178, 2006, pp. 131-154.
- Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », Volume ! 10 : 2 , 2014, pp. 48-67.
- Richard A. Peterson, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, n°21, pp. 243-258.
- Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, 2004.
- Yves Raibaud, *Territoires musicaux en régions. L’émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Pessac, MSHA, 2005.
- Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd’hui*, Paris, Fayard, 2002.

- **Pratiques musicales : amateurs et professionnels**

- Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2002.
- Olivier Donnat, Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation française, mars 1990.
- Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, Enquête 1997, Paris, La Documentation française, mai 1998.
- Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.
- Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000.
- Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- Antoine Hennion, *Figures de l'amateur, Formes, Objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2001.
- Sophie-Anne Leterrier, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in Hervé Leuwers (dir.), Jean-Paul Barriere, Bernard Lefebvre, *Élites et sociabilité au XIX^e siècle, héritages, identités* [colloque de Douai, 27 mars 1999], Villeneuve-d'Ascq, Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest (Lille 3), 2001.
- *Pratiques culturelles des Français en 1974*, Paris, La Documentation française, décembre 1974 (données quantitatives).
- *Pratiques culturelles des Français, Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, octobre 1982.
- *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, Paris, La Documentation française, mars 1990 (données quantitatives).
- *Les pratiques instrumentales amateurs*, actes du colloque des 2-3 octobre 1992, Paris, ARIAM île de France, 1993.
- Dossier « l'Amateur », « Marsyas », n°29, mars 1994.

- **Musique populaire :**

- Pierre Citron, *Bartok*, Paris, Solfège/Seuil, 1963.
- Pierrick Cordonnier, « Harmonie fanfares et danses populaires », « Marsyas », n°29, 1994.
- Yves Defrance, « Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon », *Etymologie française*, XVI, 1984/3.
- Lothaire Mabru, *Musique, Musiques.... Pratiques musicales en milieu rural (XIX^e s- XX^e s. L'exemple des Landes et de la Gascogne)*, Belin-Beliet, Centre Lapios, 1988.
- *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*. Catalogue d'exposition au Musée national des arts et traditions populaires 28 novembre 1980 – 19 avril 1981, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980.
- *Entre l'écrit et l'oral : rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, actes du colloque de Gourdon, 20 septembre 1997, Saint Jouin de Mily, cahier d'ethnomusicologie régional n°5/Conservatoire occitan, 1998.

- **Monde militaire, Musique militaire et Hymnes nationaux :**

- Jean-Pierre Brisson, *Historique. Histoire de la musique militaire*, Versailles, Conservatoire Militaire de Musique de l'Armée de Terre, sd.
- Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.
- Adolphe Cheron, article : « Militaire (préparation) », in *Nouveau Dictionnaire de Pédagogie et d'Instruction primaire*, 1911. Edition électronique. <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3184>, vu le 5 mars 2014.
- Eric Conrad, *Histoire des musiques et fanfares de la cavalerie française*, Provins, chez l'auteur, 1981.
- Paul Collowald, « D'azur et de joie - Contribution à l'histoire du drapeau et de l'hymne de l'Europe », « *Revue d'Alsace* », Colmar, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1999, n° 125, pp. 199-208.
- Paul Collowald, « L'hymne européen : histoire d'un symbole inachevé », pp. 108-116 in *Europe en Hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*, Milan, Silvanan Editoriale, 2012.
- Article « musique militaire », in André Corvisier, *dictionnaire d'art et d'histoire militaire*, Paris, PUF, 1988.

- Didier Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires » in « Vingtième Siècle. Revue d'histoire », n°85, janvier-mars 2005, pp. 85-101.
- Didier Francfort, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in Stéphane Audouin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Paris, Symétrie, 2009.
- Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Jean-Rémy Julien, Jean Mongrédién (dir.), *Le Tambour et la harpe : oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la révolution, 1788-1800*, Paris, Ed. du May, 1991.
- Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000.
- Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot, 1848.
- Bruno Moysan : « La naissance des hymnes nationaux et l'éveil des nationalités » pp.54-66 in *Europe en Hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*, Milan, Silvanan Editoriale, 2012.
- Francis Pieters, *La musique Royale des Guides. Un siècle d'enregistrements*, Bruxelles, ed. l'a.s.b.l/les Amis de la Musique Royale des Guides, 2003.
- Antoine Prost, *Les anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presse de la FNSP, 1976.
- Mahmut Ragıp Gazimihal : « Mehterane et le développement de la musique en Turquie », portail de la musique turque : <http://www.turkishmusicportal.com/>, vu le 10 décembre 2012.
- Armand Raucoules, *De la musique et des militaires*, Paris, Somogy/Ministère de la défense, 2008.
- Frédéric Robert, *La Marseillaise*, Paris, Nouvelles Editions du pavillon/Imprimerie nationales, 1989.
- Edward M. Spiers, Jeremy A Crang, Mathew Strickland, *A Military history of Scotland*, Edinburgh, Edinburgh university press, 2012.
- « Revue historique des armées », numéro spécial : « Musique militaire » n°279, 2^e trimestre 2015.
- *Europe en Hymnes. Des hymnes nationaux à l'hymne européen*, Milan, Silvanan Editoriale, 2012.

- *Instruction technique prémilitaire. Fiches Prémilitaires établies conformément aux instructions et programmes en vigueur au 15 octobre 1966. Instruction commune à toutes les spécialités prémilitaires*, 14^e édition, Paris, Charles Lavauzelle, 1966.

- **Ouvrages traitant des ensembles à vent :**

En général

- Violet and Geoffrey Brand, *The World of Brass-Bands*, Baldock, Egon Publishers LTD, 1986.
- Georges Gourdet, *Les instruments à vent*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? , 1985 (3^{ème} édition).
- Georges Escoffier, « La question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 1999, réseau intelligence de la complexité programme européen MCX, Modélisation de la complexité : www.mcapc.org, vu le 13 janvier 2013.
- Ruth Finnegan, « The Brass Band World » in *The Hidden Musicians: Musicmaking in an English Town*, Cambridge, University Press, 1989.
- Henke Van Lijnschooten, *Dictionnaire pour instrument à vent*, Wormeever, Editions Molenaar, 1989.
- Philippe Meunier (dir.), *Fanfarses. Structures socio-musicales aux sens larges*, Bruxelles, La Médiathèque, 2002.
- Francis Pieters, *Désiré Dondeyne. Pionnier de la Musique pour Orchestre d'Harmonie en France au XX^e siècle*, Wien, Musikverlag Kliment, 2008.
- Michel Schmitt, *Dictionnaire des compositeurs francophones pour orchestres à vent*, Robert Martin, Charnay-lès-Mâcon, 2002.
- Marschall Stoneham, Jon A. Gillaspie, David Lindsey Clarck, *Wind ensemble sourcebook and biographical guide*, Westport, Greenwood Press, 1997.
- Kevin Thomson, *Wind Bands and Brass Bands. In scholl and music centre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Par pays

Allemagne

- Hans-Walter Berg, *Blasorchester und spielleute-korps*, Stuttgart, Bundesvereinigung Deutscher Blas-und Volksmusikverbände, 1989.

- Wolfgang Suppan, *Blasmusik in Baden*, Freiburg im Breisgau, Musikverlag Fritz Schulz, 1983.
- Markus Zepf (dir.), *Vom Minnesang zur Popakademie: Musikkultur in Baden-Württemberg*, Katalogbuch, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe, DRW-Verl. Weinbrenner, 2010.
- *25 Jahre Blasmusikverband Karlsruhe E.V.*, Karlsruhe, BVK, 2002.

Belgique

- Robert Wangermée (dir.), *Guide du chant choral en Wallonie et à Bruxelles : histoire et répertoires*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- *150 ans d'Harmonies et Fanfares en Belgique*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique, Bruxelles, 1980.
- *Harmonies et Fanfares en Namurois*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique à la maison de la culture de Namur, 1981.
- *Harmonies et Fanfares en Hainaut occidental*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique à la maison de la culture de Tournai, 1982.
- *Harmonies et Fanfares en Luxembourg*, catalogue d'exposition organisée par le crédit communal de Belgique en collaboration avec le département provincial de la culture et de l'enseignement au Palais Abbatial de Saint Hubert, 1983.

Bulgarie

- Hristo Tonev, texte de présentation du disque, *Bulgarian Brass. Military and civil brass bands*, PAN Records (Pays-Bas), PAN 153 CD, 1995.

Espagne

- Richard Scott Cohen, *The musical society community bands of Valencia. Spain*, Tutzing, Verlegt Bei Hans Schneider, 2020.
- Bernardo Adam Ferrero, *Las Bandas de Musica en el mundo*, Madrid, sol editorial s.a, 1986.¹⁵⁸⁶
- « Sociétés musicales et chantantes en Espagne. XIX^e-XX^e siècle », « Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne », n°20, décembre 1994.

¹⁵⁸⁶ Contrairement au titre de l'ouvrage, le livre traite essentiellement des ensembles à vent en Espagne, c'est pour cela que nous l'avons placé à cet endroit.

France

- Valérie Bonnefoy, « Batterie-Fanfare qui es-tu ? », mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de M. Kawka, Université de Lyon Lumière II, 1994.
- Jean-Daniel Bouton, « Les Sociétés musicales et le mouvement orphéonique en Moselle de 1854 à 1871 », pp143-152, in *A Quatre temps. La Musique en Moselle, des origines à nos jours*, catalogue d'exposition, Metz, Archives départementale de la Moselle, 2002.
- Benoît Brunner, « L'orchestre d'Harmonie de Rambervillers. Une société municipale et associative de sa création à 1998, » Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Yves Ferraton, 2004, Université de Nancy 2.
- Jérôme Cambon, *Les Trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième république*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Marcel Chapuis, « Les Sociétés de musique amateur », mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, 1973.
- Olivera Coric, « L'Harmonie nancéienne : cent ans et tous ses vents », mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction du professeur Bernard Ravenel, Université de Nancy 2, 1994.
- Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009.
- Francis Dudzinski, *Balade musicale dans la communauté polonaise du Nord-Pas-de-Calais*, Roubaix, chez l'auteur, 1992.
- Nicolas Durand « les Batteries-Fanfares, analyse d'une image en crise », mémoire de Maîtrise en sciences de l'information et de la communication, Université de Nancy 2, IUP métiers de l'information et de la communication, 2002-2003.
- Georges Escoffier, « L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », pp. 69-81, in Bernard Sève et Gilles Dulong, *Musique et société*, Paris, Les éditions de la cité de la musique, 2004.
- FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace), *Alsace, terre de musique et de musiciens*, vol.1, Strasbourg, FSMA, 2014.
- Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX^e siècle au XX^e siècle. », « Ethnologie française », I, 1980, pp. 27-44.
- Paul Gerbod, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle. », « Ethnologie française », XVIII-1, 1988, pp. 15-26.

- Philippe Gumplowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001.
- Philippe Gumplowicz, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, BWV, 2007.
- Philippe Gumplowicz, « La ville orphéonique », séminaire d'étude de l'EHESS : « Espaces et lieux de musique : le musicien, l'architecte, le spectateur et le politique 2005-2006 », 3 avril 2006. URL : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=902&ress=2891&video=96834&format=68> , consulté le 7 juin 2011.
- IRMA, *Le guide des fanfares*, Paris, IRMA, 2008, 334 p.
- Soizic Lebrat, « Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939) », thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Guy Saupin, 2012, Université de Nantes.
- Arnaud Loichot, « Les Batteries-Fanfares au XX^e siècle. De la préparation militaire à la salle de concert », mémoire de master 2 en musicologie sous la direction de Philippe Gumplowicz, Université de Bourgogne, 2006-2007.
- Laurent Martino, « La musique populaire de plein air. Cliques et Harmonies dans la région de Nancy de la libération aux années 1980 », mémoire de master 2 en histoire contemporaine, sous la direction de Didier Francfort, Université de Nancy, 2009-2010.
- Sébastien Mercet, « La redécouverte du patrimoine de l'orchestre d'harmonie avec Désiré Dondeyne », mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Pierre Michel, Université Marc Bloch de Strasbourg, 2002-2003.
- Marie-Claire Mussat, *La belle époque des kiosques à Musique*, Paris, Editions Du May, 1992.
- Vincent Petit, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX^e siècle*, Fournet-Blancheroche, Regards sur le Haut-Doubs, 1998.
- Christian Paul, « Les sociétés musicales du bassin thermal de Vichy de 1860 à 1914, contribution à l'histoire de la musique et à la connaissance du mouvement orphéonique français », thèse de doctorat, discipline musicologie, sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris VIII, 2008.
- Patrick Péronnet, « Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914. Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale » thèse de doctorat, discipline musicologie, sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris IV, 2012.

- Gilbert Rose, *Les musiciens et chanteurs amateurs de la Moselle*, Metz, Editions Serpenoise, 2005.
- Loïc Vadelorge, « Un vecteur d'intégration républicain : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la Troisième République. » pp. 173-191, in Ludovic Tournès, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaine*, Paris, Editions Champion, 1999.
- *Harmonies 2000, une pratique musicale pour le 3^e millénaire*, Paris/Strasbourg, revue pupitres et fédération des sociétés de musique d'Alsace, 2000.

Irlande

- Aisling Healy, « Parades nord-irlandaises : le discours des parcours », *Cultures & Conflits*, n°56, 2004, URL : <http://conflits.revues.org/index657.html>, Consulté le 19 juillet 2010.

Italie

- Antonio Carlini, « Les bande dans l'Italie du XIX^e siècle », in Hans Erich Bôdeker et Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilité*, Berlin, 2007, pp. 401-429.
- Didier Francfort, « Les musiques au cœur de la culture italienne », in Marc Lazar (dir.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.

Luxembourg

- Marc Bauduin, « La Hämmelesmarsch au pays d'Arlon », « Canard Folk » n° 22, octobre 1984.
- Léon Zettinger, « La Marche du mouton. Son origine, son évolution », in « Cahier Luxembourgeois », n°29/4, 1957, pp. 16-30.
- *Chronik des Luxemburger musikverbands 1963-1999*, 4t, Luxembourg, Union Grand duc Adolphe, 1999.

Roumanie

- Annie Bentoïu, « Fanfare paysanne de Zece Prăjini. » Livret du CD. Buda Records, 92655-2 FRANCE- 1993.
- Gheorghe Firca, « La Roumanie. Culture musicale au fil de l'histoire », « Etudes balkaniques », 13, 2006, pp. 215-233.
- Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine » in « Cahiers d'ethnomusicologie », 6 | 1993, pp. 55-67.

Royaume-Uni

- Christian Civardi, « Loisirs et militantisme des ouvriers écossais au début du XX^e siècle », p. 147-155, in Jean Breton (dir.), *Le loisir en Ecosse*, Saint Etienne, Publication de l'université de Saint Etienne, 2004.
- Jean-Philippe Héberlé, « *Gawain* de Harrison Birtwistle : un opéra (extra-) national ? », « Revue LISA/LISA e-journal », Vol. IV - n°2 | 2006, pp. 126-139.
- Trevor Herbert (Dir.), *The British Brass Band : A Musical and Social History*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Roy Newsome, *The Modern Brass Band from the 1930's to the new millennium*, Burlington, ASHGATE, 2006.

Russie

- Pascal Huynh (dir), *Lénine, Staline et la musique : 1917-1953*, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de la musique, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2010.

Suisse

- Charles-Henri Bovet et Dominique Curchod, *Musiques de Romandie*, Lausanne, Edition Pierre-Marcel Favre, 1985.
- Paul Hugger (dir.), *Les Suisses. Modes de vie et tradition, mentalités*, t. 3, Lausanne, Territoire/Editions Payot, 1992.
- Michel Rohrbach, *Fanfares vaudoises. Notes au fil des temps*, coll. Archives vivantes, Saint-Gingolph, Cabédita, 2003.
- Dominique Rosset, *La vie musicale en Suisse*, Zurich, Pro Helvetia, 1991.

- **Les musiques populaires proches des ensembles à vent :**

- Emre Araci, livret du CD : The London Academy of Ottoman Court Music, *Invitation to the Seraglio. Period Dances, Marches, and Occasional Pieces*, CD, Warner Classics - 2564 61472-2 - ROYAUME-UNI, 2001.
- Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *Nouveau Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011.

- Philippe Carles et Jean Louis Comolli, *Free Jazz. Black Power*, Paris, Gallimard/Folio, 2000.
- Moritz Csaky, « Entre féerie et réalité : l'opérette viennoise. » pp.231-245 in Dieter Hornig et Enre Kiss, *Vienne-Budapest 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, Paris, Editions Autrement, 1996.
- Emmanuelle Debaussart, *les musiques celtiques*, Paris, Libiro musique, 1999.
- Yves Defrance, « Musiques traditionnelles de Bretagne. T1 : Sonnaux et Sonerien », « Skol Ureizh », n°35, 1996.
- Yves Defrance, *L'archipel des musiques bretonnes*, Paris, cité de la musique/Actes Sud, 2000.
- Alex Dutilh, « La féria des Bandas », in « Les cahiers de l'animation musicale », Harmonies et fanfares, n°39, décembre 1985.
- Anaïs Fléchet, « Si tu vas à Rio... » *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin/Recherches, 2013.
- Virgínia Fontes, « Musique populaire et Politique au Brésil. Chico Buarque de Hollanda », « Tumultes » 2/2002, n° 19, pp. 158-192.
- Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz. Troisième époque. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008.
- Bertrand Lemonnier, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Editions Kimé, 1995.
- John Maclellan MBE, *Manuel du Sonneur*, Rennes, BAS, 1969.
- Barry Miles, *Paul McCartney. Many years from now. Les Beatles, les sixties et moi*, Paris, Flammarion, 2005.
- Bernard de Parades, « Les Bagadou. Expression contemporaine d'une Bretagne traditionnelle, les bagadou sonnent au gré de la vie rurale » in « Les cahiers de l'animation musicales », Harmonies et fanfares, décembre 1985, n°39.
- Nicolas Prévôt, « La macédoine en fanfare », « Ethnologie française », 2001/4 Vol.31, pp. 695-706.
- Bernard Thore, *Bandas. Musiques, musiciens et ambiances du Grand Sud*, Bordeaux, Editions Sud-Ouest, 2006.
- Yves Raibaud, « Ecoles de musique et territoires régional » pp. 135-183, in Jean-Pierre Augustin et Alain Lefevre (dir.), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA, 2004.
- Alain Weber, « L'épopée Tzigane. Road of the Gypsies. » Livret du CD. Compiled by Christian Scholze, Jean Trouillet, Alain Weber, Network - 24.756 - ALLEMAGNE, 1996.

- **Une pratique populaire proche des ensembles à vent, les majorettes :**

- Sébastien Darbon, *Des jeunes filles toutes simples. Ethnographie d'une troupe de majorettes en France*, Paris, Jean Michel Place, 1995.

- Guy David, *Majorettes de France*, Paris, Editions 2000, 1971.

- **Migrations, circulations, relations internationales et musique :**

- Louise Bénat-Tachot, Serge Gruzinski (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

- Jean-Luc Deshayes, Didier Francfort (dir.), *Du barbelé au pointillé : les frontières au regard des sciences humaines et sociales*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

- Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010.

- Anaïs Fléchet « Le Conseil international de la Musique et la politique musicale de l'Unesco (1945-1975) », in « Relations internationales », 2014/1, n°156, pp. 53-71.

- Anaïs Fléchet et Marie-Françoise Lévy, *Littératures et musique dans la mondialisation, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

- Didier Francfort, « Sensibilité et pratique musicales des immigrés de 1945 à nos jours », in François Roth (dir.), *Lorraine terre d'accueil et de brassage des populations*, actes du colloque du 12 et 13 octobre 2000, Nancy, PUN, 2001, pp. 313-318.

- Didier Francfort, « Le chant de l'exil : la musique comme expression culturelle de la migration » in « Musiques et films : archives pour l'histoire comme expression culturelle de la migration », « Migrations », n°32, dernier trimestre 2008, pp. 70-79.

- Didier Francfort, « « L'Italienne à New-York ». Pour une histoire culturelle de l'immigration italienne en Amérique par la musique et la chanson », pp. 177-190, in : Jean-Paul Pellegrinetti (dir.), *La Méditerranée en passion - Mélanges d'histoire contemporaine offerts à Ralph Schor*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

- Didier Francfort, « Être mussolinien en Lorraine : Les fascistes italiens face aux associations (1921-1939) » in « Revue d'histoire Moderne et Contemporaine », avril-juin 1991, n°2, pp. 313-336.

- Nancy L. Green, « L’histoire comparative et le champ des études migratoires », in « Annales. Economies, Sociétés, Civilisations », 45^e année, n°6, 1990, pp. 1335-1450.
- Antoine Marès, Anaïs Fléchet, « Introduction », in « Relations internationales » 3/ 2013 (n° 155) « Musique et relations internationales », pp. 3-9.
- Chloé Maurel, *Histoire de l’Unesco. Les trente premières années. 1945-1974*, Paris, L’Harmattan, 2010.
- Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l’immigration XIX^e siècle – XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.
- Gilles Pécout (dir.), *Penser les frontières de l’Europe du XIX^e siècle au XXI^e siècle*, Paris, PUF/Editions ENS rue d’ULM, 2004.
- Janine Ponty, *Polonais méconnus. Histoire des travailleurs immigrés en France dans l’entre-deux-guerre*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1990, 2^e édition.
- Janine Ponty, *Polonia : des Polonais en France, de 1830 à nos jours*, Catalogue d’exposition, Paris, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, 2 mars-28 août 2011, Paris, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, 2011.
- Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- « La géographie » n° 1533 « le monde en musique », 2009.

- **Aspects sociaux et sociabilités :**

- Maurice Agulhon, *La République au village*, Paris, Seuil, 1979.
- Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise*, Paris, Armand Colin, 1977.
- Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988.
- Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 5, Antoine Prost et Gérard Vincent (dir.), *De la première guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.
- Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985.
- Gilles Bernard et Ilaria Taddei, *Le destin des rituels. Faire corps dans l’espace urbain, Italie-France-Allemagne*, Rome, Ecole française de Rome, 2008.
- Marie Thérèse Cheroutre, *L’essor et l’avenir du bénévolat, facteur d’amélioration de la qualité de la vie*, Rapport au conseil économique et social, juin 1989.
- Gérard Cholvy (dir.), *Le patronage : Ghetto ou vivier ?*, actes du colloque des 11 et 12 mars 1987, Paris, nouvelle cité, 1988.

- Gérard Cholvy, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1999.
- Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, 1995, 466.p
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Tome 3, Paris, Seuil, 2006.
- Patrick Dalmaz, *Histoire des Sapeurs-pompiers français*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? , 1996.
- Jean Defrasne, *La vie associative en France*, Paris, PUF, 1995.
- Raymond Delcourt, *L'armée du salut*, Que sais-je, Paris, PUN, 1989 (2^{ème} édition).
- Thierry Gasnier, « Le Local », p. 3423-3477 in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoires*, t.3 *La République*, Paris, Quarto Gallimard, 1984.
- Anne-Marie Green, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- Pierre Guillaume, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson histoire, 1993.
- Yves Lequin, *Histoire des Français XIX^e-XX^e siècles. La société*, Paris, Armand Colin, 1983.
- Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.
- Ludovic Tournès (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Editions Champion, 1999.
- Max Weber, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.

- **Monde ouvrier, culture ouvrière :**

- Gérald Arboit, *Terres-Rouges. Le fer et le feu à Audun-le-Tiche*, Knutange, Comité d'établissement ARBED Mines Françaises mine des terres rouges, 1997.
- Serge Bonnet, *L'homme du fer. Mineurs de fer et ouvriers sidérurgistes lorrains*, 4 tomes, Nancy, Presses universitaires de Nancy -Éditions Serpenoise, 1986.
- Bernard Degen : « Fédération ouvrière suisse », in le dictionnaire historique de la Suisse, sous forme électronique : <http://www.hls-dhs-dss.ch> ; vu le 14 avril 2013.
- Alain Gatti, *Chausser les hommes qui vont pieds nus*, Editions Serpenoise, Metz, 2004.
- Alf Lüdtke (dir.), *Histoire du quotidien*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 1994.
- Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1986.

- François Moulin, *Le peuple du fer, Mineurs et sidérurgistes du bassin de Neuves-Maisons*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2006.
- Edward Palmer Thompson *La formation de la classe ouvrière anglaise* [traduction de : *The Making of the English Working Class*], Paris, Le Seuil, 1988; éd. points, 2012.
- « Mineurs de Lorraine, l'histoire du fer et du charbon », « Républicain lorrain » hors-série, n°3, 2004.

- **Histoire des femmes, histoire des genres :**

- Christine Bard, *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, A. Collin, 2003.
- Christine Bard, article « féminisme », in Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, 3 tomes, Paris, Seuil, 2011.
- Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », in « Travail, genre et société », 2008/1, n°19, pp. 41-63.
- Michèle Perrot, Georges Duby (dir.), *Histoire des femmes. Le XX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.
- Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », in « Clio, Histoires, Femmes et Sociétés », « Musiciennes », n°25, 2007, pp. 175-198.
- André Rauch, *Le premier sexe. Mutation et crise de l'identité masculine*, Paris, Fayard, 2013.
- Joan Scott : « Gender : a Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, vol 91, n°5, 1986.
- Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1998.
- « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du Grif*, n°37/38, 1988.

- **Fêtes et festivals :**

- Philippe Champagne, « La fête au village », in « Actes de la Recherche en sciences sociales », Vol. 17-18, 1977, pp. 73-84.
- Alain Corbin, Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

- Jean Duvignaud, *Fêtes et Civilisations*, Paris, Weber, 1973.
- Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, Julie Verlaine (dir.), *Une histoire des festivals. XX^e-XXI^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine, n°9 », 2013.
- Laurent Sébastien Fournier, *La fête du village. Continuité et reconstruction en Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Michel Revelard, *Le carnaval de Binche*, Tournai, Renaissance du Livre, 2002.

- **Musique et pouvoir :**

- Amaury du Closel, *Les voix étouffées du III^e Reich*. Entartete Musik, Paris, Actes Sud, 2005.
- Alain Darré, Yves Defrance, *Musique et politique*, « L'aquarium. Bulletin de liaison et d'information du Centre de Recherches Administratives et Politiques. », Université de Rennes I. Institut d'Etudes Politiques de Rennes, Rennes, Printemps 1993, N°11/12.
- Hugues Dufourt et Jean-Marie Fauquet, *La Musique et le Pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987.
- Hanns Eisler, *Musique et société*, Essais choisis et présentés par Albrecht Betz, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998.
- Pascal Huynh (dir), *Le III^e Reich et la musique*, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de la musique, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2004.
- Pascal Huynh (dir), *Lénine, Staline et la musique : 1917-1953*, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de la musique, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2010.
- Olivier Ihl, *La fête républicaine*, Paris, NRF Editions Gallimard, 1996.
- Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976.
- Elise Petit et Bruno Giner, *Entartete Musik. Les musiques interdites sous le III^{ème} Reich*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2015.
- Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, collection Musiques et Champ social, 2009.
- Nicolas Tenzer, *La politique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1991.

- **Histoire et cinéma :**

- Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.
- Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Gallimard, Folio Histoire, 2004.
- Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 1997, 2e édition.
- Catherine Gaston-Mathé, *La société française au miroir de son cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2001.
- Jean Antoine Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma*, Toulouse, Editalie édition, 2014.
- Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992.
- Jean-François Labie, *Le cas Verdi*, Paris, Fayard, 2000.
- Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma : Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 1997.
- Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

Table des Illustrations

Figure 1 – Photographie, les jeunes de la <i>Lyre de Saillon</i> (Suisse), reçoivent leurs casquettes à l’occasion de leur première sortie officielle, le 30 avril 1961.	52
Figure 2 – Affiche de la fête organisée à l’occasion de l’inauguration des uniformes de l’ensemble à vent, <i>Les Enfants des 2 Républiques</i> de Saint-Gingolph, datée de 1966.	53
Figure 3 – Photographie du <i>Clairon Houdemontais</i> dans les années soixante-dix.	56
Figure 4 – Calot du <i>Clairon Houdemontais</i>	56
Figure 5 – Photographie de la <i>Musikverein de Bühlertann</i> en 1965.	57
Figure 6 – Casquette marron de la <i>Musikverein</i> de Bühlertann.	57
Figure 7 – Publicité pour le facteur d’instrument Couesnon insérée dans le programme du concours festival organisé par l’Harmonie du commerce de Hersin-Coupigny en 1958.	58
Figure 8 – Photographie de la Fanfare l’Avenir de Bevaix (Suisse) en 1980.	59
Figure 9 – Programme des festivités du 55 ^e anniversaire et de l’inauguration du drapeau de l’Harmonie municipale de Rumelange.	61
Figure 10 - Tableau statistique des orphéons en France.	64
Figure 11 - Carte de la répartition géographique des orphéons français en 1975.	65
Figure 12 - Tableau statistique des ensembles à vent de la fédération du Tyrol Sud.	67
Figure 13 - Tableau, les ensembles à vent en Espagne en 1984 : l’impact des ensembles à vent au niveau communal.	68
Figure 14 - Les ensembles à vent en Espagne en 1984 : l’impact des musiciens dans la population.	69
Figure 15 - Portrait photographique en uniforme de la première musicienne grecque d’ensemble à vent.	82
Figure 16 - Pochette du disque 33 tours de l’orchestre Trimitas, Žygiuoja, 33 tours, Мелодия - 33 CM-03959-60 - LITUANIE, 1973.	86
Figure 17 - Pochette du disque 45 tours de la fanfare des Majorettes de Nice, 1966.	91
Figure 18 - Pochette du disque 45 tours de la fanfare des Majorettes de Mulhouse, sans date.	91
Figure 19 - Photographie d’un mariage en fanfare dans les années 1970. L’union de Vétroz (Suisse) encadre les jeunes mariés.	103
Figure 20 - Photographie de l’Harmonie d’Esch sur Alzette au col suisse de Grimselpass en 1949.	108
Figure 21 - Photographie de l’Harmonie d’Esch sur Alzette sur la Côte d’Azur en 1955.	108
Figure 22 - Hommage à nos défenseurs, Tableau d’élocution, troisième série, années 1950, éditions Rossignol.	114
Figure 23 - Planche de figurines en papier à découper, représentant la <i>hitlerjugend</i>	117
Figure 24 - Photographie, fanfare de cuivre d’une usine de Ózd, lors de la manifestation du 26 Octobre 1956 à Ózd (Hongrie).	122
Figure 25 - Photographie datée du 4 mars 1973, participation de la <i>Musikverein Concordia</i> Gamprin (Liechtenstein) au défilé de carnaval à Schaan.	137
Figure 26 - La centaine de musiciens de la Vaillante saint-Fiacre défile dans les rue du Faubourg nancéien. Août 1960.	139
Figure 27 - Photographie de la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons. Aubade de quartier à Neuves-Maisons en 1977.	142
Figure 28 - Photographie d’un concert de la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons en 1988.	142
Figure 29 - Photographie, l’ <i>Harmonie nancéienne</i> défile en 1952.	148
Figure 30 - Photographie de la hampe du drapeau de l’ <i>Harmonie nancéienne</i>	148
Figure 31 - Les coupes et récompenses. Photographie de la salle de répétition de la Banda musical Salus, Turin.	148

Figure 32- Morceau final dirigé depuis le balcon de l'hôtel de ville de Karlsruhe (Allemagne), lors d'un festival en 1971. Photographie.....	149
Figure 33- Photographie de la Grosse-Caisse de la <i>Banda musical Salus</i> , Turin, dans la salle de répétition.	155
Figure 34- Graphique de l'évolution des subventions de la Batterie-Fanfare de Neuves-Maisons, comparaison avec le salaire minimum.....	156
Figure 35- Titre et logotype du journal de la fédération autrichienne d'ensemble à vent, n°7, août 1959.	168
Figure 36- Publicité de la firme Couesnon parue dans : « Journal de la CMF », mars 1975, n° 279.....	174
Figure 37- Evolution de la notation tambour en France. Partitions des années 1970.....	177
Figure 38- Evolution de la notation tambour en Suisse.....	178
Figure 39- Photographie de la <i>Vaillante Saint Fiacre</i> de Nancy dans ses locaux en 1982.....	215
Figure 40- L' <i>Helvétienne de Saillon</i> en 1973 et en 1977, évolution de l'uniforme.	216
Figure 41- Timbres et affiches représentant les pionniers soviétiques au cours des années cinquante et soixante.	243
Figure 42- Photographie de la fanfare de l'école « Hristo Botev » (Bulgarie), non datée.	244
Figure 43- Tableau : la Batterie-Fanfare et l'harmonie, le modèle bicéphale	254
Figure 44- Photographie de la <i>Peña Los Calientes</i> de Dax fin des années cinquante, début des années soixante.	271
Figure 45- Pochette du disque de la fanfare Léon Malaquais, <i>Le pont de la rivière Kwai</i>	276
Figure 46- Pochette du disque de la fanfare Léon Malaquais, <i>Bal aux Beaux-Arts</i>	279
Figure 47- Photographie de la <i>Guggemusig Glaibasler Schränz-Brieder</i> lors du Carnaval de Bâle en 1962.....	283
Figure 48- Pochette du disque des Beatles : <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	297
Figure 49- Affiche publicitaire pour la société britannique de chemin de fer, <i>British Railways (Eastern Region)</i> , années 1950.....	312
Figure 50- Affiche publicitaire pour la société française Gringoire, 1966,.....	312
Figure 51- Affiche publicitaire française pour la société britannique Omo, années 1950.....	313
Figure 52- Buvard publicitaire pour la société française Luc, 1955	313
Figure 53- Planche de la Bande dessinée d'Hergé, <i>Les bijoux de la Castafiore</i>	316
Figure 54- Pochette, recto-verso, du disque 45 tours de l' <i>Echo d'Houdain</i> , 1960.....	338
Figure 55- Bannière de la fanfare <i>Les Enfants des deux Républiques</i> , utilisée des années 1930 à 2002.....	347
Figure 56- Affiche pour le festival des musiques Bas-Valaisannes de 1969.....	347
Figure 57- Carte. Une frontière culturelle active : Lorraine, Province du Luxembourg, Luxembourg....	348
Figure 58- Photographie, <i>Hämmelmarsch</i> de l' <i>Harmonie des mineurs d'Esch sur Alzette</i> , 1983.	350
Figure 59- Photographie, la <i>Concordia de Messancy</i> (Belgique) organise la <i>Hämmelmarsch</i> , 1980.....	352
Figure 60- Marche du mouton de l' <i>Harmonie d'Audun-le-Tiche</i> (France), photographie non datée. (Sans doute prise durant les années 1980).....	353
Figure 61- Carte. L'aire géographique des bandas, d'après Yves Raibaud.....	356
Figure 62- Affiche de l'édition 1951 du concours international de musique de Kerkrade.	364
Figure 63- Photographie prise lors du Vingtième anniversaire du jumelage entre le <i>Clairon Houdemontais et le Spielmanzug du TSG de Grünstadt</i> , 1986.	368
Figure 64- Affiche de la fête européenne des fanfares de Mineurs, 27 juin 1964 à l'hippodrome de Gelsenkirchen-Horst (Allemagne).....	370
Figure 65- Photographie de la <i>Fanfara del associazione congedati della Fanfara Brigata alpina Taurinense</i> (Italie), 1988.	373
Figure 66- Photographie de l' <i>Harmonie Jeanne d'Arc</i> de Dombasle (France) qui défile en 1949.....	374
Figure 67- Photographie de l' <i>Union de Vétroz</i> (Suisse) lors du festival de Leytron en 1970..	374
Figure 68- Photographie de la Musikverein Concordia Gamprin (Liechtenstein) lors du festival de musique à Schaan en juin 1958.....	374

Figure 69- Photographie de la <i>fanfare de Crissier</i> (Suisse) en 1963 et en 1975, où elle est devenue un Brass Band, l'uniforme s'adapte.	383
Figure 70- The Bandmaster, l'un des principaux modèles de cornet à piston fabriqués par l'usine de l'Armée du Salut.	387
Figure 71- Programme du concert de l'Harmonie municipale de Schifflange (Luxembourg), donné le 11 août 1946 à Esch sur Alzette.....	389
Figure 72- Page de présentation de la troupe des majorettes de New-York avec sa fanfare, venue à Saint-Dié (France) en 1971.....	397

Index des noms de lieux et de personnes

Les noms de lieux sont écrits en italique et les noms de personnes en caractères normaux

A

Aarau, 30, 360, 361, 429
Adam (Maurice), 68, 70, 162, 168, 251, 362, 425, 475
Adam Ferrero (Bernardo), 68, 70, 162, 168, 251, 362, 475
Agulhon (Maurice), 15, 99, 125, 212, 214, 482
Alazard (Joseph), 205
Albanie, 444
Alford (Kenneth), 402
Allemagne, 13, 23, 43, 45, 47, 49, 51, 79, 92, 103, 105, 107, 111, 118, 121, 131, 132, 134, 143, 144, 146, 149, 153, 158, 160, 166, 167, 173, 181, 204, 224, 230, 235, 236, 257, 264, 269, 283, 305, 307, 309, 310, 318, 332, 333, 336, 338, 340, 361, 362, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 377, 380, 385, 386, 389, 390, 391, 396, 421, 427, 429, 434, 436, 440, 443, 444, 446, 448, 449, 454, 461, 462, 471, 474, 482, 488
Allmend (Robert), 392
Alsace, 11, 30, 33, 65, 68, 151, 189, 272, 319, 331, 365, 366, 369, 424, 439, 451, 472, 476, 478
Amellér (André), 301
Amérique, 270, 291, 292, 331, 375, 396, 401, 402, 481
Ancerville, 428
Anderson (Leroy), 344, 398
André (Maurice), 173, 302, 438
Angleterre, 17, 22, 43, 45, 75, 76, 95, 109, 113, 144, 180, 184, 248, 257, 283, 296, 306, 318, 364, 384, 385, 392, 396, 470, 471, 480
Annakin (Ken), 290, 448
Anza (Daniele d'), 138, 311, 449
Apollon, 15, 49, 57, 477
Aquitaine, 104, 128, 356, 470
Arban (Jean-Baptiste), 89
Ariès (Philippe), 213, 482
Armentières, 456
Arnhem, 428
Arnold (Denis), 17, 236, 321, 468
Arnold (Jean-Claude), 101, 171, 441
Arnold (Malcom), 402
Athus, 349, 351, 441, 454
Aude, 290, 333, 357, 439
Audouin-Rouzeau (Stephane), 17, 184, 199, 260, 261, 473
Audun-le-Tiche, 29, 330, 331, 352, 353, 420, 429, 483, 488
austro-hongrois (Empire), 46, 184, 241, 345
Autriche, 43, 118, 164, 167, 168, 230, 235, 265, 269, 283, 321, 338, 361, 364, 369, 370, 371, 374, 377, 392, 421, 427, 437, 440, 444, 448, 454
Ayler (Albert), 293

B

Bach (Johann Sebastien), 186, 320, 471
Bâle, 283, 381, 386, 387, 461, 488
Balkans, 46, 265, 266, 268, 269, 446, 448

Bantock (Granville), 189
Barcelone, 251, 357
Bard (Christine), 87, 484
Bari, 290, 333
Bartók (Béla), 289
Basaglia (Roger), 34, 65, 115, 380, 381, 435
Basque (pays), 140, 355, 356, 357
Bayonne, 270
Beatles (The), 76, 190, 296, 297, 298, 438, 448, 480, 488
Becht (Hans), 79, 173, 258, 332
Bednja, 136, 455
Beethoven (Ludwig von), 185, 186, 289, 331, 334, 365, 366, 392, 472
Beisser (Joseph), 79, 109, 339, 340, 436, 443
Beisser (Richard), 79, 109, 159, 258, 267, 339, 340, 436
Belgique, 47, 48, 49, 51, 69, 71, 104, 126, 160, 163, 167, 194, 197, 210, 216, 223, 229, 245, 274, 283, 315, 346, 348, 349, 351, 352, 360, 364, 369, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 380, 381, 394, 420, 441, 446, 453, 454, 455, 462, 475, 488
Benicasim, 49, 456
Benjamin (Walter), 186, 466
Bentoiu (Annie), 265, 266, 267, 268, 478
Berg (Hans-Walter), 45, 50, 70, 147, 179, 194, 204, 310, 474
Berio (Luciano), 185, 195, 288, 319, 438, 444
Berlin, 17, 45, 117, 124, 152, 294, 369, 372, 440, 477, 478
Berlioz (Hector), 188, 321
Béroche-Bevaix, 59, 460
Berstein (Serge), 152, 465
Berthod (René), 246, 247, 248
Besson (Georges), 398, 452
Bianchi (Giorgio), 127, 449
Bienne, 197, 231, 354, 355, 435
Bietigheim-Bissingen, 334, 444
Binche, 283, 284, 446, 462, 485
Birtwistle (Harrison), 257, 303, 479
Blaire (Louis-René), 274, 277, 438
Blake (Peter), 297
Bley (Carla), 293, 294, 447
Bliss (Arthur), 189
Bödeker (Hans Erich), 16, 144, 188, 318, 319, 471, 477
Boehm (Théobald), 46, 375
Bohême, 241, 242, 332, 338, 349, 372, 461, 466
Bolzano, 67, 428
Bonnefoy (Valérie), 205, 206, 256, 300, 476
Boquet (Roger), 165, 438
Botermans (Jean), 172, 173, 210, 212, 420
Botev (Hristo), 243, 244, 455, 488
Bouches-du-Rhône, 357
Bouquet (Jean-Jacques), 245, 465
Bourdieu (Pierre), 21, 22, 77, 78, 80, 192, 207, 254, 255, 303, 469
Boutry (Roger), 185, 186, 195, 196, 321

Bovet (Charles-Henri), 44, 70, 83, 84, 154, 161, 166, 222, 232, 233, 234, 308, 354, 382, 383, 479
Bozon (Michel), 75, 78, 112, 155, 158, 179, 252, 253, 254, 316, 317, 318, 321, 469
Brahms (Johannes), 331
Braîne-l'Alleud, 172, 420
Braives, 49, 454
Brecht (Bertold), 294, 295
Breuker (Willem), 294, 295
Brigachtal, 92, 105, 434, 440
Brodbeck (Jean-Jacques), 360, 361, 434
Bruxelles, 43, 69, 89, 112, 126, 132, 143, 167, 216, 245, 260, 266, 293, 359, 360, 376, 379, 380, 418, 440, 473, 474, 475, 481
Buch (Esteban), 17, 184, 199, 260, 261, 366, 472, 473
Budapest, 104, 108, 121, 199, 200, 305, 372, 480
Buehlertann, 82, 111, 146, 158, 186, 429, 434, 436, 440, 443
Bulgarie, 199, 243, 244, 251, 268, 269, 372, 421, 444, 448, 455, 475, 488
Buñol, 165, 391, 456
Byzance, 265

C

Cadière (La), 431
Cambon (Jérôme), 24, 476
Cardon (Roland), 185
Carjat (Etienne), 89
Carles (Philippe), 293, 294, 295, 479, 480
Carlini (Antonio), 124, 152, 159, 198, 478
Carlos, 314, 448
Castanet (Albert), 195, 468
Castellion, 251
Castelnaudary, 47
Ceașescu (Nicolae), 339, 340
Ceccato (Mariko), 70, 82, 93, 122, 145, 238, 332
Cécile (Sainte), 11, 49, 81, 83, 85, 105, 106, 107, 144, 155, 158, 206, 330, 331, 391, 412, 425, 435, 458
Cervi (Gino), 35, 127, 311, 450
Chalamov (Varlam), 120, 438
Chaligny, 78, 441, 456
Chamey, 54, 459
Chamoson, 245, 437
Champigneulle, 107, 239, 240, 255, 430, 441
Chapí (Ruperto), 198
Chapuis (Marcel), 179, 180, 476
Charle (Christophe), 25, 28, 467
Chartier (Roger), 187, 466
Chaux-de-Fonds (La), 30, 391, 422
Chavannes-près-Renens, 418
Cheseaux (Lucien), 52, 136, 152, 154, 169, 215, 216, 246, 437
Cheyronnaud (Jacques), 102, 115, 125, 132, 138, 469
Chimènes (Myriam), 17, 184, 199, 260, 261, 473
Cholvy (Gérard), 48, 211, 238, 239, 482, 483
Chopin (Frédéric), 186, 237, 310
Chueca (Frederico), 198
Cigliano, 368, 369
Citron (Pierre), 289, 472
Civezzano, 81, 424
Clemency, 422
Clergeat (André), 294, 295, 479

Clinquart (Gilbert), 349, 350, 351
Clodomir (Pierre-François), 110, 164, 438
Closel (Amaury du), 117, 118, 120, 485
Cogneau (Denis), 63, 64, 471
Cohen (Evelyne), 19, 28, 466, 475
Collowald (Paul), 365, 366, 472
Combret (Georges), 212, 449
Comencini (Luigi), 141, 450
Comolli (Jean-Louis), 293, 294, 295, 479, 480
Condom, 271, 355, 358
Constance, 47, 181, 307
Corbin (Alain), 72, 86, 99, 105, 106, 126, 209, 210, 211, 226, 310, 468, 483, 484
Cordy (Annie), 358, 403
Corfou, 48, 54, 82, 134, 172, 390, 457
Corvisier (André), 43, 472
Coulangeon (Philippe), 94, 193, 317, 469
Courtine (Jean-Jacques), 86, 105, 483, 484
Cracovie, 337
Crepin (Alain), 71, 371, 375, 376, 377, 394, 401
Croatie, 47, 121, 132, 134, 136, 241, 257, 268, 455
Cuny (Jean-Marie), 139, 439
Curchod (Bertrand), 372, 443
Curchod (Dominique), 44, 70, 83, 84, 154, 161, 166, 222, 232, 233, 234, 308, 354, 382, 383, 479
Czibulka (Alphons), 200

D

Daetwyler (Jean), 247, 439
Danemark, 91, 181, 242, 293, 364, 371, 376, 381, 386, 455, 456
Darbon (Sebastien), 481
Darré (Alain), 183, 413, 470, 485
Daubefeld (Gilbert), 77, 155, 227
Davis (Miles), 295, 447
Dax, 89, 269, 271, 272, 357, 358, 488
Debaussart (Emmanuelle), 262, 480
Defrance (Gabriel), 175
Defrance (Yves), 235, 263, 265, 413, 472, 485
Delaporte (Eugène), 45
Delbecq (Laurent), 203, 392
Delporte (Christian), 20, 22, 62, 87, 94, 100, 110, 113, 170, 207, 211, 229, 237, 241, 309, 310, 311, 344, 397, 400, 402, 466, 484
Destefamis (Giammi), 82, 223, 432
Devogel (Jacques), 203, 208, 292, 300, 398, 399
Dhéry (Robert), 314, 449
Dias (Thierry), 51, 76, 205
Dobrich, 251
Dombasle, 101, 238, 374, 430, 441, 488
Dondeyne (Dondeyne), 165, 169, 176, 194, 195, 196, 288, 289, 355, 376, 392, 438, 474, 477
Donnat (Olivier), 63, 64, 471
Dublin, 234, 302, 457
Dubois (Vincent), 28, 68, 78, 83, 95, 96, 101, 169, 188, 195, 213, 216, 273, 304, 313, 320, 321, 361, 363, 393, 394, 401, 476
Dubuffet (Jean), 280
Duby (Georges), 87, 213, 310, 482, 484
Duchamp (Marcel), 280
Dudelange, 135, 422
Dukas (Paul), 188
Dulphy (Anne), 359, 360, 365, 379, 381, 384, 400, 481

Dunning (George), 298, 450
Dupont (Pierre), 186
Durosoir (Georgie), 17, 184, 199, 260, 261, 473
Dutto (Louis), 425
Duvivier (Julien), 35, 311, 450
Dvořák (Antonin), 184, 186

E

Ecosse, 230, 260, 261, 262, 263, 264, 369, 427, 479
Edinburg, 145, 163, 398, 420
Edouard (Jean), 57, 203, 441
Eijsden, 49, 155, 391, 458
Eisler (Hanns), 117, 118, 294, 295, 485
Elgar (Edward), 184, 189
Emerick (Geoff), 298, 438
Epinal, 11, 30, 376, 420
Esch-sur-Alzette, 34, 108, 135, 138, 155, 231, 305, 352, 422, 432
Escarrier (Georges), 20, 21, 75, 208, 322, 474, 476
Espagne, 23, 24, 45, 49, 68, 69, 165, 198, 251, 263, 269, 270, 294, 295, 355, 361, 362, 375, 389, 391, 393, 446, 456, 475, 487
Espagne (Michel), 25, 385, 467
Etats-Unis, 81, 90, 180, 194, 204, 210, 266, 290, 311, 365, 386, 387, 394, 395, 396, 398, 400, 402, 403, 413, 414, 418, 423, 447, 448
Etienne (Pierre), 107, 239, 240, 441
Eulmont, 177, 434
Europe, 8, 16, 17, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 54, 55, 59, 62, 66, 71, 74, 84, 85, 90, 97, 100, 106, 116, 121, 124, 126, 127, 129, 135, 141, 143, 144, 151, 152, 164, 166, 171, 184, 186, 189, 194, 198, 201, 209, 210, 217, 219, 221, 228, 234, 241, 242, 245, 256, 265, 266, 272, 286, 289, 291, 296, 298, 300, 303, 308, 309, 313, 318, 319, 325, 327, 333, 334, 343, 344, 345, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 371, 372, 375, 376, 380, 381, 384, 385, 386, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 402, 403, 405, 406, 410, 412, 414, 417, 421, 423, 424, 425, 427, 434, 440, 451, 452, 453, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 471, 472, 473, 477, 478, 482, 485, 501, 502
Europe (James Reese), 395
Europe centrale, 54, 74, 189, 194, 309, 358, 372, 390, 398, 421, 427
Eva (Alexander), 79, 242, 333, 334, 438
Evans (Gil), 295

F

Fahrni (Dieter), 83, 245, 466
Farge (Arlette), 29, 468
Fauquet (Jean-Marie), 320, 471, 485
Fauré (Gabriel), 188
Fayeulle (Roger), 203
Fellini (Federico), 133, 290, 450
Fermentelos, 160, 458
Fernandel, 35, 127, 311, 450
Ferro (Marc), 35, 73, 486
Feuillet (Bernard), 401, 425
Finlande, 45, 71, 328, 362, 364, 376, 421
Finnegan (Ruth), 75, 474
Fiszler (Stanislaw), 259, 470

Flandres, 69, 71
Fléchet (Anaïs), 291, 292, 293, 299, 325, 359, 369, 405, 407, 480, 481, 482, 485
Fleck (Jean-Marie), 11, 376, 390
Forman (Miloš), 35, 73, 141, 450, 451, 463
Foro (Philippe), 119, 466
Fournier (Laurent Sebastien), 48, 129, 136, 193, 242, 485
Fralon (José-Alain), 315, 439
France, 11, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 34, 35, 43, 45, 47, 48, 49, 51, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 72, 76, 81, 83, 84, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 114, 115, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 132, 140, 144, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 185, 187, 188, 189, 192, 195, 197, 200, 201, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 221, 224, 225, 227, 229, 230, 234, 238, 239, 240, 244, 250, 259, 263, 269, 270, 271, 278, 283, 286, 288, 290, 291, 293, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 313, 316, 318, 319, 320, 321, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 336, 338, 344, 346, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 377, 379, 380, 381, 385, 386, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 399, 401, 407, 417, 418, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 444, 447, 449, 450, 451, 453, 456, 462, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 474, 476, 477, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 489
Francfort (Didier), 11, 17, 21, 34, 46, 62, 94, 184, 192, 198, 199, 200, 207, 209, 227, 242, 252, 259, 294, 300, 325, 329, 331, 332, 335, 336, 339, 343, 347, 372, 379, 381, 384, 400, 469, 470, 473, 477, 478, 481
Frank (Robert), 359, 360, 365, 379, 381, 384, 400, 402, 407, 481
Frères Jacques (Les), 314, 448
Fribourg, 86, 167, 222, 231, 232, 234, 368, 369, 459
Fučík (Julius), 184, 231, 372, 389, 390, 446
Fulaine (André), 431
Funès (Louis de), 314, 399

G

Gamprin, 82, 104, 137, 374, 457, 487, 488
Ganne (Louis), 202, 231, 310, 331, 389
Gard, 357
Garonne, 357
Gaschum-partenen, 437
Gasnier (Thierry), 49, 483
Genève, 54, 84, 154, 180, 181, 222, 250, 251, 319, 437, 438, 446, 459
Gerbod (Paul), 23, 45, 64, 65, 154, 172, 200, 310, 369, 476
Gérôme (Noëlle), 16, 126, 210, 234, 302, 470, 484
Gers, 270, 272, 357, 358
Gheorghiu-Dej (Gheorghe), 109
Ginzburg (Carlo), 29, 66, 71, 469
Girault (Jean), 311, 399, 449
Globe Unity Orchestra, 295, 439
Goetschel (Pascale), 19, 28, 105, 369, 466, 485
Goguet (Robert), 83, 88, 142, 155, 156, 157, 158, 208, 229, 306, 435
Gotkovsky (Ida), 85, 195, 196, 463
Gounod (Charles), 186
Gourdet (Georges), 474

Goute (Robert), 89, 165, 175, 176, 177, 178, 203, 204, 206, 256, 438
Granjon (Marie-Christine), 467
Grèce, 82, 132, 134, 172, 199, 257, 371, 390, 421, 445, 457
Green (Anne-Marie), 408, 483
Green (Nancy L.), 328, 482
Greengrass (Paul), 249, 450
Grenade, 357
Greve, 91, 455, 456
Grevenmacher, 119, 422
Grignon (Claude), 21, 22, 95, 470
Grossjetscha, 79, 109, 339, 340, 436
Grünstadt, 103, 367, 368, 454, 488
Guca, Gucha 269, 439, 448, 463
Guebwiller, 11, 30, 424
Guibert (Gérôme), 16, 210, 234, 302, 470
Guisto (Marius di), 56, 101, 102, 110, 111, 140, 161, 170, 367, 434
Gumplowicz (Philippe), 15, 17, 23, 25, 43, 44, 45, 46, 50, 64, 94, 135, 175, 187, 188, 189, 190, 191, 204, 213, 214, 224, 227, 245, 254, 293, 363, 395, 407, 477, 480

H

Haan (Jacob de), 195
Haanstra (Bert), 35, 74, 311, 450, 464
Habourdin (H), 165, 438
Habsbourg, 199, 345, 372
Haden (Charlie), 293, 294, 447
Haguenau, 368, 434
Haine (Malou), 89, 473
Haines (Paul), 294, 447
Harlange, 47, 422
Hauswirth (Félix), 163, 165, 180, 193, 371, 375, 438
Haydont Paul, 94, 104, 105, 107, 162, 163, 197, 214, 310, 435
Healy (Aisling), 248, 250, 478
Hennion (Antoine), 143, 320, 409, 471
Hérault, 357
Herbert (Trevor), 23, 180, 366, 479
Hergé, 314, 315, 316, 439, 488
Herman (Mark), 49, 146, 311, 450
Hersin, 58, 437, 487
Hindemith (Paul), 193, 194
Hjørring, 455
Hobsbawm (Eric), 262, 263, 466
Hoensch (Jörg. K), 241, 466
Hoernel (Alain), 434
Hoggart (Richard), 22, 95, 113, 470
Hohla (Josef), 372
Hollande, 49, 50, 70, 147, 235, 301, 372, 375, 421
Holst (Gustav), 189
Honegger (Marc), 17, 236, 468
Hongrie, 52, 104, 108, 122, 265, 266, 305, 345, 418, 421, 445, 457, 487
Hostert, 47, 422
Houdain, 337, 338, 434, 442, 456, 488
Houdemont, 56, 102, 110, 161, 162, 255, 367, 430, 434
Howells (Herbert), 189
Huggens (Ted), 189, 194, 398
Hugger (Paul), 222, 282, 479
Huynh (Pascal), 242, 479, 485

I

Ihl (Olivier), 16, 123, 124, 125, 485
Iliev (Diko), 199
Indy (Vincent d'), 188
Innsbrück, 164, 377, 440, 454
Introno (Jimmy d'), 82, 223
Irland (John Nicholson), 189
Irlande, 234, 248, 249, 263, 302, 305, 365, 380, 457, 478
Iséables, 246, 460
Italie, 35, 48, 67, 69, 71, 81, 82, 88, 93, 107, 119, 122, 124, 131, 132, 133, 135, 138, 145, 152, 155, 159, 160, 176, 198, 203, 223, 238, 257, 266, 269, 290, 302, 311, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 368, 371, 372, 373, 386, 390, 394, 420, 421, 424, 428, 432, 439, 442, 443, 447, 449, 450, 457, 466, 478, 482, 486, 488

J

Janacek (Leos), 17
Jauche, 47, 49, 454
Jean Paul II, 337
Joeuf, 423
Jouanny (Robert), 192, 466
Joubert (Claude-Henry), 151
Joutard (Philippe), 31, 469
Julien (Jean-Rémy), 32, 35, 44, 84, 124, 311, 450, 473

K

Kaempfert (Max), 389
Kaenel (André), 22, 466
Kalifa (Dominique), 19, 20, 21, 22, 62, 466, 467
Kaltenecker (Martin), 39, 289, 473
Kápralová (Vitezslava), 289, 463
Karajan (Herbert von), 366
Karlskoga, 144, 459
Kastner (Georges), 42, 473
Kazakhstan, 79, 333, 443
Kerkrade, 33, 288, 363, 364, 384, 429, 488
Kirghizstan, 443
Kmoch (Frantisek), 73, 127, 242
Køge, 181, 455
Kolyma, 120, 438
Krommer (Franz), 186
Kuhlo (Eduard et Johannes), 236
Kusturica (Emir), 267, 449

L

Lachter (Angelika), 434
Lafitan (Pierre), 166, 425
Lahire (Bernard), 21, 22, 95, 193, 208, 470
Lalloué (Jean-Pierre), 78
Lancen (Serge), 195, 196, 288
Landes, 260, 357, 472
Languedoc-Roussillon, 356
Latigrat (Charlotte), 317, 439
Launay (Florence), 86, 87, 484
Lausanne, 44, 50, 76, 80, 83, 136, 154, 171, 177, 178, 180, 222, 282, 308, 354, 355, 382, 383, 398, 399, 433, 443, 460, 479
Lay Saint Christophe, 57, 203, 441

Lazar (Marc), 331, 332, 466, 478
Lebrat (Soizic), 183, 188, 213, 214, 319, 320, 477
Lefèvre (Raymond), 399
Lehàr (Franz), 200
Lejeune (Catherine), 22, 466
Lemonnier (Bertrand), 76, 296, 297, 480
Letierrier (Sophie-Anne), 34, 39, 95, 186, 287, 319, 469, 470, 471
Lévi (Primo), 119, 358, 438
Lévy (Marie-François), 405, 407, 481
Lhomme (Charles), 106, 425
Liechtenstein, 66, 70, 82, 104, 137, 181, 283, 374, 428, 457, 487, 488
Lille, 185, 195, 319, 424, 471
Limbourg (province du), 364
Limoges, 49, 456
Lituanie, 121, 333, 421, 445
Loichot (Arnaud), 88, 89, 175, 204, 292, 293, 477
Londres, 44, 45, 106, 109, 146, 185, 257, 289, 305, 351, 384, 386, 387, 468
Longwy, 224, 229, 346, 423
Loosveld (André), 256
Lorenzi-Cioldi (Fabio), 408, 409, 470
Lorraine, 13, 30, 56, 65, 113, 128, 139, 189, 202, 224, 228, 229, 230, 310, 330, 331, 332, 335, 336, 343, 348, 367, 369, 392, 420, 423, 445, 481, 484, 488
Louiss (Eddy), 295
Loupien (Serge), 295, 439
Lourches, 230, 425
Louvier (Alain), 195, 468
Loyer (Emmanuelle), 466
Ludres, 435
Ludwig (Rolf), 185, 235, 236, 331, 365, 436, 468
Luxembourg, 32, 34, 45, 47, 60, 61, 103, 108, 119, 126, 135, 153, 155, 160, 167, 197, 201, 230, 231, 346, 348, 349, 351, 352, 364, 372, 376, 377, 381, 384, 388, 389, 422, 432, 439, 453, 462, 463, 465, 475, 478, 488, 489
Luypaerts (Guy-Claude), 89, 203, 208, 381, 463

M

Macédoine, 199, 266, 268, 269
Madrid, 251
Mahler (Gustav), 290
Malmö, 235, 369, 433, 436, 443, 459
Malonne, 229, 454
Malte, 48, 129, 130
Manalov (Emanuil), 199
Manchester, 109, 137, 145, 189, 309, 382, 445
Mangeon (Claude), 51, 171, 434
Mántzaros (Nikolaos), 48
Marès (Antoine), 325, 405, 482
Martin (Denis Constant), 170, 183, 187, 391, 413, 470
Martin (Georges), 298
Martin (Laurent), 19, 28, 466
Martin (Philippe), 128
Martino (Thomas), 11, 177, 252, 329, 434
Marton (Andrew), 290, 448
Massenet (Jules), 186
Matard-Bonucci (Anne-Marie), 359, 360, 365, 379, 381, 384, 400, 481
Mattelart (Armand), 22, 467
Maurel (Chloé), 24, 112, 359, 482
Mauren, 181, 457

McCartney (Paul), 296, 298, 480
Mendelssohn (Félix), 188
Menger (Michel), 39, 76, 94, 252, 469
Méon (Jean-Mathieu), 28, 68, 78, 83, 95, 96, 101, 169, 188, 195, 213, 216, 273, 304, 313, 320, 321, 361, 363, 393, 394, 401, 476
Messancy, 352, 455, 488
Meunier (Philippe), 43, 132, 134, 209, 260, 266, 268, 273, 293, 295, 380, 381, 474
Milhaud (Darius), 189, 196, 289
Milić (Dusan), 269, 448
Miller (Glenn), 293, 396, 401
Milza (Pierre), 152, 465
Mitroulia (Eugenia), 145, 146, 163, 165, 398, 420
Mollier (Jean-Yves), 20, 22, 62, 87, 94, 100, 110, 113, 170, 207, 211, 229, 237, 241, 309, 310, 311, 344, 397, 400, 402, 466, 484
Mongrédién (Jean), 44, 473
Montmorillon, 114, 437
Mortimer (Harry), 309
Mosch (Ernst), 272, 273, 340, 427, 461
Moscou, 79, 199, 365, 443
Moselle, 29, 30, 57, 63, 76, 77, 78, 83, 88, 113, 155, 160, 161, 227, 228, 238, 240, 304, 330, 348, 367, 369, 370, 418, 419, 420, 428, 431, 441, 476, 478
Mourand (Georges), 94, 96, 396
Mozart (Wolfgang Amadeus), 186
Mulhouse, 91, 445, 487
Munich, 164, 273, 446
Murray Schafer (Robert), 72, 143, 144, 469
Mussat (Marie-Claire), 143, 144, 318, 319, 477

N

Namur, 48, 167, 453, 475
Nancy, 22, 29, 44, 50, 51, 63, 83, 92, 94, 96, 103, 111, 139, 148, 152, 153, 171, 197, 201, 202, 203, 204, 208, 212, 214, 215, 238, 240, 245, 252, 255, 310, 328, 332, 343, 367, 396, 397, 418, 419, 423, 428, 431, 435, 436, 442, 466, 476, 477, 481, 483, 488
Nathiez (Jean-Jacques), 16, 120, 263, 265, 378, 403, 469
Neufchâtel, 222, 354, 355
Neuves-Maisons, 29, 51, 76, 77, 78, 88, 142, 155, 156, 157, 158, 205, 206, 207, 208, 227, 305, 420, 430, 431, 435, 441, 484, 487, 488
Neveu (Erik), 22, 467
Neveu (Jean), 395
Newsome (Roy), 109, 137, 146, 188, 189, 190, 201, 211, 298, 306, 309, 384, 385, 479
New-York, 311, 331, 395, 397, 449, 481, 489
Nice, 90, 91, 108, 441, 444, 487
Nîmes, 226, 456
Nivière (Antoine), 259, 470
Noël (Jean-Sebastien), 259, 470
Noiriel (Gérard), 327, 328, 482, 483
Nouzille (Jean), 345, 466

O

Oberwölz, 168, 427
Offenbach (Jacques), 186
Ollioules, 49, 425
Ondher (Pierre Marcel), 281, 377

Orcheta, 47, 456
Orphée, 15, 23, 43, 45, 186, 187, 224, 363, 407, 477
Orsières, 169, 246, 247, 443, 459
Ory (Pascal), 19, 20, 23, 28, 29, 58, 59, 62, 116, 207, 310, 359, 360, 365, 379, 381, 384, 397, 400, 411, 466, 467, 481
Ottoman (Empire), 265
Ozouf (Mona), 16, 123, 135, 485

P

Pampelune, 270
Paquet (Joseph), 330, 331, 352
Paris, 5, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 49, 55, 58, 62, 63, 64, 68, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 135, 140, 143, 144, 151, 152, 164, 165, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 180, 183, 184, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 219, 224, 226, 227, 229, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 252, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 265, 273, 274, 278, 280, 285, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 300, 302, 303, 304, 307, 309, 310, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 331, 333, 336, 343, 344, 346, 354, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 366, 369, 372, 376, 378, 379, 380, 385, 391, 392, 393, 395, 397, 398, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 418, 420, 424, 425, 438, 445, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486
Passer (Ivan), 74, 134, 311, 450
Passeron (Jean-Claude), 21, 22, 95, 470
Pastoureau (Michel), 55, 58, 467
Paul (Christian), 197, 477
Pauwels (Maurice), 185
Pays-Bas, 33, 35, 66, 70, 74, 146, 155, 163, 165, 166, 199, 230, 251, 292, 295, 311, 320, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 376, 381, 384, 386, 391, 392, 400, 401, 403, 427, 428, 429, 444, 445, 448, 450, 458, 466, 475
Pécout (Gilles), 27, 343, 412, 482
Penella (Manuel), 357
Péronnet (Patrick), 477
Perrot (Michèle), 81, 87, 484
Peter (Armand), 294, 301, 302, 305, 344, 359, 369, 379, 439, 481
Peterson (Richard A.), 192, 193, 410, 470
Petit (Vincent), 35, 153, 172, 205, 214, 247, 256, 311, 439, 450, 477
Petrovsko-Špoljar, 132, 134, 455
Pfaffenrot, 79, 143, 173, 368, 429, 434, 440
Philibert (Maurice), 185
Pierru (Emmanuel), 28, 68, 78, 83, 95, 96, 101, 169, 188, 195, 213, 216, 273, 304, 313, 320, 321, 361, 363, 393, 394, 401, 476
Pieters (Francis), 169, 195, 196, 288, 289, 309, 355, 473, 474
Pihet (Georges), 139, 205
Pistone (Danièle), 16, 23, 197, 213, 468, 469, 477
Pleven, 251
Poirrier (Philippe), 135, 467
Pologne, 49, 92, 138, 164, 230, 241, 328, 336, 370, 371, 458
Ponchel (Jean), 337

Ponty (Janine), 336, 482
Portugal, 136, 160, 242, 458
Pottier (Richard), 140, 449
Prague, 134, 241, 242, 311, 446
Prévost-Thomas (Cécile), 81, 85, 484
Prévôt (Nicolas), 265, 267, 480
Prost (Antoine), 126, 213, 473, 482
Provence-Alpes-Côte d'Azur, 356
Province du Luxembourg, 346, 348
Prusse, 43, 377
Pyrénées, 355, 356

R

Raubaud (Yves), 104, 105, 128, 129, 270, 355, 356, 357, 358, 470, 480, 488
Rambervillers, 44, 245, 476
Ranger (Terence), 262, 466
Rastatt, 160, 204, 390, 440, 454
Raucoules (Armand), 17, 18, 43, 44, 46, 76, 183, 256, 261, 262, 354, 380, 473
Ravet (Hyacinthe), 81, 84, 85, 484
RDA, 117, 294, 369, 444
Reichenbach, 49, 454
Reitz (Edgar), 396, 449
Remetea, 153, 344, 346, 458
Renaix, 49
Renaud (Line), 299
Renaud (Loïc), 272
Renaud (Philippe), 239, 240, 442
Revel (Jacques), 21, 26, 467
RFA, 13, 362, 370
Ricœur (Paul), 41, 187, 219, 220, 322, 467
Rioux (Jean-Pierre), 21, 62, 210, 211, 304, 307, 467, 470
Roanne, 34, 65, 115, 380, 435, 441
Robert (Andrée), 153, 442
Robert (Frédéric), 44, 165, 196, 376, 438, 473
Roche (Daniel), 406, 467
Rohrbach (Michel), 479
Rome, 106, 265
Rossellini (Roberto), 133, 450
Rosset (Dominique), 282, 479
Rossignol (André), 22, 114, 437, 466, 487
Rossignol (Marie-Jeanne), 466
Rossini (Gioachino), 186, 257, 321
Rota (Nino), 198, 290, 294
Roth (François), 332, 335, 341, 465, 481
Roumanie, 79, 109, 153, 266, 267, 339, 344, 345, 436, 443, 458, 478
Roux (Marie-Aude), 290, 333, 439
Royaume-Uni, 47, 48, 145, 200, 201, 227, 235, 249, 298, 303, 311, 370, 371, 384, 398, 402, 420, 445, 447, 448, 450, 458, 461, 464, 479
Rudiger (Martin), 118, 437
Rué (Géraldine), 269, 439
Russie, 66, 141, 237, 333, 390, 445, 450, 479
Rzeszów, 92, 458

S

Sacchi (Giorgio), 119, 190, 238
Sadie (Stanley), 44, 45, 468

Saillon, 52, 136, 152, 154, 165, 166, 169, 215, 216, 246, 437, 460, 487, 488
Saint-Dié, Saint-Dié-des-Vosges, 30, 396, 397, 423, 427, 445, 489
Saint-Saëns (Camille), 185
Samoyault-Muller (Christophe), 275, 278, 462
Sarrette (Bernard), 44, 123
Sauveterre de Béarn, 47, 442, 456
Savary (Jean-Marc), 76, 80, 171, 398
Savièse, 54, 247, 459
Sax (Adolphe), 46
Sax (Antoine-Alphonse), 89
Saxon, 246, 401, 459
Schaan, 137, 374, 487, 488
Schmitt (Florent), 188
Schmitt (Michel), 25, 185, 321, 474
Schrammel (Johann), 200
Schubert (Franz), 186
Scott (Joan), 81, 475, 484
Sebastopole, 427
Segalen (Martine), 107, 126, 131, 135, 483
Serbie, 267, 269, 439, 448, 463
Sibérie, 79, 242, 333, 438, 443
Sicile, 132, 133, 447
Sirinelli (Jean-François), 19, 20, 21, 22, 62, 87, 94, 100, 110, 113, 170, 207, 210, 211, 229, 237, 241, 304, 307, 309, 310, 311, 344, 397, 400, 402, 466, 467, 470, 484
Slominski (Alex), 338, 434
Slominski (Edgard), 337, 338, 434
Slovaquie, 74
Slovénie, 152, 172, 224, 241, 309, 421, 458
Sofia, 251, 372
Sommer (Robert), 107, 162, 163, 197, 431, 436
Sousa (John-Philip), 185, 398
Spielberg (Steven), 290, 448
Steinfort, 422
Stern (Michael), 164
Strasbourg, 25, 76, 151, 196, 227, 317, 319, 345, 366, 369, 437, 439, 466, 476, 477, 478, 484
Strauss (Johann fils), 189, 282
Strauss (Johann père), 189
Stravinsky (Igor), 188
Suède, 144, 225, 235, 293, 305, 364, 369, 371, 381, 386, 433, 436, 443, 459
Suisse, 30, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 59, 70, 76, 80, 83, 85, 101, 102, 103, 109, 136, 137, 138, 147, 152, 154, 161, 163, 165, 166, 169, 171, 177, 178, 180, 193, 194, 197, 215, 222, 231, 232, 233, 234, 245, 250, 282, 283, 304, 308, 320, 346, 354, 360, 361, 364, 368, 372, 374, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 392, 398, 418, 421, 422, 429, 433, 435, 437, 443, 446, 456, 459, 460, 463, 465, 466, 479, 483, 487, 488, 489
Suppan (Wolfgang), 23, 43, 54, 74, 107, 132, 134, 167, 168, 189, 194, 224, 309, 372, 398, 475
Suppé (Franz von), 186, 231

T

Taddei (Ilaria), 131, 482
Tartakowsky (Danielle), 126, 484
Tassart (Maurice), 321
Tati (Jacques), 140, 276, 278, 449
Tchaïkovski (Piotr), 79, 185, 186, 389, 443
Tchécoslovaquie, 17, 73, 127, 141, 241, 242, 421, 450, 451

Tchèque (République), 47, 134, 184, 272, 311, 340, 372, 389, 390, 446, 450, 458, 461, 463
Tcherepnine (Alexandre), 288
Tczew, 126, 458
Terretaz (Philippe), 52, 166, 437
Texas, 90, 418
Thary (Jean-Marc), 83, 102, 110, 111, 140, 163, 170, 255, 367, 435
Thébaud (Françoise), 81, 88, 484
Thore (Bernard), 269, 270, 272, 355, 357, 480
Tintin, 314, 315, 439
Tonev (Hristo), 199, 251, 475
Toul, 329, 442
Tourcoing, 50, 355
Tournès (Ludovic), 16, 34, 100, 104, 105, 192, 193, 211, 304, 395, 400, 402, 469, 478, 482, 483
Transylvanie, 344, 345, 466
Trebitsch (Michel), 467
Trémine (André), 175, 438
Trotot (Gérard), 139, 238, 436
Turin, 82, 88, 93, 122, 138, 145, 148, 155, 223, 238, 302, 373, 420, 432, 442, 443, 457, 487, 488
Turquie, 266, 448, 473
Tyrol Sud, 67, 68, 69, 428, 487

U

U2, 249, 302, 448
Ulreich (Karl), 56, 83, 111, 146, 158, 332, 434
URSS, 66, 121, 242, 333, 365, 414, 421, 427, 443, 450, 463

V

Vačkár (Vaclav), 200
Vadelorge (Loïc), 24, 100, 104, 469, 478
Vaduz, 137, 428
Val et Chatillon, 147, 428
Valverde Durán (Joaquin), 198
Van de Velde (Ernest), 171, 438, 451
Van der Keuken (Johan), 403, 448
Vanbeselaer (Jean-Philippe), 438
Vaughan William (Ralph), 189
Veit (Patrice), 16, 124, 144, 152, 188, 198, 318, 319, 471, 477, 478
Vejvoda (Jaromir), 358
Verdi (Giuseppe), 17, 186, 198, 202, 206, 207, 231, 257, 290, 390, 486
Vétroz, 85, 102, 103, 197, 374, 437, 487, 488
Vevey, 233, 304, 382, 437, 446
Vienne, 114, 199, 200, 228, 345, 437, 480
Vigarello (Jean-Jacques), 86, 105, 483, 484
Vignal (Marc), 17, 206, 321, 468
Vigone, 88, 107, 135, 203, 432, 443
Villers-les-Nancy, 431
Viotto (Roberto), 88, 107, 135, 160, 161, 173, 203, 257
Visconti (Luciano), 198, 290, 449
Vitali (Andrea), 52, 439
Vlak (Kees), 290, 391
Volet (Roger), 308, 382, 418
Voogd (Christophe de), 401, 466
Vosges, 30, 44, 245, 420, 423, 427

W

Wagner (Martin), 258, 332, 440
Wagner (Richard), 186, 188, 321, 334
Wallonie, 69, 71, 167, 210, 381, 475
Wangermée (Robert), 167, 475
Wattelle (Jules), 391
Weber (Alain), 266, 446, 480
Weber (Carl-Maria von), 185
Weber (Eugen), 362
Weber (Max), 413, 483
Weill (Kurt), 294, 295
Werner (Michaël), 144, 318, 319, 379, 385, 467, 468, 471
Westbrook (Mike), 295
Weyermuller (Friedrich), 360, 361, 434
Wicki (Bernhard), 290, 448

Wilhem (Guillaume Louis Bocquillon dit), 45
Witzig (Sven), 83, 102

Y

Yorkshire, 48, 298, 364
Yougoslavie, 121, 267, 365, 449
Ystad, 225, 459
Yverdon, 83, 103, 137, 138, 147, 161, 231, 232, 459

Z

Zanuck (Darryl F.), 290, 448
Zehle (Wilhelm), 391
Zeni (Fabrice), 264, 442

Titre : Sous le signe de la lyre. Les ensembles à vent en Europe, des années 1940 aux années 1980, une culture transnationale.

Résumé en français :

Les ensembles à vent existent dans toute l'Europe. Ils sont un trait de culture partagé. La mise à jour d'une *sub-culture fanfaristique* s'effectue à partir des comparaisons, migrations, circulations, étudiées à travers les ensembles à vent et par emboîtement d'échelles. A partir d'exemples représentatifs, pris à hauteur d'Hommes, l'existence d'un modèle européen de la fanfare, dans son fonctionnement, son image, son rôle... est mis au jour. Pluriels, les ensembles à vent ne sont pas des copies parfaites, mais de nombreux points communs permettent de modéliser cette pratique socioculturelle.

Même si pour beaucoup au second XX^e siècle, le mouvement orphéonique relève du passé, notre étude des ensembles à vent débute dans les années 1940 avec la Seconde Guerre Mondiale puis la Libération, et s'achève dans les années 1980 marquées par un tournant social, politique et culturel. Plus que sur le déclin, la fanfare est, au cours de la période, en mutation. Inventé au XIX^e siècle, l'ensemble à vent répond à une triple définition. Il s'agit tout d'abord d'un ensemble d'instruments à vent (cuivres et bois) et de percussions joués par des musiciens amateurs. La fanfare est également un orchestre de plein air. Enfin, c'est une musique qui « marche », qui défile pour animer la cité.

La nature même de cette pratique musicale collective, effectuée par des musiciens non professionnels, inclut une dimension sociale capitale. Autour de cette pratique récréative, se forme un groupe avec ses sociabilités, qui le cimentent. Les ensembles à vent répondent aussi à une demande sociale multiple et notamment un rôle d'éducation populaire.

L'ensemble à vent apparaît comme un modèle transnational qui possède une réelle identité. Inclassable, il n'appartient ni à la culture populaire, ni à la culture savante. La catégorisation entre une culture dominée et une culture dominante doit être remise en cause au profit d'une autonomisation des normes de valeurs et de l'abolition des hiérarchies. Le fonctionnement, tout comme les appropriations qu'il subit et qu'il réalise, plaident en faveur d'une autonomisation des ensembles à vent. Ils sont une pratique et un genre autonome et reconnaissable dans toute l'Europe.

Mots-clés : ensemble à vent, Europe, migrations culturelles, circulations culturelles, *sub-culture*, sociabilités, histoire culturelle, musique, culture populaire.

Title : In the light of the lyre. Wind ensembles throughout Europe, from the 1940s to the 1980s, a transnational culture.

Summary in English :

Wind ensembles exist all over Europe. They are a shared cultural feature. The exposure of a band sub-culture is established from comparisons, migrations, circulations, through wind ensembles, and interlocking at various levels. Drawing from representative examples, on a perspective centered on Man, the existence of a European standard for brass-bands, in its operation, image, role is brought forward. In their varied nature, wind ensembles are not perfect duplicates, but many common features make a modelling of such a sociocultural practice possible.

Even though, for many, in the second half of the twentieth century, brass-band culture was a thing of the past, our study of wind ensembles begins in the 1940s with the Second World War, then the Liberation, and ends in the 1980s with its social, political and cultural turning point. Rather than being declining, brass bands were, over the period, evolving sharply. Invented in the nineteenth century, the wind ensemble meets three different definitions. It is first an ensemble of wind instruments (brass and woodwind) and percussions played by amateur musicians. Brass-bands is also an outdoor orchestra. Finally, it is a “marching” music, one that parades to animate the city.

The very nature of this collective music-making, carried out by non-professional musicians includes a major social dimension. Around this recreational activity, a group gathers, and is cemented by its sociabilities. Wind ensembles also respond to a multiple social demand, in particular a role in popular education.

The wind ensemble appears as a transnational model with a full identity. Unclassifiable, it belongs neither to popular culture, nor to high brow culture. The categorization between dominated and dominant culture should be called into question. Empowering standards as well as abolishing hierarchies must be promoted instead. Its functioning as well as the ownerships it is subjected to and it achieves, advocates for an empowerment of wind ensembles. They are an autonomous and recognizable practice throughout Europe.

Key words: wind ensemble, Europe, cultural migrations, cultural circulations, sub-culture, sociabilities, cultural history, music, popular culture.