



HAL
open science

Logiques pratiques vs logiques institutionnelles : les politiques de l'harmonie ou les contradictions du traitement public d'une musique populaire

Vincent Dubois

► To cite this version:

Vincent Dubois. Logiques pratiques vs logiques institutionnelles : les politiques de l'harmonie ou les contradictions du traitement public d'une musique populaire. L'institutionnalisation des pratiques sportives et de loisir, Editions le Manuscrit, pp.167-183, 2007. halshs-00464340

HAL Id: halshs-00464340

<https://shs.hal.science/halshs-00464340>

Submitted on 16 Mar 2010

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.

Logiques pratiques vs logiques institutionnelles : les politiques de l'harmonie ou les contradictions du traitement public d'une musique populaire

Vincent Dubois, Professeur de sociologie et de science politique, GSPE-PRISME (CNRS, UMR 7012), Institut d'études politiques de Strasbourg – Institut Universitaire de France. vincent.dubois@iep.u-strasbg.fr

La question que l'on souhaite aborder ici est celle des relations qui s'établissent entre un univers de pratiques populaires (au double sens de leur ancrage dans les classes populaires et de leur éloignement des grands circuits de légitimation) et les institutions publiques censées les soutenir. On partira pour ce faire d'un type particulier de pratiques, généralement considérées comme « culturelles » : celles des orchestres d'instruments à vents (harmonies)¹. Ces pratiques illustrent bien en effet les dilemmes et contradictions qui nous semblent apparaître plus généralement, fût-ce sous d'autres formes, dans le traitement public des cultures populaires.

Lorsqu'on parle de « culture », il est nécessaire d'établir pour chaque cas l'agencement de trois composantes : la culture comme corpus d'œuvres valorisées (qui renvoie à la dimension esthétique), la culture comme style de vie, et la culture déclarative (le discours d'un groupe social sur lui-même)². Les pratiques qui nous intéressent ici combinent de manière originale ces trois dimensions, la distinguant nettement de la musique savante. Cette dernière se donne essentiellement à voir sous l'angle esthétique qui la constitue comme un corpus d'œuvres et partant la détache des autres dimensions de la vie sociale, comme le sacré est séparé du profane (c'est là l'opération par laquelle s'opère la production sociale de la culture légitime). La musique des orchestres d'harmonie laisse quant à elle une place plus importante aux dimensions déclaratives et de style de vie. Fortement imbriquée dans la vie sociale ordinaire, elle est de fait également pensée comme une activité civique, qui représente un groupe (généralement la commune d'implantation de l'orchestre) et ses valeurs (concorde, rencontre des âges et des classes, etc.). La dimension esthétique n'en est évidemment pas absente, mais elle ne forme qu'une dimension parmi d'autres — et pas nécessairement la plus importante³. La musique d'harmonie partage en cela, bien que, on le verra, de manière assez particulière, une caractéristique structurale des cultures populaires.

L'une des caractéristiques d'une institution, cette fois, est d'appréhender la réalité sociale à partir de ses logiques propres, et donc d'appliquer des classements, des logiques, qui introduisent des coupures dans ce qui est vécu par les intéressés comme un continuum⁴. Selon qu'il s'agit du maire, de l'école de musique ou de l'administration régionale du ministère de la Culture, la musique d'harmonie est ainsi considérée préférentiellement comme un support de représentation locale ou d'animation, un lieu d'apprentissage musical ou un vecteur de diffusion de la musique. Parfois totalement occultées, les autres dimensions sont à tout le moins minorées.

¹ Ce texte se fonde sur une enquête réalisée en Alsace, à laquelle on se permet de renvoyer le lecteur pour de plus amples précisions. DUBOIS (Vincent), MEON (Jean-Matthieu), PIERRU (Emmanuel), *Sociologie politique d'une musique populaire : les orchestres d'harmonie en Alsace*, FSMA-Observatoire des politiques culturelles, 2005, 465 p.

² PASSERON (Jean-Claude), « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel » in *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, p. 291-334.

³ On ne peut ici que parler de manière globale d'un univers musical qui, comme tous les autres, n'a rien de parfaitement homogène. Le poids relatif de la dimension esthétique dans la pratique est variable d'un orchestre à l'autre et, au sein d'un même orchestre, entre les musiciens (en fonction notamment de leurs caractéristiques combinées d'âge, de position sociale et de compétence technique). C'est là un des principes de variation qui permet de construire sociologiquement l'espace des orchestres et des musiciens. Cf. notre rapport cité sur ces questions.

⁴ DOUGLAS (Mary), *Comment pensent les institutions*, Paris, La Découverte, 1999.

L'hypothèse que l'on propose pour comprendre les relations entre les logiques de cette pratique et celles des institutions auxquelles elle a affaire est donc double. Le constat au demeurant peu original de l'univocité du traitement institutionnel d'une réalité par définition multiple revêt ici une portée plus grande, dans la mesure où c'est précisément l'agencement particulier des dimensions esthétiques, sociales et civiques qui confère à la musique d'harmonie son identité culturelle. Privilégier une dimension au détriment des autres revient donc non seulement à transformer les pratiques, mais à risquer de rompre l'équilibre fragile, instable et variable qui définit ces pratiques. Or, et c'est la deuxième hypothèse, c'est désormais une conception esthétique, portée par les institutions les plus proches de la culture légitime et relayée par les instances fédératives de la musique d'harmonie, qui tend à s'imposer comme principe pour le traitement de ces pratiques.

Ces dernières, marquées par des appréciations généralement négatives du point de vue de la musique légitime (ce serait une musique de qualité médiocre, sans répertoire véritablement digne d'intérêt et peu accessible à l'innovation), permettent ainsi d'illustrer un dilemme récurrent de l'action publique à l'égard des cultures populaires : leur imposer, au nom de leur promotion, les logiques des institutions légitimes parfois très éloignées de celles qui régissent ces pratiques, au risque de faire disparaître ce qui constitue leur identité et de les couper de leur base sociale ; les maintenir dans une fonction « sociale » de proximité, au risque cette fois de reproduire et d'institutionnaliser leur position socialement et symboliquement dominée.

Une pratique « culturelle » ? Les logiques pratiques de la musique d'harmonie

S'agissant de musique, la désignation de ces pratiques comme pratiques « culturelles » semble de prime abord relever de l'évidence. Cette qualification est en fait plus problématique qu'il n'y paraît, dans la mesure où elle tend à donner une vision univoque d'une pratique aux implications multiples, et est porteuse de présupposés qui sont loin d'être tous vérifiés⁵. Si la qualification « culturelle » est souvent attribuée ou revendiquée dans une perspective de valorisation sociale⁶, elle contribue aussi à imposer une conception des pratiques qui ne correspond que partiellement aux conditions de leur accomplissement et au sens qui lui est donné par les principaux intéressés. À tout le moins si ces pratiques sont « culturelles », elles le sont au sens où elles combinent les trois dimensions rappelées plus haut sans qu'il puisse être postulé que la dimension esthétique soit prédominante — ce qui est généralement implicite lorsqu'on parle de pratique « culturelle ».

Ainsi la musique d'harmonie présente-t-elle un ensemble de caractéristiques qui l'éloignent de la « culture » au sens de la culture légitime. Loin de procéder de l'autonomisation matérielle et symbolique propre à l'ériger en une forme de « l'esthétique pure », cette musique doit une part de son existence et de la valeur qui lui est accordée à l'accomplissement de fonctions sociales externes : des célébrations officielles, l'animation locale, l'entretien de l'attachement au lieu, la reproduction de liens de sociabilité, etc. Elle se rapproche ainsi du modèle de l'« art populaire » tel que Pierre Bourdieu l'a défini à propos des usages de la photographie⁷ : largement dépendante du rythme de la vie sociale qu'elle accompagne, elle n'est que peu considérée comme une fin en soi (« la musique pour la musique »). Ni les lieux ni les occasions des prestations musicales ne procèdent à la rupture sacralisante propre à la production sociale de l'art en tant que tel : en plein air ou dans des lieux publics plus souvent que dans des salles spécifiquement consacrées aux concerts, selon le calendrier des célébrations et festivités locales plus que d'une saison musicale. Et il serait abusif de parler de « public » pour désigner ceux qui, à l'occasion d'une manifestation se trouvent entre autres choses exposés à de la musique ou le groupe restreint de la famille et des amis proches venus assister au concert, généralement annuel, de l'orchestre. La musique d'harmonie est ainsi « encadrée » dans

⁵ L'on pourrait ici sans doute faire des remarques analogues à l'égard de la désignation comme « sport » d'un ensemble d'activités qui ne sont pas pensées comme telles par ceux qui les pratiquent (que l'on pense au roller ou au skate board par exemple), désignation qui conduit en retour à attendre à ce qu'elles soient conformes aux exigences minimales qu'implique la définition légitime du sport (compétition, règles, entraînement régulier, etc.).

⁶ DUBOIS (Vincent), *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.

⁷ BOURDIEU (Pierre), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1964.

la vie sociale, pour reprendre l'expression de Karl Polanyi⁸, inscrite dans le prolongement d'autres relations et activités sociales plutôt que détachée d'elles.

Cet encastrement se marque également dans le rapport à la pratique. Comme dans la plupart des pratiques culturelles, l'héritage joue ici un rôle important. Mais ce qui se transmet d'une génération à l'autre, ce n'est guère un capital culturel ou des dispositions cultivées, dont les musiciens sont peu dotés⁹. Ce peut être un instrument de musique, mais c'est rarement un savoir-faire musical (l'apprentissage instrumental se fait au sein de l'école de musique et de l'orchestre, très peu dans l'entourage familial). L'héritage s'apparente davantage ici à l'entretien d'une tradition familiale, lié à la reproduction d'une position dans l'espace social local (faire partie de l'orchestre local) et d'un capital social ; ou pour le dire autrement, ce qui se transmet au travers de la pratique musicale c'est surtout un capital d'autochtonie, particulièrement important pour les catégories populaires des zones rurales et des petites communes.

En dehors de cette transmission familiale, très structurante, l'orientation vers l'orchestre d'harmonie procède peu de logique strictement « culturelles ». Cela renvoie bien davantage à l'arbitrage opéré entre les pratiques collectives (le football ou les sapeurs-pompiers aux côtés de l'harmonie) qui, dans l'enfance ou au début de l'adolescence, dessinent l'offre de loisirs localement disponible. Et quand un musicien déjà formé rejoint un orchestre, c'est moins selon la logique « culturelle » du regroupement sur la base d'affinités de goûts que selon la logique pratique consistant à chercher près de chez soi une occasion collective de pratiquer son instrument.

Il s'ensuit des usages très différenciés à la pratique : usage culturel et instrumental de l'harmonie comme lieu d'apprentissage musical, usage pratique de l'orchestre comme moyen d'entretenir sa technique musicale, mais aussi obligation familiale et sociale, simple perpétuation d'une tradition, évidence non questionnée ou occasion de rencontres amicales. En bref, les logiques proprement culturelles de la pratique ne sont pas absentes, mais elles sont loin d'être les seules.

À ces conditions particulières et à ces rapports à la pratique correspondent des modes de consécration et de valorisation qui, eux aussi, n'empruntent que partiellement les voies habituelles de la légitimation culturelle. S'agissant de la consécration des musiciens, la forme traditionnelle qui, pour être en déclin n'en reste pas moins la principale, consiste en l'attribution de médailles. Celles-ci n'ont rien de commun avec les médailles décernées par les conservatoires : elles ne sanctionnent pas l'excellence musicale ou technique, mais l'ancienneté de l'appartenance à l'orchestre et le dévouement. Elles ne « distinguent » pas le musicien individuel, mais célèbrent l'appartenance au groupe et les vertus qui y sont associées.

La valorisation de la musique d'harmonie, quant à elle, telle qu'on peut la repérer dans les discours d'accompagnement produits notamment par le personnel d'encadrement, joue si l'on peut dire sur plusieurs registres. Celui de la qualité musicale est bien sûr présent, notamment pour les grands orchestres, les plus proches du pôle professionnel et de la musique savante. Mais dans la plupart des cas, il est emprunté en prenant acte d'une dévalorisation avérée : il faut « montrer que nous sommes des musiciens à part entière », « changer l'image de nos orchestres », « rappeler l'importance des harmonies dans la vie musicale », etc. D'autres registres de valorisation sont présents, au point parfois de placer les logiques musicales au second plan. Rappelons pour mémoire : la perpétuation des traditions locales, le mélange social et générationnel, l'engagement au service de la collectivité ou encore, empruntant à l'histoire du mouvement orphéonique, la paix sociale d'un collectif bien organisé qu'évoquent les appellations des orchestres (Concordia est un nom très usité) et les jeux sur les différents sens du mot harmonie.

Ni musique « pure », donc, ni simple support de sociabilité ou prestataire de services, les orchestres d'harmonie se situent dans un équilibre, variable selon les cas mais toujours fragile, entre le registre musical de la qualité technique, de l'apprentissage et de la pratique instrumentale, et des registres beaucoup moins

⁸ POLANYI (Karl), *La grande transformation*, Paris, Gallimard, 1983 (1944).

⁹ Cf. à ce propos la partie quantitative de notre enquête présentée dans le rapport précité.

évidemment « culturels », ou en tout cas « culturels » au sens du style de vie et de la mise en scène d'un groupe social.

Lorsque des acteurs institutionnels abordent les pratiques d'harmonie, ils ont plutôt tendance à privilégier l'un ou l'autre de ces registres, au risque de remettre en cause la logique spécifique de ces pratiques, c'est-à-dire précisément l'équilibre précaire établi entre eux.

Logiques institutionnelles : les dilemmes de l'action publique

On peut, afin de rendre compte des tendances observables dans le traitement public de la musique d'harmonie et les tensions qui s'établissent entre elles, dégager deux principes d'opposition majeurs. Le premier concerne l'importance accordée au caractère proprement musical des pratiques d'harmonies. S'agit-il de les appréhender avant tout comme des pratiques musicales, ou de les considérer comme obéissant à des logiques de sociabilité, et devant satisfaire à des exigences non (ou indirectement) musicales ? Le second principe d'opposition concerne l'évolution de ces pratiques. S'agit-il de les maintenir en l'état et donc, en l'occurrence, d'œuvrer pour les protéger du déclin, ou s'agit-il au contraire de les transformer et de les soumettre à de nouvelles exigences ?

Si les pratiques d'intervention peuvent emprunter conjointement des orientations au moins partiellement contradictoires, trois tendances principales peuvent néanmoins être dégagées à partir de cette double opposition.

La première tendance allie une orientation visant au maintien du *statu quo* et une conception très peu « musicale » des orchestres d'harmonie. Ceux-ci sont avant tout considérés et soutenus pour des finalités autres que musicales, et dans la perspective de la perpétuation de traditions. Du point de vue des orchestres d'harmonie, il s'agit si l'on peut dire d'une non politique, puisque l'intervention publique est alors très routinière et qu'elle ne renvoie pas à des orientations qui leur soient spécifiquement destinées. Cette non politique n'en est pas moins importante, puisqu'elle caractérise massivement les municipalités qui demeurent les principaux « partenaires » des orchestres, en leur accordant une (généralement faible) subvention annuelle ou en mettant des locaux à leur disposition. Les orchestres sont alors vus essentiellement comme l'élément de décor sonore indispensable aux célébrations officielles, ou comme des moyens peu onéreux d'une animation minimale (comme dans le département du Haut-Rhin ou le Conseil général organise des tournées d'orchestres dans les maisons de retraite). Cette orientation donne lieu, dans les discours publics, à l'invocation non moins routinière des vertus sociales et civiques dont sont parées les harmonies, de l'apprentissage de la discipline pour les jeunes au brassage des générations¹⁰.

Une seconde tendance, elle aussi dans le sens de la préservation de la situation existante, s'inscrit en revanche dans une logique explicitement musicale. On pense par exemple à la mise à disposition d'instruments de musique, destinée à entretenir la pratique d'instruments dits rares et néanmoins nécessaires pour former un orchestre complet. Il s'agit plus encore de considérer les harmonies comme supports des politiques d'enseignement musical. Les sociétés de musique sont alors doublement liées à l'enseignement musical (et souvent institutionnellement liées aux écoles de musique), d'abord comme structure de formation musicale (au moins pour la pratique collective), ensuite comme débouché pour les instrumentistes. Ce double lien est important, pour le financement et l'organisation des orchestres (c'est leur rôle d'enseignement musical qui justifie leur soutien public, et les liens avec l'école de musique peuvent se concrétiser par la participation de musiciens professionnels que sont les professeurs de musique aux orchestres, qu'ils dirigent parfois). Il est important également pour le maintien de la pratique, en entretenant un vivier de recrutement des orchestres. Ce n'est que lorsque l'organisation des enseignements et le recrutement de professeurs diplômés vise à « améliorer le niveau » ou à élargir le répertoire que le soutien

¹⁰ On pourrait ici retrouver des logiques partiellement comparables à celles qui entourent le soutien public (d'une tout autre ampleur) à des activités sportives à des fins d'« intégration » ou de prévention de la délinquance.

aux harmonies *via* l'enseignement musical s'oriente vers une transformation des pratiques : on rejoint alors la troisième tendance.

Il s'agit cette fois du point de vue musical et artistique porté sur les harmonies, notamment par les institutions publiques du champ culturel (associations départementales pour la musique, direction régionale des affaires culturelles). Le plus souvent, ce point de vue est alors à la fois technique et très légitimiste. Si la pratique d'harmonie est vue comme une pratique musicale, c'est dans ce cas essentiellement en négatif : une musique vieillotte, des orchestres approximatifs, un répertoire indigent... Elle est donc appréhendée non comme une musique à promouvoir ou à réhabiliter, mais comme une musique à « dépoussiérer », améliorer, à transformer ou, pour le dire autrement, à rendre plus conforme aux canons fixés par les institutions de la culture légitime.

L'intervention publique emprunte dans ce cas essentiellement deux voies. La première vise les chefs d'orchestre, auxquels la croyance communément partagée accorde une importance décisive pour la qualité des orchestres. Il s'agit tout d'abord d'améliorer leur formation. Des stages sont organisés pour les préparer aux différentes dimensions de la direction d'un orchestre, et permettre un « rattrapage » culturel grâce à des cours d'histoire de la musique, des classes de maîtres, des rencontres avec des musiciens professionnels. Il s'agit aussi de favoriser la professionnalisation des chefs, processus favorisé par la création d'un diplôme d'État de direction d'orchestres à vents, et surtout engagé grâce à leur recrutement parmi des professeurs de musique et non plus seulement au sein des musiciens amateurs de l'orchestre. La deuxième voie suivie par ces politiques concerne le répertoire, qu'il s'agit d'« améliorer », de renouveler et de diversifier. Sont ainsi organisés la mise à disposition de partition et les conseils pour le choix des morceaux, la fixation de canons esthétiques par l'intermédiaire des morceaux imposés lors des concours, des commandes et aides à la création.

La question du répertoire, tout particulièrement, est caractéristique d'une orientation légitimiste qui fait comme s'il était possible d'envisager les pratiques musicales uniquement à partir des critères de « qualité » correspondant à ceux du pôle savant du champ musical ; alors que la détermination du répertoire s'opère et affecte en retour les logiques relationnelles qui s'établissent en fonction des niveaux techniques, des goûts des musiciens, des attentes supposées du public, des logiques de situation, en bref de facteurs bien loin de l'esthétique « pure ».

Conclusion

Ces politiques de modernisation se dégagent désormais comme une tendance importante, sous l'impulsion notamment d'une plus grande prise en compte des pratiques amateurs dans les politiques culturelles, et des logiques de position des intermédiaires que sont les représentants des sociétés musicales, prédisposés à favoriser un rapprochement avec les institutions culturelles et une stratégie d'« amélioration » qualitative. Elles présentent on le voit le risque d'un décalage avec les pratiques de nombreuses sociétés, souvent très éloignées des institutions et des règles du champ de la musique légitime (*i.e.* professionnel et-ou savante) qu'elles véhiculent. Ces politiques conduisent de fait à mettre entre parenthèses la dimension sociale de la pratique (ou la dimension du style de vie de cette forme culturelle) au profit des exigences musicales, proches en cela du fonctionnement d'une minorité d'orchestres parmi les plus importants et dynamiques, mais loin de celui des sociétés de taille plus modestes et-ou plus traditionnelles, qui forment la majeure partie des effectifs des harmonies. Le dilemme entre maintien d'un certain *statu quo* et modernisation constitue ainsi en la matière la forme prise par un autre dilemme plus généralement observable en matière de politique à destination des cultures populaires : comment trouver l'équilibre entre le maintien des spécificités d'une pratique – au risque de l'entretien d'une position de relégation – et sa valorisation qualitative et esthétique – au risque de l'imposition à cette pratique des règles et logiques d'une culture institutionnelle légitime à laquelle elle est largement étrangère ?