

UNIVERSITÉ DE NANTES
UFR HISTOIRE

École doctorale 496 « Sociétés, Cultures, Échanges »

Année 2012

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939)

THÈSE DE DOCTORAT

Histoire

Présentée

et soutenue publiquement par

Soizic LEBRAT

Le 30 janvier 2012, devant le jury ci-dessous

M^{me} Sylvie GRANGER,

Maîtresse de conférences en histoire moderne, Université du Maine

M^{me} Sophie-Anne LETERRIER,

Professeure en histoire contemporaine, Université d'Artois, *Rapporteuse*

M. Jean-Yves RAULINE,

Maître de conférences en musicologie, Université de Rouen, *Rapporteur*

M. Loïc VADELORGE,

Professeur en histoire contemporaine, Université de Paris XIII

Directeur de thèse :

M. Guy SAUPIN, Professeur à l'Université de Nantes

Remerciements

Cette étude n'aurait pu aboutir sans l'aide précieuse et le soutien sans faille de nombreuses personnes auxquelles j'adresse mes sincères remerciements et exprime ma profonde reconnaissance.

Mes remerciements vont en priorité au professeur Guy Saupin, d'avoir permis, encouragé, accompagné et guidé ce travail universitaire de recherche, mais aussi, à la direction et à toute l'équipe, personnels, chercheurs et doctorants, de la Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin à Nantes, de m'avoir accueillie dans un cadre de travail non seulement fonctionnel et propice à l'échange scientifique mais aussi bienveillant et chaleureux ; aux personnels des bibliothèques et dépôts d'archives que j'ai pu solliciter au cours de mes recherches, particulièrement ceux de la Bibliothèque nationale de France, des Archives départementales de la Vendée, des Archives municipales, de La Roche-sur-Yon, des Sables-d'Olonne, de Luçon et de Chantonnay, des Archives de la Maison provinciale des Frères Saint-Gabriel à Nantes et de l'Association de Recherche et d'Expression de la Culture Populaire à Saint-Jean-de-Monts ; à M^{me} Florence Regourd et à M^{me} et M. Godeau, d'avoir contribué directement et indirectement à approfondir mes connaissances sur l'histoire de la Vendée, à M. Philippe Renaud, pour les informations précieuses qu'il m'a communiquées sur l'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne, à M^{me} Marie-José Rouaud, pour sa relecture rigoureuse ; à Alexandre de La Foye pour la réalisation des cartes et son aide statistique décisive, à Margarita Garcia Barranco pour son aide en matière de traduction, à Aude Chasseriau, Claire Choblet, Matthieu Forlodou et Amélie Nicolas, pour leurs conseils avisés ; à ma famille, à mes amis de longues dates et ceux plus récents, pour leurs fidèles encouragements.

Sommaire

Introduction générale	6
Partie I L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ORPHÉON : ENTRE HAGIOGRAPHIE ET DISQUALIFICATION	31
Chapitre 1 Constitution du paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1830-1970)	32
1. Les fondements historiques du mythe de « l'orphéon originel » (1830-1870)	33
2. La genèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1860-1900)	51
3. De la réforme à l'échec de la revalorisation de « l'orphéon » (1900-1970)	72
Chapitre 2 Entre survivance et dépassement de la tradition historiographique (1970-2010)	97
1. Constitution de la perspective historienne de « l'orphéon »	97
2. Questionnements en cours et perspectives de recherches	118
Partie II L'ÉMERGENCE DU PHÉNOMÈNE ORPHÉONIQUE EN VENDÉE (1845-1879)	151
Chapitre 3 La Vendée à la marge du « mouvement orphéonique » national ? État des lieux en 1867	153
1. Des enquêtes départementales (1866) aux données officielles (1867) : quelle fiabilité ?	156
2. L'année de l'enquête (1866) : une période charnière dans l'essor des fanfares	162
3. Les terrains de l'enquête (1866) : quelle diversité ?	172
4. La mesure du développement orphéonique en question	187
Chapitre 4 Les premières sociétés musicales en Vendée	200
1. L'héritage philharmonique et ses survivances (1845-1878)	200
2. L'intégration orphéonique (1861-1878)	221
3. La nouvelle génération des sociétés philharmoniques (1867-1879)	244
Partie III MUTATIONS DES PRATIQUES ORPHÉONIQUES EN VENDÉE SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE (1880-1939)	269
Chapitre 5 Expansion des associations musicales	271
1. Croissance du phénomène orphéonique	271
2. Diffusion géographique du phénomène orphéonique	309
Chapitre 6 Massification des pratiques musicales associatives	331
1. Démocratisation des pratiques orphéoniques	331
2. Diversification et spécialisation des pratiques musicales en association	346
Chapitre 7 Les manifestations de « l'irruption du politique » dans le fait associatif musical	373
1. La « fanfarisation » du territoire vendéen : l'avancée du républicanisme ? (1880-1900)	374
2. Vers une cohabitation entre sociétés musicales « laïcisées » et « cléricalisées » (1900-1939)	399
Conclusion générale	429

Abréviations

ADV	Archives départementales de la Vendée
AMC	Archives municipales de Chantonnay
AML	Archives municipales de Luçon
AMR-S-Y	Archives municipales de la Roche-sur-Yon
AMS-D'O	Archives municipales des Sables-d'Olonne
AREXCPO	Association de Recherche et d'EXpression pour la Culture Populaire en Vendée

Introduction générale

Aujourd'hui, si les termes « orphéon »¹ ou « orphéoniste »² et les expressions « mouvement orphéonique »³ ou « institution orphéonique »⁴ sont sortis du langage usuel, ils sont encore communément employés comme des concepts historiques. Ces derniers sont nés au XIX^e siècle dans un contexte de démocratisation des pratiques musicales et d'homogénéisation du cadre accueillant ces pratiques amateurs collectives de la musique sous la forme du groupement associatif (ou « société » avant 1901). Cependant, leurs historicisations respectives et leurs emplois actuels se révèlent pluriels et rendent leurs contours difficiles à cerner.

Depuis l'Orphéon de Wilhem⁵ créé en 1833, qui s'institutionnalise sous l'appellation « Orphéon municipal de Paris », le vocable « orphéon » renvoie à ce modèle originel de groupement choral scolaire, qui fait office d'institution de référence et qui se serait rapidement diffusé en province⁶. Cependant, la signification du terme « orphéon » s'élargit assez rapidement, semble-t-il, aux sociabilités chorales, comme en témoigne la définition suivante datant de 1863 : « Orphéon : mot très moderne, réunion de jeunes gens d'une localité, qui s'exercent à chanter des morceaux d'ensemble. Ce mot a beaucoup de prétention et le grand nombre des Orphéonistes ne sait pas qu'il se rattache à Orphée, poète et philosophe [...] »⁷. Ce n'est qu'à partir de 1860 qu'apparaît l'expression « mouvement orphéonique », expression générique qui renvoie à l'idée d'une diffusion du modèle de l'Orphéon de Wilhem sur le territoire national non seulement sous sa forme scolaire ou associative, mais également sous sa double déclinaison, chorale et instrumentale. À la fin du XIX^e siècle, face à la diversification des sociétés de musique, certains pro-orphéonistes, à l'instar d'Eugène Mas, proposent d'intégrer également les nouvelles

¹ GUMFLOWICZ, Philippe, *L'orphéon. Pour une histoire sociale de la musique*, thèse de doctorat, discipline histoire, Madeleine Réberieux (dir.), Université de Paris VIII, 1984.

² BOUTON, Jean-Daniel, *L'orphéonisme en Moselle au XIX^e siècle (1854-1870)*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, [?], Université de Metz, 2000.

³ PROCHASSON, Charles, « Le mouvement orphéonique », in : BURGUIERE, André, REVEL, Jacques (dir.), *Histoire de la France. Choix culturels et mémoire*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 190 à 193. (1^{ère} éd. 1993).

⁴ GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p. 27 à 44.

⁵ Guillaume-Louis Bocquillon, dit Wilhem, (1781-1842), pédagogue, théoricien, « père » du mouvement orphéonique. Élève au Conservatoire de Paris de 1801 à 1803. DI GRAZIA, D. M., FAUQUET, J.-M., « WILHEM » in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1316. DEFODON, Charles, « Guillaume-Louis Bocquillon, dit Wilhem », in : BUISSON, Ferdinand, (dir.), *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1911. URL : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3950>, consulté le 3 janvier 2009.

⁶ En 1911, Henri Maréchal affirme que « [...] sur ce terrain [de l'enseignement du chant dans les écoles], [...] la province se borne à suivre l'exemple donné par la capitale. Sans doutes des mesures locales peuvent modifier quelques détails du mécanisme général, sans toutefois l'atteindre réellement [...] » MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *Monographie universelle de l'Orphéon*, Paris, Delagrave, 1910, p. 17.

⁷ MAZURE, Adolphe, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Eugène Belin, 1863, p. 303.

« sociétés non classées » au sein du « mouvement orphéonique », à savoir les « sociétés symphoniques, quatuors à cordes, trompettes, trompes de chasse, musiques d'établissements scolaires, estudiantinas, etc... »⁸. Ainsi, prise dans son contexte historique, en fonction de son locuteur, cette expression peut être parfois assez floue et désigner les chorales seules ou le regroupement des sociétés chorales, des harmonies et des fanfares, ou encore l'ensemble des pratiques amateurs collectives de la musique (en y ajoutant l'orchestre symphonique, la formation de musique de chambre, l'orchestre de plectres, l'orchestre de binious, la fanfare de trompes de chasse...). Parfois le concept « mouvement orphéonique » peut faire également référence au seul regroupement des « sociétés musicales indépendantes » ou « orphéon libre », cette dernière appellation « orphéon libre » ou « société chorale libre »⁹ insistant, quant à elle, sur le terreau associatif du mouvement choral qui se développe indépendamment de l'institution scolaire ou de l'institution religieuse et en dehors de toute institution étatique¹⁰.

Si les premiers musicographes de « l'orphéon » ont, au cours du XIX^e siècle, contribué à amorcer la genèse du concept « mouvement orphéonique », ce dernier est surtout un héritage des premiers historiens de « l'orphéon » du début du XX^e siècle (Henri-Abel Simon¹¹, Henri Maréchal¹² et Gabriel Parès¹³). Cherchant à souligner les origines du « grand mouvement orphéonique » en France, ces premiers historiens se sont emparés de tous les ingrédients qui font de l'année 1833 une date décisive : l'inventeur (Wilhem), l'invention (le regroupement choral des adultes des cours du soir et des enfants des écoles primaires), le nom (l'Orphéon) et le diffuseur de l'invention orphéonique (Eugène Delaporte¹⁴).

⁸ Eugène Mas relève 1000 sociétés non-classées. MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, journal l'Instrumental, [1895 ?], p. 111.

⁹ WEBER, Johannès, *La situation musicale et l'instruction populaire en France*, Leipzig/Bruxelles, Breitkopf/Heartel, 1884, p. 20.

¹⁰ Selon l'expression de Antoine Elwart : « c'est-à-dire ne relevant que de lui-même, et ne recevant aucune allocation de l'édilité parisienne ». ELWART, Antoine, « L'orphéon français à vol d'oiseau », *Bulletin de la société des compositeurs de musique*, Paris, Imprimeurs Jouault, 1863, vol. 1, p. 94. L'expression « sociétés libres » pose également la question des origines spontanées ou pas, autonomes ou pas, des pratiques d'ensemble de la musique avant leur formalisation en société règlementée.

¹¹ Henri-Abel Simon (1843-1906), fils de Jules Simon (1816-1868). Flûtiste, formé au conservatoire de Paris (1^{er} prix en 1864), artiste de l'orchestre du Cercle d'Aix, directeur du journal *l'Orphéon* de 1868 à 1889. CONSTANT, Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs, recueillis ou reconstitués*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 852. Henri-Abel Simon a par ailleurs rédigé le premier ouvrage historique sur « l'orphéon » : SIMON, Henri-Abel, *Histoire générale, documentaire, philosophique, anecdotique et statistique de l'Institution orphéonique française, chorales, harmonies, fanfares, symphonies et sociétés diverses de musique populaire*, 2 tomes, Paris, Margueritat, 1909. Notice biographique dans : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p.58 à 60.

¹² Henri Maréchal (1842-1924), compositeur (1^{er} grand prix de Rome en 1870), inspecteur de l'enseignement musical et historien de la musique. Il a rédigé, avec Gabriel Parès, une histoire de « l'orphéon » : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *Monographie universelle de l'orphéon*, Paris, Delagrave, 1910. Élève au Conservatoire de Paris : de Massé (composition), Chauvet (contrepoint) et Benoist (orgue). Il a composé de nombreux chœurs d'hommes. ROBERT, F., « MARÉCHAL, Henri », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 743.

¹³ Gabriel Parès (1860-1934), carrière de chef de musique d'harmonie dans l'armée (69^e R.I. de Nancy, Musique des équipages de la flotte, Musique de la Garde Républicaine), historien de la musique (*Monographie universelle de l'orphéon* (1910 écrite avec Henri Maréchal)). Formé au Conservatoire de Paris. ROBERT, F. « PARÈS, Gabriel », in : FAUQUET, Joël-Marie, *op. cit.*, p. 937.

¹⁴ Eugène Delaporte (1819-1886), organiste, pianiste. Élève au Conservatoire de Paris. Ce dernier est présenté de son vivant comme un véritable missionnaire de « l'orphéon » entre 1848 et 1868, grâce auquel se serait opéré le passage de l'Orphéon de Wilhem, institution vocale municipale parisienne, à « l'orphéon », mouvement national. L'originalité de sa démarche, que tient à souligner Henri-Abel Simon, est qu'avec le soutien des autorités étatiques ou politiques, il aurait privilégié une posture personnelle et individuelle (« solitaire ») au service de cette idée d'« expansion du chant d'ensemble dans les masses sociales » : « Catéchiseur des peuples », « missionnaire de l'art », « précurseur du chant choral populaire », « apôtre de la musique

Le développement global des pratiques musicales collectives et la nécessité d'écrire l'histoire particulière d'un mouvement musical qui se sent menacé au tournant du siècle renforcent la valeur symbolique et historique de cet événement. Il est l'élément fondateur sur lequel se déploie l'élaboration d'une mémoire collective et affective à laquelle contribue un large éventail de la population.

Par ailleurs, le « mouvement orphéonique » se trouve confronté très tôt à la question de son institutionnalisation à l'échelle nationale. L'utilisation du vocable « institution » pour désigner le mouvement de créations de sociétés musicales qui accompagne la naissance de l'Orphéon de Wilhem, apparaît dès les années 1840. L'expression « institution orphéonique » est particulièrement prisée par les musicographes sous le Second Empire. Tout au long du XIX^e siècle, les acteurs de « l'orphéon » n'ont pas cessé d'affirmer et de faire valoir le caractère à la fois institutionnel et national de ce mouvement. S'ils regrettent parfois que l'État n'y ait pas participé plus activement, ils ne vont toutefois pas jusqu'à revendiquer son incorporation au sein des institutions publiques de l'État. En 1909, lorsqu'Henri-Abel Simon déclare : « L'orphéon n'est plus une simple institution urbaine et municipale, c'est une institution française, c'est une institution nationale et libre »¹⁵, il adopte l'idée d'une construction lente et progressive de la dimension nationale de « l'institution orphéonique » en dehors de toute instance étatique centralisée. En effet, hormis l'Orphéon de Wilhem qui accède officiellement au statut d'institution municipale – Wilhem ayant été nommé Directeur général de l'enseignement de la musique dans toutes les écoles de Paris (1835) –, les sociétés musicales « libres » reposent sur une structure associative autonome administrativement et financièrement, aussi parfois subventionnée ou soutenue logistiquement par la municipalité de la localité dans laquelle elle s'implante. Ces sociétés musicales s'organisent très tôt en fonction des contextes locaux en association de sociétés à l'échelle d'un ou plusieurs départements (fédérations). « L'institution orphéonique » s'incarne dans la volonté de quelques hommes à fédérer et coordonner une pluralité d'initiatives locales sous une bannière nationale unique¹⁶. L'entité « institution orphéonique » s'appuie notamment, dès la fin des années 1850, sur plusieurs organes de presse à Paris mais aussi en province, dans lesquels s'élaborent les discours sur « l'orphéon ». Cependant, la multiplication de ces journaux spécialisés entre 1855 et 1870 témoigne également d'une pluralité des opinions et des intérêts au sein du « monde orphéonique ». Des mentors plus ou moins charismatiques

populaire », « juif-errant de la musique des pauvres », père de « l'orphéon libre départemental », « Fondateur de l'orphéon libre provincial », selon les expressions les plus couramment rencontrées. Il aura été celui qui a impulsé, guidé, relié et ordonné les « énergies musicales populaires » chaotiques et disséminées sur le territoire français. Son rôle de catalyseur aura été primordial. Ses actions mèneront à la réalisation de l'idée d'une « institution orphéonique nationale » : « C'est à l'acharnement de cet artiste illuminé que l'Institution orphéonique dut son accomplissement malgré les difficultés sans nombre qui l'entravèrent ». SIMON, Henri-Abel, *Histoire générale, documentaire, philosophique, anecdotique et statistique de l'Institution orphéonique française...op.cit.*, p. 46 à 76.

¹⁵ SIMON, Henry-Abel, *op.cit.*, p. 41.

¹⁶ Le vocable « institution » est ici proche du sens que propose Jacques Revel, à savoir : « toute organisation fonctionnant de façon régulière dans la société, selon des règles explicites et implicites et dont on présume qu'elle répond à une demande collective particulière ». REVEL, Jacques, *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Paris, Galaade Éditions, 2006, p. 86.

émergent, tels Eugène Delaporte, Émile Coyon, Laurent de Rillé, Armand Saintis¹⁷, Jean-François Vaudin, Camille de Vos, Henri-Abel Simon, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Émile Guimet... Par ailleurs, « l'institution orphéonique » s'incarne également très tôt lors de grandes manifestations publiques qui cherchent à rassembler les sociétés musicales à l'échelle nationale (festivals et concours à Paris, dans les grandes villes en France et hors de France, lors des expositions universelles). De cet élan, naît en 1871 à Paris, l'« Institut orphéonique français », qui se donne pour but « d'organiser des concours de musique et des festivals », afin « d'initier de nombreuses sociétés orphéoniques, chorales et instrumentales à la connaissance des chefs d'œuvres des grands maîtres, en les appelant, par leur concours actif, à l'interprétation de ces œuvres dans des exécutions d'ensemble. »¹⁸

En ce qui concerne le mot « orphéonisme », outre le fait qu'il renvoie à l'idée d'un courant spécifique dont la nature reste floue néanmoins (musicale, populaire, associative...), son utilisation, contemporaine de l'émergence du « mouvement orphéonique », témoigne de la précocité d'un processus de conceptualisation. Lorsque le terme apparaît en 1858 dans le *Journal de Toulouse*, il désigne le phénomène de propagation de la musique via les sociétés chorales, dont il s'agit de soutenir l'élan avec la mise en place d'un encadrement institutionnel sous une autorité unique¹⁹. Cependant, rares sont ses utilisations au cours du XIX^e siècle. En 1883, Henri Blaze l'emploie pour témoigner de la faible diffusion de la pratique chorale collective en Italie et plus spécifiquement de celle à plusieurs voix, par opposition aux chœurs à l'unisson des opéras les plus joués : « Dans cette Italie où le chant individuel a toujours brillé de tant d'éclat, l'orphéonisme était naguère presque inconnu : là encore le théâtre subvenait à tout, avec les partitions de Bellini, de Donizetti et de Verdi, qui foisonnent de chœurs à l'unisson. »²⁰ Depuis les années 1990, le vocable « orphéonisme » est également investi de significations variées. En 1994, l'historien Michel Ralle l'utilise pour désigner le courant socialiste des sociétés chorales²¹. En 2000, Jean-Daniel Bouton l'emploie dans le sens de « mouvement orphéonique ». Plus récemment, en 2009, la musicologue Sylvia Kahan, par l'usage qu'elle en fait, renvoie le lecteur à une institution bien précise, celle de l'Orphéon de Paris et son évolution dans les années 1860²².

¹⁷ Armand Saintis (1822-1894), élève de J.-B. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban, fondateur d'une société chorale en 1846 dans cette même ville, compositeur « depuis longtemps connu et populaire pour ses œuvres orphéoniques ». *Le Ménestrel*, 1894.

¹⁸ COYON, Émile, BETTINGER, [?], *Annuaire musical et orphéonique de France*, Paris, Aureau, 1875, p. 27.

¹⁹ « À toute institution qui prend de grandes proportions dans un pays, il faut, à notre avis, une direction unique aux règlements de laquelle on doit se soumettre. Les sociétés chorales sont d'autant plus disposées à une extrême déférence envers leur autorité spéciale qu'elles lui doivent le grand développement et l'immense progrès de l'orphéonisme en France. » *Journal de Toulouse*, 39^e année, n° 123, 4 mai 1858.

²⁰ BLAZE, Ange-Henri, « La question musicale en Italie, d'après un livre récent de Martin Roeder », *Revue des deux mondes*, 15 août 1883, p. 918 à 933.

²¹ RALLE, Michel, « L'orphéonisme socialiste dans la zone de Bilbao (1890-1910) », *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, n°20, 1994, p. 128 à 140. En se réappropriant la société musicale chantante autour de l'air de ralliement de « la Marseillaise », Michel Ralle montre comment le mouvement socialiste de Bilbao invente une nouvelle forme de socialisme.

²² KAHAN, Sylvia, *In Search of New Scales: Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer*, Rochester, University Rochester Press, 2009, p. 15 et p. 27.

En outre, certains chercheurs font également aujourd'hui une utilisation extensive de ces concepts historiques, « orphéon » et « mouvement orphéonique », en dépassant le cadre national. En 1999, Myriam Geyer n'hésite pas à employer l'expression « mouvement orphéonique allemand » pour désigner la pratique populaire du chant choral en Allemagne, alors que cette dernière naît bien en amont de l'Orphéon de Wilhem²³. En 1997, José Jorge Pessanha Santiago donne au terme « orphéon » une valeur conceptuelle qui renvoie à la fois à ses dimensions historiques et anthropologiques : il utilise l'expression « lyres et orphéons » pour désigner les sociétés populaires de musique à Campos au Brésil au XIX^e siècle (1870-1930), alors que la désignation « orphéon » ne semble pas exister dans ce pays à cette époque, contrairement à la « lira » (lyre), laquelle aurait été importée vers 1815 d'une tradition portugaise²⁴. Cet emploi extensif actuel nous questionne d'autant que le vocable « orphéon » n'est, au sens strict du terme²⁵, qu'un épiphénomène franco-français concernant le chant choral et très localisé dans l'espace et dans le temps – à Paris, entre 1833 et 1842 (mort de Wilhelm, son fondateur), mais dont les premiers succès publics lui ont assuré un avenir institutionnel jusqu'en 1878. Cette utilisation extensive n'est pas récente. En effet, l'utilisation de l'appellation « orphéon » au XIX^e siècle se retrouve dans d'autres pays que la France. Cela pose la question, d'un éventuel modèle français et de son influence, des motivations à faire référence à ces modèles et de la nature de leurs ressemblances ou de leurs divergences. Du point de vue ethno-centré des pro-orphéonistes français du début du XX^e siècle, « l'orphéon » apparaît comme un modèle de référence : en témoigne l'utilisation des expressions « orphéon français », « orphéon étranger » et « orphéon allemand » chez Amédée Reuchsel, et ce, malgré l'anachronisme qui s'ensuit²⁶. Il semble cependant que l'appellation « orphéon » se soit réellement diffusée au XIX^e siècle, essentiellement en Espagne et en Belgique, mais peu ou pas du tout dans les autres pays européens. La désignation « orphéon » apparaît au XIX^e siècle en Belgique²⁷ et en Espagne de façon isolée dès 1850 et plus couramment à partir de 1880 : Orfeón Barcelonés (1853 à Barcelonne), Orfeón del círculo católico de obreros de Córdoba (1877 à Córdoba), Orfeón Vasco (1880), Orfeón pinciano (1892), Orfeón Castilla

²³ Dans le sens de : « mouvement orphéonique » en Alsace pendant la période de son annexion par l'Allemagne entre 1871 et 1918. GEYER, Myriam, *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire Allemand (1871-1918)*, [Paris], École nationale des chartes, 1999, p. 171.

²⁴ PESSANHA SANTIAGO, José Jorge, *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyre et orphéons, sociabilités et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*, thèse de doctorat, discipline anthropologie, [?], Paris, EHESS, 1997.

²⁵ Excepté le fait que l'orphéon ait été également un instrument de musique. Dans *L'Encyclopédie méthodique* publiée en 1818, on peut lire à l'article orphéon : « Instrument monté avec des cordes de boyaux que l'on fait parler au moyen d'un clavier et d'une roue. Il est fait en forme de clavecin. Ce même instrument modifié a été appelé orchestrino, c'est-à-dire petit orchestre en 1810. » FRAMERY, Nicolas-Étienne, GUINGUNE DE MOMIGNY, *Encyclopédie méthodique. Musique.*, vol 2, Paris : Agasse, 1818, p. 248. L'orchestrino aurait été inventé par M. Poulleau en 1805 : « L'invention de l'orchestrino, disent les rapporteurs nommés par le ministre de l'intérieur pour examiner cet instrument, est la solution d'un problème qui a vainement occupé jusqu'à ce jour nos meilleurs facteurs d'instruments à touches et à cordes tels que le clavecin et le piano, et personne n'avait encore soupçonné le moyen employé par M. Poulleau, malgré l'existence de la vielle dont le mécanisme devait aider à cette recherche. L'orchestrino, qui ne laisse rien à désirer à ce sujet, peut soutenir et filer les sons comme la voix ou comme les instruments à archet. Brevets publiés, tome 3, page 173, planche 33, Moniteur, an 13, page 782. » *Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes en France de la fin de 1789 à la fin de 1820, tome XII*, Paris, Louis Colas, 1823, p. 376 à 380.

²⁶ REUCHSEL, Amédée, *L'éducation musicale populaire. L'art du chef d'orphéon*, Paris, Fischbascher, 1906, p. 133.

²⁷ « Les orphéons comme on les a appelés en France et parfois chez nous ». WANGERMEE, Robert, *Guide du chant choral en Wallonie et à Bruxelles*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 5.

(1899 à Valladolid)²⁸. On le retrouve également dans les années 1930 au Venezuela, ancienne colonie espagnole²⁹. Selon Maria Nagoré Ferrer, c'est par la diffusion et l'utilisation de la méthode Wilhem favorablement accueillie dans ces pays que l'appellation « orphéon » se serait imposée³⁰.

La diffusion de l'appellation « orphéon » hors de France pourrait également renvoyer à une conception largement partagée au XIX^e siècle, à savoir l'impérialisme culturel dont « l'orphéon » se revendique. En effet, à partir des années 1850, c'est la vision d'un « orphéon » conquérant qui est réaffirmée, à la fois à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur de la France, porté en effet par une mission universelle de civilisation³¹. À l'évidence, « l'Orphéon fera la conquête du monde », affirme-t-on en 1866³². Dans un contexte de conquêtes d'influence entre les nations européennes – notamment entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre qui, possédant de nombreux intérêts économiques et politiques sur des territoires et des pays comme l'Égypte ou le Mexique, cherchent à les incorporer dans leur empire colonial –, les sociétés musicales formées sur ces territoires disputés deviennent des espaces de sociabilité dont le potentiel d'affirmation culturelle et d'expression nationale participe à renforcer leurs dominations respectives. Lorsqu'en 1856 une société chorale franco-belge se forme au Mexique, on se réjouit qu'elle vienne éroder la sphère d'influence allemande³³. Fonder une société chorale dans ces territoires relèverait même, selon un publiciste de *l'Orphéon*, d'un devoir civique³⁴. Cependant, il est probable que ce que l'on nomme « mouvement orphéonique au XIX^e siècle en France » ne soit que l'expression française d'un phénomène largement européen (Suisse³⁵, Allemagne, Belgique³⁶, Hollande,

²⁸ BREY, Gérard, « Sur les orphéons en Espagne en général et à Valladolid en particulier commentaires à propos du livre de Joaquina Labajo Valdès », in : GUERENA, Jean-Louis (dir.), « Sociétés musicales et chantantes en Espagne XIX^e-XX^e siècle », *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, 1994, n°20, p. 34 à 46.

²⁹ L'Orfeón Lamas, société chorale, est créé en 1927 par Juan Bautista Plaza. LABONVILLE, Marie-Elisabeth, « The Founding of the Orfeón Lamas, and Palza's Creative Response (1927-1963) », in : *Juan Bautista Plaza and musical nationalism in Venezuela*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 94 à 114.

³⁰ Nagore Ferrer, Maria, *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICMU, 2001, p. 40.

³¹ « Les Orphéonistes, ces colons de l'art et de la civilisation ». *L'Orphéon*, 1^{er} janvier 1862, extrait de l'article « Paris le 1^{er} janvier 1862 » par Jules Simon, rédacteur en chef.

³² *L'Orphéon*, 25 mars 1866.

³³ « Le 26 septembre 1856 a été fondée à Mexico une société chorale sous la direction de M. Charles Laugier. C'est une solennité religieuse qui a donné lieu à l'apparition de cette nouvelle association dans une ville qui possède des sociétés chorales allemandes depuis 1846. Le huit septembre dernier, un certain nombre de Français se sont réunis à la demande de M. l'abbé Maréchaux pour exécuter une messe à l'occasion de la première communion des enfants de leur nation résidant à Mexico. Lors de la dernière répétition, un Belge qui s'était chargé des soli de basse, M. Tonel, de Gand, émit le vœu de voir donner un caractère permanent à l'association improvisée et bientôt le cercle fut constitué définitivement sous l'invocation de Sainte-Cécile. Dès le principe, le cercle compta une trentaine d'exécutants. Nous apprenons qu'il est en progrès et promet de fournir une longue carrière. Il y a quelques semaines, il lui avait été expédié d'Europe une série de chœurs de Gévaert, Léonard Terry, Deneffe, de Rillé, Aug. de Maere, Van Herseel, Foischner... » *L'Orphéon*, 15 mars 1857.

³⁴ « Nous apprenons qu'une société chorale de trente membres se forme en ce moment à Ismaïlia [Égypte], sous la direction de Monsieur Alen, professeur et compositeur distingué, en même temps qu'excellent pianiste et organiste habile. [...] En dotant Ismaïlia d'une société chorale, il s'est montré soucieux des intérêts de l'art et digne de la direction qui lui est confiée. » *L'Orphéon*, 25 mars 1866.

³⁵ AHLQUIST, Karen, « Men and Women of the Chorus: Music, Governance, and social Models in Nineteenth-Century German-speaking Europe », in : AHLQUIST, Karen (dir.), *Chorus and community*, Illinois, University of Illinois Press, 2006, p. 265 à 292.

³⁶ THYS, Auguste, *Les sociétés chorales en Belgique*, Gand, Impr. et lithographie de Buscher frères, 1861.

Angleterre, Espagne, Italie³⁷ ...) voire mondial. Au début du XX^e siècle, de nombreux pays seraient touchés par ce phénomène de multiplication des sociétés chorales selon l'enquête menée par Henri Maréchal et Gabriel Parès³⁸.

L'examen rapide de l'usage et de la diffusion du terme « orphéon » et de ses dérivés en France et dans d'autres pays et les différents sens dont on a pu l'investir à l'époque et actuellement témoignent non seulement de l'inscription historique du processus de conceptualisation de l'objet « mouvement orphéonique », mais aussi de la pluralité des entrées disciplinaires par lequel il est abordé, qu'elles soient esthétique (le répertoire), sociologique (le « populaire ») ou anthropologique (le « collectif » ou « l'associatif »). Cela nous incite à réutiliser avec précaution ces concepts dans le cadre de notre étude.

Par ailleurs, si les concepts « mouvement orphéonique » et « institution orphéonique » sont contemporains du phénomène qu'ils désignent, l'historien Paul Gerbod et le musicologue Philippe Gumpłowicz en ont également proposé une utilisation historique étirée. Elle recouvre la période de la Grande Guerre aux années 1970 pour Paul Gerbod, qui met l'accent sur la reprise des pratiques orphéoniques après la Seconde Guerre mondiale³⁹, et s'étend jusqu'aux milieux des années 1990 avec Philippe Gumpłowicz, qui s'appuie sur le constat de la persistance actuelle des harmonies, chorales et fanfares⁴⁰. Bien que l'expression « mouvement orphéonique » ou le vocable « orphéon » soient des termes génériques actuellement employés pour désigner le phénomène de multiplication des sociétés chorales et instrumentales sur le territoire français aux XIX^e et XX^e siècles, il nous est apparu moins pertinent dans le cadre de notre étude d'étendre l'acceptation chronologique que recouvre ce concept historicisé à la période de l'entre-deux-guerres. Ainsi, nous maintenons l'expression « mouvement orphéonique » lorsque cette dernière fait référence à sa définition dix-neuviémiste, mais nous ajoutons par ailleurs celle de « phénomène orphéonique » dont la neutralité historique nous permet d'étendre l'étude de ce phénomène aux périodes postérieures à 1914 et d'élargir la notion de « sociétés musicales », née au XIX^e siècle, à l'ensemble des pratiques associatives amateurs collectives de la musique.

Ainsi, face aux usages variés du vocable « orphéon » ou des expressions « mouvement orphéonique » et « institution orphéonique » au XIX^e siècle et à l'évolution de leur emploi au cours des XIX^e et XX^e siècles, nous souhaitons préciser leurs sens respectifs lorsque nous les utilisons dans notre

³⁷ CARLINI, Antonio, « Les bandes dans l'Italie du XIX^e siècle », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 401 à 429.

³⁸ L'enquête sur le mouvement les sociétés musicales (principalement chorales) concerne trente pays ou provinces parmi lesquels : Allemagne (Strasbourg, Alsace-Lorraine, Grand Duché de Bade, Bavière, Province de Hanovre, Hesse-Nassau et Hesse-Darmstadt, Principauté de Lippe, Duché d'Oldenburg, Royaume de Prusse, Province du Rhin et de Westphalie, Saxe et Thuringe, Province de Silésie prussienne, Villes de Hambourg, Brême, Lübeck, Rostock, Schwerin, Royaume de Wurtemberg) ; Angleterre ; Autriche-Hongrie ; Belgique ; Chili ; Colombie ; Corée ; Costa-Rica ; Danemark ; Equateur ; Espagne ; Etats-Unis ; Grèce ; Guatemala ; Hollande ; Honduras ; Italie ; République de Libéria ; Grand Duché de Luxembourg ; Principauté de Monaco ; République du Nicaragua ; Norvège ; République du Paraguay ; Pérou ; Perse ; Portugal ; Serbie ; Siam ; Suède ; Suisse ; Uruguay ; Venezuela. MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 75 à 129.

³⁹ GERBOD, Paul, « La pratique musicale populaire : les orphéons aujourd'hui », *Ethnologie française*, 1988, 18, n° 1, p. 15 à 26.

⁴⁰ GUMPLÓWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001. (1^{ère} éd. 1987).

étude pour éviter les ambiguïtés qu'ils pourraient véhiculer. L'« Orphéon » avec majuscule renvoie à l'Orphéon de Wilhem, ce que nous désignons aussi parfois sous l'appellation « orphéon originel ». Pour désigner plus largement les pratiques chorales et instrumentales des établissements scolaires au XIX^e siècle, nous avons opté pour l'expression « orphéons scolaires ». « L'orphéon » avec minuscule renvoie, s'il est entre guillemets, à l'ensemble des sociétés musicales au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (jusqu'en 1914) à l'instar de l'expression « mouvement orphéonique », ou sans guillemet, à la société chorale à l'étude.

Depuis la thèse pionnière de Philippe Gumpłowicz soutenue en 1984⁴¹, l'objet « orphéon » ou « mouvement orphéonique » peine à trouver sa place dans le champ d'étude de la musicologie et dans celui de l'histoire généraliste⁴². La quasi-absence de l'objet « orphéon » dans les dictionnaires ou les ouvrages de synthèse d'histoire culturelle de la France reflète cette situation. Si une entrée « orphéon » existe dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (2003)⁴³, elle fait défaut dans le *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France* paru en 2010⁴⁴. La synthèse récente (2010) que propose l'historien Jean-Claude Yon, spécialiste de l'histoire du théâtre dramatique et lyrique du XIX^e siècle, inclut un paragraphe dans lequel le « mouvement orphéonique » est très succinctement évoqué, le focus étant mis par ailleurs sur ses limites artistiques⁴⁵. En 1993 néanmoins, la première édition de la série *Histoire de France* en quatre volumes complétée et mise à jour en 2000, dont l'un des tomes porte sur « Les formes de la culture », propose un encart rédigé par Christophe Prochasson retraçant un rapide historique du « mouvement orphéonique »⁴⁶.

Deux questions se posent d'emblée : alors que la musique en tant qu'objet d'histoire s'invente en France au XIX^e siècle, pourquoi l'objet « mouvement orphéonique » est-il resté aux marges du champ

⁴¹ GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon. Pour une histoire sociale de la musique*, thèse de doctorat, discipline histoire, Madeleine Réberieux (dir.), Université de Paris VIII, 1984.

Deux articles ont précédé cette étude : l'un de la musicologue américaine Jane Fulcher paru dans *Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (1979) et l'autre de l'historien Paul Gerbod dans *Ethnologie Française* (1980). Selon Jane Fulcher, le Second-Empire s'accommode de « l'orphéon », institution musicale héritée des années 1830-1840, comme d'une structure d'encadrement des classes ouvrières, laquelle permet de répondre de façon satisfaisante aux élans ambivalents, de sympathie ou de frayeur, des classes dirigeantes à leur égard. FULCHER, Jane, « The Orpheon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10-1, 1979, p. 47 à 56. Paul Gerbod, de son côté, a cherché à retracer les étapes de l'institutionnalisation de la pratique populaire de la musique entre 1830 et 1939. Il montre que l'organisation du « mouvement orphéonique » repose sur les associations locales et les fédérations d'associations à l'échelle départementale ou pluri-départementale, voire régionale, elles-mêmes fédérées au sein d'une association nationale, la Fédération musicale de France, dont le siège est à Paris et qui est autorisée le 18 juin 1896 par arrêté ministériel. GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p. 27 à 44.

⁴² Thème très faiblement représenté au sein des travaux universitaires recensés par Danièle Pistone : PISTONE, Danièle, *Musique et société : deux siècles de travaux*, Paris, l'Harmattan, 2004.

⁴³ DI GRAZA, Donna, « Orphéon », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 919 à 921.

⁴⁴ DELPORTE, Christian, MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010. À noter plusieurs entrées « musique » néanmoins, notamment celles de « musicien » et « musique » traitées respectivement par Jean-Claude Yon et Sophie-Anne Leterrier.

⁴⁵ YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 180 à 182.

⁴⁶ PROCHASSON, Christophe, « Le mouvement orphéonique », in : BURGUIERE, André, REVEL, Jacques, (dir.) *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 190 à 193. « L'orphéon » est absent de l'ouvrage de synthèse *Histoire culturelle de la France*, paru en 1998, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli.

d'étude des musicologues jusque récemment ? Comment comprendre la quasi-absence des historiens généralistes sur le sujet encore à ce jour, alors que ce « mouvement orphéonique » occupe les devants de la scène lors de sa traversée du XIX^e siècle et que son importance, ne serait-ce qu'en termes quantitatifs (près de 10 000 sociétés de musique en France en 1895)⁴⁷ est chose admise ?

Une première hypothèse renvoie à l'idée d'illégitimité culturelle dont souffrirait actuellement l'ensemble des pratiques associatives amateurs collectives de la musique. Ces pratiques se trouveraient aujourd'hui être une « zone franche », « désertée par les instances légitimatrices » auxquelles elles pourraient prétendre, qu'elles soient artistiques ou scientifiques⁴⁸. Ce constat s'appuie sur une étude récente menée sur les pratiques actuelles de l'harmonie par Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru⁴⁹. Ces derniers en ont déduit que « le désintérêt des sciences sociales à l'égard de la musique d'harmonie est à la fois le révélateur et la conséquence de son illégitimité culturelle. Il reproduit en effet les dégoûts sociaux qu'elle ne manque pas de provoquer. »⁵⁰ Ainsi, les trois auteurs des *Mondes de l'Harmonie* nous suggèrent que l'illégitimité culturelle actuelle des pratiques de l'harmonie serait en partie constitutive d'une relation réciproquement nourrie (à la fois cause et effet) entre « déconsidération artistique » et « désintérêt scientifique ». Peut-on se permettre d'élargir cette dernière hypothèse née d'un constat actuel aux périodes antérieures ? Cela nous paraît d'autant plus pertinent qu'il semblerait que « l'illégitimité culturelle » du « mouvement orphéonique » soit déjà ancienne. C'est ce qu'affirme Georges Escoffier lorsqu'il constate en 1999 que l'objet d'étude « orphéon », dans lequel la pratique de la musique occupe une place centrale, ne s'est pas intégré dans le champ musical ni en son temps ni dans l'histoire⁵¹. Il suggère en effet que cette « illégitimité culturelle » se serait installée précocement au cours du XIX^e siècle et qu'elle se serait maintenue jusqu'à récemment. Ainsi, bien que le « mouvement orphéonique » dans son acceptation historique se définisse aussi comme un mouvement musical, à savoir

⁴⁷ Selon une estimation d'Eugène Mas. MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, au journal *L'Instrumental*, [1895 ?], p. 111. Une autre estimation est proposée par Henri Maréchal en 1908 environ, elle est légèrement inférieure : 9 000 sociétés de musique réunissant 450 000 adhérents. MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸ « La musique amateur associative pâtit ainsi d'une double illégitimité : moquée des médias et ignorée de la critique savante, elle constitue une « zone franche ». Franche, mais désertée par les instances légitimatrices. Les médiateurs de l'institution culturelle la disent « sclérosée » ou résiduelle, au mieux la considèrent-ils comme une curiosité sympathique dont il convient de favoriser l'indispensable adaptation à la modernité. Les revues musicologiques la boudent. Les travaux universitaires sur cette pratique musicale sont encore trop rares pour un domaine très important mais ils existent. » GUMPLOWICZ, Philippe, « comprendre » de l'ouvrage de Vincent Dubois, Jean-Matthieu 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.

⁴⁹ Est paru récemment dans le champ de la sociologie : DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel (dir.), *Les mondes de l'harmonie*, Paris, La Dispute, 2009. Ces trois auteurs interrogent la pratique associative de l'orchestre d'harmonie comme une pratique culturelle dominée et reléguée hors du champ musical, dont il s'agit de comprendre pourquoi et comment elle s'est maintenue tandis que les conditions sociales qui en ont favorisé le développement ont largement disparu aujourd'hui.

⁵⁰ Ils ont montré par ailleurs que chez les amateurs praticiens de l'harmonie, la musique jouée ne correspondrait pas systématiquement à leurs goûts musicaux. DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, n° 181, p. 2.

⁵¹ ESCOFFIER, Georges, « La question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 2003 (première mise en ligne en 1999). URL : [http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpehon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1\[action\]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738](http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpehon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1[action]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738), consulté le 18 juillet 2011.

qu'il est doté de dispositifs de pratiques de la musique (association), de répertoires, d'interprètes, de compositeurs et de publics, le simple fait d'envisager une possible reconnaissance de ce mouvement musical comme un mouvement artistique provoque un malaise que ni les musicologues ni les historiens n'ont dépassé à ce jour.

En premier lieu, ce malaise trouverait son origine dans la réputation historiquement admise de « médiocrité » et de « simplisme » de ce mouvement musical. 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 »⁵². Cependant, comme le souligne Philippe Gumpowicz, depuis une dizaine d'années, l'étude du « mouvement orphéonique » occupe une place très modeste mais de plus en plus visible dans le champ musicologique français. Trois thèses lui ont été consacrées depuis 2002 : Jean-Yves Rauline (2002), Christian Paul (2008), Jérôme Cambon (2009)⁵³. Comment comprendre ce regain d'intérêt musicologique pour « le mouvement orphéonique » ? S'agit-il de faire œuvre de réhabilitation scientifique de l'objet « mouvement orphéonique » en réinterrogeant la dimension artistique d'une pratique musicale amateur discréditée ? Serait-ce les effets d'un contexte institutionnel et scientifique plus favorable ces dernières années lié au renouvellement des questionnements sur la musique comme objet de recherche⁵⁴ ? Probablement l'un et l'autre cumulés : Jean-Yves Rauline s'est donné comme objectif de « confirmer ou infirmer la médiocrité artistique de l'orphéon », Jérôme Cambon de participer à la « valorisation des expressions musicales populaires », tandis que Christian Paul propose également d'interroger le lien entre « désintérêt scientifique » et « médiocrité artistique »⁵⁵.

En second lieu, s'ajouterait l'idée, bien ancrée aujourd'hui, que cette pratique amateur collective de la musique, bien qu'actuelle, serait une forme de pratique culturelle archaïsante, une sorte de survivance d'un passé révolu⁵⁶. Cette opinion mériterait d'être réinterrogée également à la lumière de son historicisation. En effet, les sociétés orphéoniques étant perçues dans un premier temps comme véritablement constitutives d'un processus de modernisation sociale, il s'agirait de mieux cerner à partir de quand ces sociétés musicales ont été considérées comme une pesanteur ou un archaïsme, de se

⁵² *Idem.*

⁵³ RAULINE, Jean-Yves, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie (1792-1914). Contribution à une histoire sociale de la musique*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Université de Paris IV, 2000. PAUL, Christian, *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. CAMBON, Jérôme, *Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires de Maine-et-Loire sous la Troisième République (1870-1914) Angers, Cholet, Saumur*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Guy Gosselin (dir.), Université de Tours, 2009. CAMBON, Jérôme, *Le répertoire orphéonique des sociétés instrumentales d'Angers, Beaufort-en-Vallée et Trélazé au XIX^e siècle*, mémoire de DEA, discipline musicologie, Marie-Claire Mussat (dir.), Université de Rennes II, 2001. Ce mémoire en version allégée a été publié, sous le titre, *Soufflants et frappeurs de peau, Beaufort-en-Vallée et Trélazé*, [?], Cheminement, 2003.

⁵⁴ TRAVERSIER, Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, n° 57, p.190 à 201.

⁵⁵ « La dernière partie de notre étude s'intéresse au répertoire instrumental et vocal des sociétés orphéoniques. Il ne semble pas en effet que les historiens se soient vraiment intéressés jusqu'à présent à ce type de répertoire. Le considèrent-ils comme simpliste et propre à ne demeurer qu'un simple loisir où la qualité serait d'une exigence moindre ? C'est à cette question que nous avons tenté de réfléchir en apportant quelques éléments de réponse. » PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁶ GUMPOWICZ, Philippe, « compte-rendu »...*op. cit.*, p. 1491 à 1493.

demander de quelle nature serait cette pesanteur et d'en évaluer la réalité. Serait-elle « artistique », « sociale », « politique », « économique » ? Cette dernière hypothèse semble écartée, si l'on en croit certains musicographes à la fin du XIX^e siècle, qui suggèrent au contraire que le « mouvement orphéonique » a généré une économie non négligeable⁵⁷. Plus probable au tournant du siècle, serait la pesanteur politique et sociale. En effet, si l'on retrouve assez fréquemment sous le Second Empire l'expression « œuvre orphéonique »⁵⁸, prise au sens d'œuvre sociale, dans la mesure où « l'orphéon » participe à la fois aux progrès de civilisation par ses diverses actions sociales (éducation, philanthropie ou charité) et à l'émancipation de la musique (pratique et enseignement), l'usage de cette expression s'estompe au cours de la Troisième République. Dans un contexte où « l'art social » tombe sous la critique de certains musiciens professionnels⁵⁹, se pourrait-il que la visée sociale et fonctionnelle du « mouvement orphéonique » ait été rendue responsable d'une éventuelle « pesanteur artistique » au tournant du siècle, voire d'une « régression artistique » ? Par ailleurs, dans l'entre-deux-guerres, la vision d'une société musicale immobile, ou pire rétrograde, semble être bien installée. Pour Paul Gerbod, la société musicale se révélerait à cette époque « profondément marquée par le poids des habitudes et la peur du changement » refusant tout renouvellement de son répertoire, repoussant la « musique moderne » et le jazz. Ainsi, la société musicale se serait progressivement « repliée sur elle-même dans un monde qui bouge »⁶⁰. Si Paul Gerbod met en avant le « conservatisme musical » de la société orphéonique⁶¹, il n'en

⁵⁷ En 1895, Eugène Mas affirme que « Les sociétés musicales populaires figurent annuellement dans le commerce général de la France, pour une somme qui dépasse trente millions. C'est de l'argent bien placé, de l'argent qui reste chez nous, dans notre pays, et qui fait vivre des milliers de travailleurs, d'ouvriers dont le pain quotidien dépend uniquement des sociétés musicales. Puisque la question sociale préoccupe aujourd'hui tant d'esprits, peut-être n'est-il pas sans intérêt de montrer parallèlement au côté artistique, le rôle économique, trop peu connu, rempli par l'institution orphéonique. » GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, au journal L'instrumental, [1895?], p. 112. En 1906, Henri Maréchal rappelle que « Depuis 1851, il y a eu en France près de cinq mille concours et festivals, déplaçant plus d'un million de musiciens, jetant à travers le commerce de nos villes plus de quarante millions de francs ». MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ SAINTIS, Armand, « Étude sur l'orphéon », lecture faite dans la séance du 8 janvier 1880, in : *Recueil de la Société des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne*, Montauban, Forestié, [1868 à 1883], p. 285 à 296.

⁵⁹ La théorie de « l'art pour l'art » née dans les années 1860 au sein du mouvement littéraire Parnasse s'inscrit en porte à faux d'une conception encore dominante à cette époque héritée des théories saint-simoniennes d'un art qui serait aussi social. MC WILLIAM, Neil, *Rêves de Bonheur, L'art social et la gauche française. 1830-1850*, Dijon, Les Presses du réel, 2007. (Traduction de l'ouvrage : *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1993).

Les artistes prônant « l'art pour l'art » refusent de s'engager dans des causes sociales ou politiques et revendiquent l'inutilité sociale de l'art. Cette théorie gagne du terrain dans le domaine musical au cours du second XIX^e siècle, tandis que se réactive dans les années 1890 la question de « l'art social », à l'instar de celle des « sciences sociales », mises au service d'une réforme sociale apaisée et rationnelle, que l'on voudrait « belle et utile ». PROCHASSON, Christophe, « L'art social, ni doctrine, ni école, ni mouvement », in : *Qu'est-ce que l'art social*, séminaire *Arts et Sociétés* dirigé par Laurence Bertrand Dorléac mené dans le cadre du Centre d'histoire de Science Po, septembre 2006. URL : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-PROCHASSON.html>, consulté le 16 août 2011.

⁶⁰ GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p. 38.

⁶¹ Loïc Vadelorge confirme ce point de vue dans le cas de l'Orphéon rouennais : « Au terme de l'analyse, on voudrait insister sur l'ambivalence du mouvement orphéonique du premier XX^e siècle. À bien des égards l'orphéon apparaît tout d'abord comme un mouvement conservateur, arrimé à un espace dont il cautionne implicitement l'organisation et donc les déséquilibres internes, mais aussi obsédé par la mémoire du local qu'il renforce par ces propres cultes. En ce sens, c'est un lieu qui s'expose aux critiques dès l'entre-deux-guerres, critiques sociales et esthétiques sur son conservatisme ». VADELORGE, Loïc, « L'Orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », *Les Cahiers du GRHIS*, 6, 1997, p. 61 à 86.

suggère pas moins que cette « frilosité artistique » serait également constitutive d'une posture de la société musicale, plus largement culturelle, à contre courant des valeurs de progrès et de modernité⁶².

En troisième lieu, c'est la question de l'homogénéité du « mouvement orphéonique » qui pose problème selon Georges Escoffier⁶³. Selon lui, les « pratiques orphéoniques » chorales du Second Empire et les « pratiques orphéoniques » instrumentales de la Troisième République occupent des places différentes dans le champ musical (et plus largement artistique) de l'époque. Cette question de l'homogénéité musicale du « mouvement orphéonique » semble s'être posée également dès le XIX^e siècle, certaines voix s'élevant pour revendiquer un mouvement associatif amateur choral et instrumental au XIX^e siècle « à vocation artistique » qui se distinguerait de la mouvance orphéonique dont la visée civique serait devenue trop pérnante.

Face à cet état des lieux, nous ne pouvons faire l'impasse sur les questions que pose l'hypothèse d'un processus de remise en cause culturelle dans lequel le « mouvement orphéonique » aurait été pris au cours du XIX^e siècle. Quand et comment l'illégitimité culturelle s'est-elle constituée ? Comment s'est-elle maintenue jusqu'à aujourd'hui ? Se manifeste-t-elle dans l'écriture de l'histoire de « l'orphéon » ? Ces questions renvoient plus largement à la façon dont « l'orphéon » s'est constitué en objet de l'histoire au cours des XIX^e et XX^e siècles et sont à relier directement aux écritures de l'histoire du « mouvement orphéonique ».

En effet, lorsque l'on questionne l'histoire de « l'orphéon », il apparaît qu'elle s'écrit officiellement au tournant des années 1900. C'est la conscience d'une « crise »⁶⁴, dont souffre « l'institution orphéonique », qui est prétexte à l'écriture de cette histoire, tandis que cette dernière s'inscrit dans un contexte d'émancipation de la discipline musicologique. Ce sont, dans un premier temps, des personnalités engagées au sein de « l'institution orphéonique » qui ressentent le besoin d'écrire son histoire. Deux ouvrages nous sont parvenus. L'un paru en 1909, rédigé par Henri-Abel Simon, porte sur la période qui s'étend de 1800 à 1870⁶⁵. L'autre publié en 1910, écrit à deux mains par Henri Maréchal et Gabriel Parès, propose une monographie « historisée » et « mondialisée » du « mouvement orphéonique »

⁶² Ces dernières, si l'on reprend l'hypothèse de Rémi Favre, s'incarnent dans la « jeunesse », alors plus porteuse d'avenir, en pleine émancipation et constitution identitaire comme en témoigne l'essor depuis la fin du XIX^e siècle des mouvements de jeunesse. FAVRE, Rémi, « Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres », *Le mouvement social*, 1994, n°168, p. 31 à 50.

⁶³ « La question de l'appellation [d'orphéon] est d'abord à élucider. Le même terme désigne en effet une société chorale créée vers 1850, une harmonie dans les années 1890, une harmonie-fanfare de l'entre-deux guerres. Socialement et musicalement, ces sociétés n'ont rien de commun, même si des continuités apparentes (même nom et même bannière, même parrainage municipal, par exemple) peuvent tromper. Leurs places dans le champ musical sont évidemment différentes. » ESCOFFIER, Georges, *op. cit.*

⁶⁴ En 1980, Paul Gerbod décèle les symptômes d'une crise complexe mettant en avant notamment les difficultés « institutionnelles » du « mouvement orphéonique » dont l'objectif d'unité fédérale se serait effondré face à la multiplication et au renforcement des groupements départementaux et régionaux au tournant du XX^e siècle : « Il y a une crise, esquissée dans les années 80 et ressentie plus profondément à partir de 1900. Ainsi, l'idée d'une union nationale des sociétés orphéoniques ne réussit pas à prendre corps [...] L'état pourrait remédier à la crise mais il ne s'en préoccupe guère. » GERBOD, Paul, *art. op. cit.*, p. 34 à 35.

⁶⁵ SIMON, Henri-Abel, *Histoire générale, documentaire, anecdotique et statistique de l'institution orphéonique française, chorales, harmonies, fanfares, symphonies et sociétés diverses de musique populaire*, Paris, Margueritat père, fils et gendre, 1909 (2 tomes).

entre 1830 et 1909⁶⁶. Cet état de crise se nourrit du constat, largement partagé au tournant du siècle, d'un désintérêt général des élites sociales, artistiques et scientifiques pour les sociétés musicales, lequel serait dû à leur médiocrité artistique. Ces premiers historiens-musicographes de « l'orphéon » ont-ils cherché par le biais de l'écriture de son histoire à contrer cette tendance de mise à l'écart artistique de « l'orphéon » ?

Ce constat historiographique incite à penser l'histoire de « l'orphéon » comme une histoire orientée, dont il s'agit de démêler l'impact des enjeux de cette époque dans l'écriture ultérieure de son histoire. En faisant l'analyse des prises de paroles des différents détenteurs du discours sur « l'orphéon » au cours du XIX^e et du XX^e siècle, il s'agit non seulement de mieux comprendre les ressorts de la mise à l'écart artistique de « l'orphéon », mais aussi de dégager les principales interprétations qui en ont émergé et sur lesquelles reposent les écritures historiques ultérieures. Par ailleurs, reprenant l'hypothèse, formulée précédemment, d'un lien possible entre « illégitimité artistique » du « mouvement orphéonique » et « illégitimité scientifique » de notre objet d'étude, nous nous sommes intéressée à l'histoire du « mouvement orphéonique » comme objet d'étude historique et musicologique en réinterrogeant les chemins qu'il emprunte au cours des XIX^e et XX^e siècles dans un contexte plus large d'évolution de la musique comme objet d'histoire, pour mieux saisir quelles sont les perspectives de recherches qui s'ouvrent aujourd'hui aux historiens de « l'orphéon », qu'ils soient musicologues ou historiens généralistes. En effet, il est possible que l'objet « orphéon » ait été soumis aux aléas des allers-retours qu'entretiennent les disciplines histoire et musicologie au cours des XIX^e et XX^e siècles. La question des rapports que le « mouvement orphéonique » en tant qu'objet d'étude entretient avec ces deux disciplines universitaires apparaît d'autant plus pertinente que l'objet « orphéon » navigue dans un contexte où l'historicisation du champ musical procède de l'évolution disciplinaire de l'histoire et de la musicologie. L'historienne Sophie-Anne Leterrier souligne qu'avant de devenir « musicologie », la « science de la musique » s'est définie au XIX^e siècle comme un champ de l'histoire de la civilisation. Ses liens avec la discipline historique, dans les étapes successives de sa constitution (histoire érudite, historiographie « romantique », « science maîtresse » de l'université) sont étroits et multiples, rappelle-t-elle⁶⁷.

Par ailleurs, s'est imposée, dans l'écriture de l'histoire de « l'orphéon », une vision évolutionniste du développement orphéonique en trois phases : naissance, apogée, déclin, qu'il s'agit de réinterroger également. S'appuyant sur la croissance quantitative des sociétés musicales, Philippe Gumpłowicz situe la période d'apogée des créations de sociétés musicales dans les premières décennies de la Troisième République. Le point culminant coïnciderait avec l'année de la mort de Victor Hugo (1885). Ce zénith aurait été précédé d'une phase d'installation progressive, d'abord le fait de la société chorale, à laquelle vient progressivement se superposer dans les années 1860 sa déclinaison instrumentale (fanfare). En

⁶⁶ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *Monographie universelle de l'Orphéon*, Paris, Delagrave, 1910.

⁶⁷ LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 2006/1, n°14, p. 50.

1998, dans la préface de l'ouvrage de l'historien Vincent Petit, Maurice Agulhon, sans remettre en cause la question du déclin orphéonique, précise toutefois que l'intérêt scientifique s'est déplacé depuis dans la datation (qu'il suggère plus tardive) et dans la recherche de ses causes (qu'il élargit aux domaines autres qu'« artistique »). Selon lui, dans le cas de l'étude des sociétés musicales du Haut-Doubs, la phase de déclin du « mouvement orphéonique » se rend visible dans l'entre-deux-guerres et les causes de ce déclin seraient hétérogènes et cumuleraient leurs effets : « Politiques : la bataille autour de la laïcité a perdu de son acuité. Démographiques : la concentration industrielle et celle de l'agriculture dépeuplent à l'envi la région (Haut-Doubs) et les communes n'ont plus la taille minimale pour entretenir une pluralité de sociétés musicales. Techniques : le vélo et l'auto permettent d'aller chercher des loisirs loin du village. Culturelles enfin : on peut satisfaire seul et autrement sa passion musicale. »⁶⁸ Ces hypothèses témoignent nécessairement de l'évolution des conditions sociales, politiques et culturelles de la société française dans l'entre-deux-guerres différentes de celles qui ont vu l'émergence du « mouvement orphéonique » sous la Monarchie de Juillet. Il reste néanmoins à démontrer que ces nouvelles conditions sont devenues un frein réel au développement des pratiques musicales amateurs associatives au point que ces dernières aient progressivement périclité. Ce qui est sûr, confirment les trois auteurs des *Mondes de l'Harmonie*, c'est que dans l'hypothèse où l'évolution déclinante du « mouvement orphéonique » se confirmerait au tournant du XX^e siècle (ou dans la période de l'entre-deux-guerres), elle n'a pas pour autant abouti à la disparition des pratiques associatives amateurs collectives de la musique aujourd'hui : « si déclin il y a, force est toutefois de constater la résistance de ces pratiques et de leurs structures, qui font plus que subsister bien longtemps après les premières annonces de leur disparition prochaine »⁶⁹.

Plus récemment, Georges Escoffier (2004) et Philippe Gumpłowicz (2007) ont proposé une nouvelle datation de l'apogée du « mouvement orphéonique », non plus fondée exclusivement sur les aspects quantitatifs des créations de sociétés musicales mais sur des modalités « politiques » pour le premier et « qualitatives » pour le second, en s'appuyant tous deux sur l'idée d'un projet orphéonique originel dans lequel les sociétés chorales seraient les seules vraies représentantes. Le premier situe cet apogée sous le Second Empire, « parce que [cette période] connaît un essor très fort et très large de l'orphéon choral et parce qu'elle est celle où les objectifs politiques sont les plus clairement affirmés »⁷⁰, tandis que le second le situe sous la Monarchie de Juillet, période pendant laquelle la mission originelle « d'éducation esthétique du peuple » n'aurait pas encore été pervertie⁷¹.

La réalité du « déclin orphéonique » et l'interprétation qui en est faite restent donc des questions ouvertes. Il nous a semblé nécessaire de réinterroger les liens qu'elles entretiennent avec l'hypothèse

⁶⁸ AGULHON, Maurice, « préface », in : PETIT, Vincent, *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.

⁶⁹ DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel, *Les mondes de l'harmonie...op.cit.*, p. 3.

⁷⁰ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », in : *Musique et Société*, Paris, Cité de la Musique, 2004, p. 70.

⁷¹ GUMPOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 397.

d'une « illégitimité culturelle » ancienne de « l'orphéon » et d'en proposer une interprétation sur le long temps de notre étude qui privilégierait le concept de mutation à celui de déclin, d'autant plus que la question du « déclin orphéonique » varie en fonction des échelles historiques dans lesquelles on replace l'étude du « mouvement orphéonique ». Selon l'historien Ludovic Tournès, l'évolution générale des sociabilités musicales contemporaines, dans lesquelles les pratiques orphéoniques s'insèrent, s'inscrit plus largement dans l'évolution des sociabilités contemporaines caractérisée par trois données : croissance, diversification et massification⁷². L'évolution des créations d'associations accueillant une pratique collective de la musique de type choral ou orchestral (harmonie, fanfare, orchestre symphonique, bagad, fanfare de trompes de chasse et autres ensembles), semblent en effet avoir suivi cette tendance. En 1975, un état des lieux des pratiques orphéoniques proposé par Paul Gerbod confirme qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le réseau des « sociétés de musique populaire » se reconstitue pleinement et continue de se développer et de se diversifier (arrivée des orchestres de rock, des formations d'accordéonistes, des formations de « majorettes »)⁷³. En 1998, on compte près de 5800 écoles associatives et sociétés musicales, soit plus de 700 000 musiciens adhérents au sein de la Confédération musicale de France⁷⁴. Encore ces chiffres sous-estiment-ils l'ampleur de cette pratique, puisque les associations de pratique amateur collective de la musique appartiennent à d'autres fédérations (« À Cœur joie » pour les chorales notamment (500)⁷⁵, la Confédération française des batteries fanfares (200), l'Union des fanfares de France (500), la Fédération internationale des trompes de France (173)⁷⁶, la fédération Bodadeg Ar Sonerion qui regroupent les bagadoù, etc.), puisqu'une bonne partie des organisations et mouvements laïques ou chrétiens de jeunesse regroupent des associations proposant des activités musicales⁷⁷ (chant choral, harmonies, fanfares...) comme la Fédération sportive et culturelle de France (334 associations musicales en 2006)⁷⁸ et que beaucoup d'autres ont une affiliation régionale ou

⁷² TOURNÈS, Ludovic, « Acculturation et déculturation du politique », in : TOURNÈS, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Champion, 1999, p. 18.

⁷³ GERBOD, Paul, « La musique populaire dans la deuxième moitié du XX^e siècle : l'orphéon d'aujourd'hui », *Ethnologie française*, 1988, vol.18, n°1, p. 15 à 26.

⁷⁴ Répartis au sein de : 1000 écoles de musique, 4800 sociétés musicales et chorales, dont 2600 orchestres d'harmonies, 600 batteries-fanfares, 500 chorales, 400 fanfares, 180 orchestres d'accordéons, 80 orchestres symphoniques, 55 big-bands et orchestres de jazz, 50 orchestres à plectre, 50 ensemble de chambre, 50 ensembles de musique traditionnelle, une dizaine de brass-bands, et 180 ensembles divers. PISTONE, Danièle, *La musique, ses institutions et son public dans la France du XX^e siècle. Bibliographie commentée*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1999, Observatoire Musical Français, Série Bibliographie-catalogues, n° 3, II-XX, p. IX.

⁷⁵ Créé en 1940 par César Geoffroy (1901-1972), le mouvement « À Cœur Joie » compte en 1998 environ 20 000 choristes dans ses rangs. GANVERT, Gérard, *L'enseignement de la musique en France : situation, problème, réflexions*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 82.

⁷⁶ URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/Dossier-n65.pdf>, consulté le 8 août 2011.

⁷⁷ CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Cerf, 1999, p. 362.

⁷⁸ « Enquête de la commission fédérale de musique de la Fédération sportive et culturelle de France. 2006-2007 ». URL : http://www.fscf.asso.fr/IMG/pdf_rapport_final.pdf, consulté le 6 août 2011.

départementale (Union départementale des sociétés musicales et chorales de Vendée qui regroupe 46 sociétés ou école associative adhérentes)⁷⁹, voire même, n'ont aucune affiliation institutionnelle.

Ainsi, le discours historique dominant qui privilégie la vision « naissance, apogée, déclin » du « mouvement orphéonique » et le constat actuel d'une pratique associative amateur de la musique bien vivante, de plus en plus diversifiée, dont l'importance numérique s'est probablement maintenue, voire accrue – même si nos données statistiques actuelles restent lacunaires et ne peuvent nous le confirmer⁸⁰ –, nous sont apparus contradictoires. Pour résoudre le paradoxe de cette situation et réinterroger également la question du « déclin orphéonique » au tournant du siècle, nous avons souhaité faire notre propre expérimentation de terrain à partir du territoire départemental de la Vendée. Nous avons pris pour cadre chronologique un large XIX^e siècle qui s'étend de 1845 à 1939 et nous avons replacé le développement du phénomène orphéonique dans l'évolution globale du mouvement associatif en Vendée.

Réputée pour la faiblesse de l'implantation orphéonique dès les années 1860⁸¹ (et également dans les années 1880⁸²), la Vendée possède néanmoins une spécificité qui pourrait être propice au développement de la pratique musicale associative dans l'ensemble du département. En effet, comptant une majorité de gros bourgs et de petites villes et en l'absence de grandes villes, elle se caractérise par la juxtaposition d'aires d'influences qui se partagent équitablement le territoire⁸³. Outre l'intérêt méthodologique que procure un terrain d'observation dans notre questionnement, il nous a semblé important de souligner trois aspects qui nous semblent jouer en faveur d'une étude locale.

En premier lieu, l'échelle départementale. Le choix d'un cadre départemental pour les études sur le « mouvement orphéonique » se comprend d'autant mieux qu'il s'appuie sur la mise en place au cours du

⁷⁹ URL : <http://ud85.openassos.fr/index.php?id=23938>, consulté le 21 août 2011.

⁸⁰ L'enquête d'Olivier Donnat sur les amateurs (1994) ne nous a pas donné d'informations chiffrées en la matière. DONNAT, Olivier, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La documentation française, 1996. En 1997, Danièle Pistone s'est intéressée aux associations déclarées (mois d'avril) au *Journal officiel* entre 1902 et 1985 : elle constate une progression numérique constante entre 1902 et 1930 des associations musicales même si leur poids dans l'ensemble des créations associatives baisse de 12,5% à 5,5%. La décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale connaît quant à elle une chute générale des créations associatives, mais une nette reprise a lieu dans les années 1980, laquelle profite également aux associations musicales. PISTONE, Danièle, « Sociabilités musicales parisiennes au XX^e siècle. Importance et nature des créations d'associations », *Les cahiers du GRHIS*, n°6, 1997, p. 99. Par ailleurs, le secteur associatif souffre aujourd'hui encore (2007) d'un certain flou en matière de statistique officielle : « Les cadrages statistiques du champ associatif restent lourds à mettre en place, ils se heurtent aux difficultés bien connues et déjà signalées dans de nombreux travaux, liées à l'absence de recensement des associations vivantes, à la diversité du monde associatif, à la spécificité de ses modes d'organisation plus centrée autour du projet de l'association que d'une technique mise en œuvre, à la présence et à l'importance – en volume mais aussi en terme d'impulsion – du bénévolat, à la nature particulière des ressources qui sont mobilisées ». TCHERNONOG, Viviane, *Le paysage associatif français. Mesures et évolutions*, Paris, Dalloz, 2007, p. 15.

⁸¹ Selon Charles Coligny, la Vendée serait en 1863 totalement dépourvue d'orphéons. *La France chorale, moniteur des orphéons et des sociétés instrumentales*, J.- F. Vaudin (dir.), n° 53, 1863.

⁸² « Les départements les plus pauvres en sociétés musicales sont le suivants : Côtes-du-Nord, Finistère, Morbihan, Vendée, Indre, Creuse, Corrèze, Cantal, Hautes-Pyrénées, Basse-Pyrénées, Pyrénées orientales, Tarn, Lozère, Basses-Alpes, Hautes-Alpes, Alpes-Maritimes, Corse ». WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 27.

⁸³ Le nombre de communes, ainsi que la part de population en Vendée évoluant relativement peu entre 1880 et 1939, nous avons, pour les besoins statistiques, pris l'année 1886 comme année référence à partir de laquelle nous avons élaborés les catégories de communes, soit 283 communes comprenant 225 bourgs ruraux (moins de 2000 habitants), 51 petites villes (De 2000 à 6000 habitants) et 7 villes (de plus de 6000 habitants). La Roche-sur-Yon, chef-lieu du département, reste la ville la plus peuplée et compte environ 10 000 habitants.

XIX^e siècle d'une « statistique départementale »⁸⁴ comme outil de connaissance et de contrôle de la part de l'État. Cependant, la connaissance chiffrée du phénomène de créations des sociétés musicales au XIX^e siècle s'appuie principalement sur les enquêtes et recensements des sociétés musicales qui ont été effectués dans les départements à l'occasion des Expositions universelles (1867, 1878 et 1889). Quelques enquêtes sont menées également au cours du XIX^e siècle en Vendée, notamment afin de surveiller les « cercles et associations » du département (1843, 1872, 1884, 1899)⁸⁵. En outre, l'échelle départementale permet de poser un cadre de comparaison possible avec quelques autres études départementales faites à ce jour sur le « mouvement orphéonique » au XIX^e siècle : sont concernés, la Seine-inférieure et l'Eure (Jean-Yves Rauline⁸⁶) ; le Maine-et-Loire (Olivier Bellier⁸⁷ et Jérôme Cambon), la Mayenne (Marie-Laure Fiquet⁸⁸), l'Indre-et-Loire (Christophe Meunier⁸⁹), La Moselle (Jean-Daniel Bouton)⁹⁰. Nous avons fait également référence à d'autres études réalisées à l'échelle d'un périmètre plus réduit : le Haut-Doubs horloger (Vincent Petit⁹¹) et le bassin thermal de Vichy (Christian Paul⁹²). L'étude locale du « mouvement orphéonique » pour le département de l'Eure menée par Jean-Yves Rauline nous a été précieuse. Elle nous a servi en effet d'étude statistique « repère ». L'intérêt de la comparaison réside ici à la fois dans le contraste quantitatif qui existe entre ces deux départements – contrairement à la Vendée, l'Eure appartient sous le Second Empire à l'une des régions phares du mouvement choral et, plus largement, du « mouvement orphéonique » : la Normandie⁹³ –, mais également dans leurs similitudes, à savoir : leur caractère rural défini notamment par l'absence de grandes villes et par un tissu de communes constitué majoritairement de bourgs ruraux (249 communes sur 298 communes en 1866 en Vendée⁹⁴ ; dans l'Eure, 98 % des communes ont moins de 2000 habitants en 1866) ; un découpage administratif comparable avec une trentaine de cantons et une superficie équivalente (Eure : 6 004 km² ; Vendée : 6 720 km²). S'inscrivant dans un contexte de croissance démographique au cours du XIX^e, la Vendée apparaît par ailleurs relativement bien peuplée : elle compte 578 000 habitants en 1866, tandis que la

⁸⁴ BOURGUET, Marie-Noëlle, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, Archives contemporaines, 1988.

⁸⁵ ADV. 4M112. Cercles et associations. États et notices (1843-1940).

⁸⁶ RAULINE, Jean-Yves, *op.cit.*

⁸⁷ BELLIER, Olivier, *Les sociétés de musique en Maine-et-Loire au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Alain Corbin (dir.), Université de Tours, 1986.

⁸⁸ FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales dans la Mayenne de 1901 à 1985 », *Revue internationale de musique française*, 1986, n° 21, p. 51 à 66.

⁸⁹ MEUNIER, Christophe, *Harmonies et Fanfares en Indre-et-Loire du XIX^e siècle à nos jours*, [?], CPE, 2006.

⁹⁰ BOUTON, Jean-Daniel, *L'orphéonisme en Moselle au XIX^e siècle (1854-1870)*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Metz, 2000.

⁹¹ PETIT, Vincent, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX^e siècle*, Fournet-Blancheroche, Regards sur le Haut-Doubs, 1998.

⁹² PAUL, Christian, *op. cit.*

⁹³ Elle fait partie, selon l'expression de Philippe Gumpłowicz, « des verts pâturages du mouvement orphéonique ». GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op. cit.*, p. 80.

⁹⁴ « Résultats généraux du dénombrement de 1866 », *Statistique de la France. 2^e série*, tome XVII, Strasbourg, Impr. admin, veuve Berger Levrault, 1869.

population du département normand n'atteint que 395 000 habitants à la même époque⁹⁵. À l'inverse, le nombre de communes est plus que doublé pour l'Eure qui en possède près de 700 au milieu du XIX^e siècle, alors que la Vendée en compte environ 300⁹⁶ (une différence qu'il s'est agi de prendre en compte dans nos analyses statistiques en divisant le nombre de sociétés musicales par le nombre de communes).

En second lieu, le cadre chronologique de l'étude du phénomène orphéonique qui s'étend de 1845, date à laquelle nous avons recensé la première société musicale autorisée en Vendée, à 1939. Il permet de mieux saisir les origines du phénomène orphéonique en Vendée, ainsi que ses évolutions, pour distinguer ce qui relève de poussées brèves ou ce qui a trait à une tendance de fond. En outre, ce changement d'échelle chronologique permet d'appréhender la question du « déclin orphéonique », qui, jusqu'à présent, passait essentiellement par le prisme des études musicologiques focalisées sur la première partie de la Troisième République (1870-1914), période où les sources musicales (partitions) deviennent plus nombreuses. La période de l'entre-deux-guerres est néanmoins abordée, mais le plus souvent dans une perspective historique, sans analyse du répertoire musical, notamment chez Paul Gerbod (1980), Philippe Gumplowicz (1987), Loïc Vadelorge (1997)⁹⁷, Vincent Petit (1998)⁹⁸ et Christophe Meunier (2006)⁹⁹.

En troisième lieu, le mouvement associatif. En replaçant l'étude du phénomène orphéonique au sein de l'ensemble du mouvement associatif en Vendée, nous cherchons à privilégier une analyse comparative entre la catégorie des sociétés musicales et les autres composantes du mouvement associatif. Cela nous permet d'évaluer son poids relatif et d'appréhender la spécificité du phénomène orphéonique par rapport aux autres groupements associatifs, notamment sa précocité et sa longévité. Cette approche se justifie d'autant plus que la société musicale s'est nourrie de l'influence d'une culture associative ancestrale¹⁰⁰, avec une place plus ou moins grande accordée aux éléments d'appartenance à un groupe et aux éléments de solidarité au sein de ce groupe (bannière¹⁰¹, banquet, présence aux obsèques¹⁰²...) et qu'elle a, de ce fait, contribué plus largement à la structuration de la société civile. D'une manière

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ Le nombre de communes évolue relativement peu au cours du XIX^e siècle : 330 en 1800, 322 en 1829, 294 en 1842, 306 en 1906. Ces estimations ont été élaborées à partir des ouvrages suivants : LABRETONNIERE, P.L.C., *Statistique du département de la Vendée*, Paris, Hachette, Bibliothèque nationale, 1975, p. 2 ; CAVOLEAU, Jean-Alexandre, *Statistique ou description générale du département de la Vendée, annotée et considérablement augmentée par A.-D. de La Fontenelle de Vaudorée*, Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1844, p. 736 à 741 ; *Population des communes de la Vendée de 1801 à 1999* © Insee Pays-de-la-Loire 1999.

⁹⁷ VADELORGE, Loïc, « L'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », *Cahiers du GRHIS*, 6, 1997, p. 61 à 86 ; « Un vecteur d'intégration républicaine : L'orphéon. L'exemple de Rouen sous la Troisième République », in : Tournes, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Champion, 1999, p. 81 à 109.

⁹⁸ PETIT, Vincent, *op.cit.*

⁹⁹ MEUNIER, Christophe, *op.cit.*

¹⁰⁰ Elle emprunte « à ces lointains ancêtres que sont les gildes, les compagnonnages, les corporations et les confréries ». VADELORGE, Loïc, « Un vecteur d'intégration républicaine : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la III^e République », in : Tournes, Ludovic (dir.), *op. cit.*, p. 84.

¹⁰¹ La bannière par exemple est un emprunt fait aux confréries.

¹⁰² Dans certaines sociétés orphéoniques, les sociétaires accompagnent le mort en musique jusqu'à sa dernière demeure.

générale, il s'est agi de mieux cerner le rôle des sociétés de musique dans l'essor du courant associatif qui émerge dès le XVIII^e siècle et s'intensifie au cours des XIX^e et XX^e siècles. En nous appuyant sur le concept historien de sociabilité, nous avons donc circonscrit les contours de notre corpus à l'étude des pratiques associatives¹⁰³. Il comprend 1345 sociétés ou associations que nous avons recensées en Vendée entre 1780 et 1939, dont 239 sociétés musicales. Les sociétés et associations nous sont essentiellement connues par leur recensement préfectoral à partir du moment où elles se formalisent, en fonction de la législation en vigueur, soit en une société « autorisée » sous le régime de l'autorisation préfectorale préalable obligatoire si la réunion dépasse plus de vingt personnes (avant 1901), soit en une association « déclarée » à la préfecture (après 1901) si elle souhaite, via la reconnaissance de sa personnalité morale et juridique, et ce, contrairement aux associations non déclarées, « ester en justice », recevoir les cotisations de ses membres (n'excédant pas 100 F), contracter, emprunter, recevoir des dons manuels et des subventions et acquérir des biens meubles et immeubles (sous certaines conditions néanmoins)¹⁰⁴. Notre enquête s'est appuyée principalement sur les arrêtés préfectoraux d'autorisation, documents officiels, qui sont les plus susceptibles d'être conservés au service des archives départementales de la Vendée (série 4 M), mais aussi sur des recensements ponctuels déjà établis, notamment celui de 1899, qui dresse la liste de l'ensemble des sociétés « autorisées » antérieurement (depuis 1858). Néanmoins, certaines des sociétés musicales recensées nous sont apparues « au hasard » de la lecture d'autres documents (annonce de concert, programme de concours, demande de subvention....)

D'autres fonds archivistiques ont été sollicités également pour approfondir notre connaissance des sociétés musicales en Vendée. Aux Archives départementales de la Vendée, nous avons consulté les *Recueils des actes administratifs de la préfecture de Vendée* et les *Rapports et délibérations du Conseil général* dont la numérisation récente facilite leur accès et leur utilisation. De même, nous avons fait également des repérages ciblés à quelques périodes ou dates spécifiques au sein des *Registres des délibérations du Conseil municipal* et de la *Correspondance de la municipalité* (pour les communes de La Roche-sur-Yon, des Sables-d'Olonne, de Montaigu et de Chantonnay) ainsi qu'au sein de deux organes de presse locaux, le *Journal des Sables* (1851-1944) et la *Gazette Vendéenne* (1849-1882). Un dépouillement de la sous-série 1 O qui concerne les affaires communales avant 1940 a parfois permis de compléter indirectement nos informations sur telle ou telle société musicale, ou de porter à notre connaissance un événement dans lequel la société musicale (ou l'un de ses membres) est impliquée. Nous

¹⁰³ Notre travail ne touche donc pas à l'ensemble des pratiques musicales en général. Sur la place des associations dans la structure du champ : BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, L., *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 77.

¹⁰⁴ Article 291 du Code Pénal. *Bulletin des lois*, Tome 12, n° 277, Paris, Imprimerie impériale, 1810. L'article 291 du Code Pénal prévoit que « nulle association de plus de vingt personnes, dont le but sera de se réunir tous les jours ou à certains jours marqués pour s'occuper d'objet religieux, littéraires, politiques ou autres, ne pourra se former qu'avec l'agrément du gouvernement et sous les conditions qu'il plaira à l'autorité publique d'imposer à la société ». Cet aspect juridique se maintient jusqu'à la loi du 1^{er} juillet 1901. L'association peut alors se former librement sans autorisation, ni déclaration à partir d'un groupement de deux personnes mais elle ne jouit de la capacité juridique que si elle est rendue publique par ses fondateurs, qui la déclarent aux autorités préfectorales, contre récépissé et insertion dans le *Journal officiel* (Autres textes officiels : loi du 10 avril 1834, décret du 25 mars 1852, loi du 6 juin 1868, loi du 30 juin 1881).

avons également eu accès à des informations détaillées, notamment sur l'organiste Balthazar Waitzennecker, grâce au fonds 154J168 qui regroupent les papiers de l'abbé Prim.

Aux Archives municipales de La Roche-sur-Yon, des Sables-d'Olonne et de Luçon, les documents-sources qui ont retenu notre attention sont classés dans la série R ou la sous-série 2R (sociétés musicales), la série H (garde nationale) et la série Q (sociétés de secours mutuels des sociétés musicales). Nous avons également consulté les archives de la ville de Fontenay-le-Comte déposées aux archives départementales sous la côte E dépôt 92. Notre enquête aux Archives municipales de Chantonnay s'est avérée moins fructueuse que dans les autres communes citées précédemment, mais elle nous a permis de confirmer la présence d'une société philharmonique dans la commune dans les années 1870. Si nous avons négligé la série T, alors que cette dernière aurait pu nous donner des informations précieuses sur d'éventuels cours de chant pour adultes au sein des écoles, c'est aussi parce que les documents en cours d'inventaires sont restés longtemps incommunicables au moment de nos recherches en archives. En outre, les sociétés musicales vendéennes n'ont pas ou peu conservé leurs archives privées. Mais, nous avons néanmoins eu accès à certains documents relevant de fonds privés déposés par les sociétés musicales, sous la cote 8Z à La Roche-sur-Yon, 17J aux Sables-d'Olonne et 4S à Luçon (archives non classées).

Enfin, l'Association de Recherche et d'Expression pour la Culture POulaire en Vendée (ARExCPo) à Saint-Jean-de-Monts possède un nombre relativement important de photographies des sociétés musicales du département (clichés des membres ou de manifestations festives de type concours, concerts, fêtes ou défilés) dont certaines dates de la fin des années 1880. Les Archives de la Maison provinciale des Frères Saint-Gabriel recèlent également un grand nombre de photographies des sociétés musicales de l'établissement scolaire Saint-Gabriel à Saint-Laurent-sur-Sèvres.

Ainsi, la dissémination des documents-sources pouvant servir à l'écriture de l'histoire du fait orphéonique s'explique par leur nature relativement diversifiée : autorisations préfectorales, statuts et règlements, listes de membres, correspondances administratives, registres des délibérations des sociétés musicales, registres des délibérations municipales, registre matricule de la société de secours mutuels de la société musicale, enquêtes et recensements officiels, compte-rendu ou annonce de concerts, programmes de concert, programmes concours, menu du banquet de la Saint-Cécile, diplômes de concours, partitions, affiches, photographies des membres des sociétés musicales, cartes postales, bannières, médailles, costumes... La variété de la masse documentaire s'accompagne également d'une contrepartie qui peut s'avérer inconfortable pour le chercheur lorsqu'il se retrouve face au caractère éparse, hétérogène et lacunaire des informations qu'il recueille.

Une fois le recensement des sociétés établi¹⁰⁵, nous avons soumis ces différentes sociétés et associations à une classification en vue de l'élaboration de catégories pour les besoins du traitement statistique et cartographique des données recueillies et de leur analyse. Huit catégories ont ainsi été

¹⁰⁵ Cf. Annexes, p. 482 et suivantes.

définies : 1) sociétés musicales, 2) sociétés de tir et gymnastique, 3) sociétés périscolaires et post-scolaires, 4) cercles, 5) sociétés de sport ou de loisir, 6) sociétés de chasse ou de pêche, 7) sociétés d'anciens combattants ou d'assistance aux veuves et orphelins de guerre et 8) les autres sociétés qui ne rentrent pas dans les catégories précédentes que nous avons regroupées sous l'appellation « divers »¹⁰⁶.

Si l'on considère que les sociétés, toutes catégories confondues, encore en activité lors du recensement de 1899 n'ont pas (ou peu) disparu en 1914 et que les sociétés dont nous avons recensé les créations entre 1900 et 1914 existent encore en 1914, la Vendée compterait 442 associations à la veille de 1914¹⁰⁷. Cette estimation *a minima* s'approche de celle du département du Loir-et-Cher qui compte 600 sociétés en 1914¹⁰⁸, pour un ensemble identique d'environ 300 communes. Elle témoigne de l'importance du mouvement associatif en Vendée à la veille de 1914.

En ce qui concerne les sociétés et associations de pratique amateur collective de la musique, la réalité des regroupements autour de la musique vocale ou instrumentale dans un département rural comme la Vendée ne correspond pas nécessairement au nombre officiel de sociétés musicales. En effet, ne sont pas prises en compte les associations de moins de vingt personnes, celles-ci n'étant pas soumises à l'autorisation préalable du préfet. Cette forme de législation des associations laisse à penser que des réunions aux effectifs réduits, régulières ou irrégulières, correspondent probablement à une réalité de terrain. Cependant, une estimation quantitative de ces sociabilités est impossible à réaliser en Vendée faute de documents, notamment lorsqu'il s'agit de regroupements informels autour de la musique : réunions privées de salons, auditions d'élèves chez le professeur ou simples réunions amicales. Il est vrai que la sociabilité réglée, formelle et autorisée est une pratique sociale « archivable » et donc le plus souvent archivée, alors que la sociabilité informelle exercée en privé, même si elle prend des formes de publicité parfois par le biais du concert, ne laisse pas ou très peu de traces privées ou publiques.

À l'inverse, certaines sociétés musicales d'une même commune peuvent être comptées plusieurs fois : lorsque la société musicale opère un changement dans ses statuts ou qu'elle se refonde après une période d'interruption, une nouvelle autorisation préfectorale doit être, dans ces cas, sollicitée. Or, la déclaration de dissolution d'une société n'est pas obligatoire et les sociétés musicales ne se distinguent pas toujours par des désignations nouvelles. Nous avons cependant cherché, via le croisement de diverses sources, à définir une éventuelle filiation entre elles, de façon à éviter de les compter plusieurs fois.

¹⁰⁶ Une étude, menée par Florence Regourd (1979), et portant sur différentes formes associatives en Vendée entre 1846 et 1939, propose une typologie de ces regroupements en fonction des buts apparents de l'association. Cependant, l'étude est restée partielle, ne prenant en compte ni les sociétés musicales, ni les associations périscolaires et post-scolaires. Elle en dénombre cinq : l'entraide (secours mutuel), la propagande politique (cercle d'union), la motivation culturelle (société savantes, cercles littéraires), le « développement économique » (cercles industriels ou commerciaux), et le « maintien de la religion » (cercles catholiques). REGOURD, Florence, « Un aspect de la sociabilité vendéenne : Cercle et Association. 1846-1939, *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1979, p. 265 à 292.

¹⁰⁷ Sur les 192 créations de sociétés recensées en 1899, seules 143 sont en activité à la date de l'enquête. Entre 1900 et 1914, notre recensement fait état de 299 créations de sociétés toutes catégories confondues. Avant 1880, une centaine de sociétés se sont créées en Vendée. Entre 1920 et 1939, notre recensement comptabilise 749 déclarations d'association.

¹⁰⁸ BAKER, Alan R. H., *Fraternity among the French peasantry: sociability and voluntary associations in the Loire valley, 1815-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

En ce qui concerne les sociétés musicales, nous nous sommes rendue compte que le corpus de documents officiels (arrêtés d'autorisation préfectorale ou règlements et statuts de sociétés¹⁰⁹) auquel nous avons accès aux archives départementales n'était pas complet : plus d'une trentaine de sociétés musicales ne sont connues que par le recensement fait lors de l'enquête en 1899¹¹⁰. En outre, certaines reçoivent l'autorisation préfectorale alors qu'elles sont déjà fondées depuis quelques années. Ainsi, toutes les sociétés musicales à l'étude n'ont pas de date de naissance reconnue. Dans ce cas, de façon à simplifier le traitement des données, nous avons assimilé la date de fondation de la société à celle de l'autorisation préfectorale ou à celle du document prouvant leur existence. Ce dernier choix concerne cinq sociétés musicales qui, faute d'indications précises sur leur date de création, mais attestées en 1884, se sont retrouvées comptabilisées comme des créations ayant eu lieu au cours de la période allant de 1881 à 1884. Ainsi, les données établies à l'occasion de notre recherche peuvent être interprétées comme une évaluation quantitative approchée de l'existence de ces sociétés musicales en Vendée.

Les statuts et le règlement des sociétés musicales sont des documents-clefs pour le chercheur. L'étude de ces documents d'essence organisationnelle et de type administratif permet de souligner, au-delà d'une tendance à l'uniformisation et à la standardisation qu'ils connaissent au cours du XIX^e siècle, les similitudes et divergences de fonctionnements entre les sociétés musicales, à la fois dans des temps diachroniques et synchroniques. Leur analyse minutieuse permet de faire le lien entre les sociabilités musicales du XVIII^e siècle et les sociétés musicales s'inscrivant dans la mouvance orphéonique. Il y a bien une continuité dans la forme de sociabilité, à travers l'organisation interne et structurelle de la société musicale, qui s'inscrit plus globalement dans l'histoire du phénomène associatif¹¹¹. À l'article « Nantes » du *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Marie-Claire Mussat regroupe les sociétés musicales nantaises sous deux grands thèmes généraux : « Concerts » où elle évoque les « sociétés de concert » issues de celles du XVIII^e siècle et « Associations musicales populaires » où elle mentionne le développement des sociétés populaires dites « orphéoniques » dans la seconde partie du XIX^e siècle¹¹². Ce classement, tout à fait pertinent au regard de la tendance de différenciation des pratiques musicales au cours du XIX^e siècle, ne permet pas cependant une réelle appréhension du phénomène musical associatif dans sa diversité et sa complexité, parce qu'il ne laisse pas transparaître les différentes logiques d'évolution d'interdépendance, d'appropriation et de différenciation des pratiques associatives et collectives de la musique qui se superposent au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, il faut également rappeler que la pratique collective de la musique préexiste au cadre associatif moderne. Au XVIII^e siècle, elle existe notamment au sein d'institutions professionnelles ou semi-professionnelles : la

¹⁰⁹ ADV. 4M111 à 4M134.

¹¹⁰ ADV. 4M112. Liste des sociétés autorisées (1899).

¹¹¹ LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle (1770-1914)*. Département de Loire-inférieure et de Vendée, mémoire de DEA, discipline histoire, Guy Saupin (dir.), Université de Nantes, 2004.

¹¹² MUSSAT, Marie-Claire, « Nantes », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique...op.cit.*, p. 853.

ménéstrandise rurale et urbaine¹¹³, les maîtrises de la cathédrale et des collégiales, l'orchestre du théâtre ou de l'opéra, les corps de musique attachés aux armées, les « Académies de musique » ou les « sociétés de concert », mais aussi au sein de groupements non professionnels tels les loges franc-maçonnnes (La Colonne d'Harmonie)¹¹⁴, les cercles, les confréries¹¹⁵ et les établissements scolaires. Certaines institutions, dont la ménestrandise, la maîtrise et l'Académie, ont été supprimées au cours du XVIII^e siècle (1778 pour la ménestrandise) ou après la Révolution, victimes de la dissolution des infrastructures religieuses et corporatistes (Loi le Chapelier - 1791).

Nous avons opté pour une présentation de notre travail en trois parties. La première partie tente de faire le point sur les discours (et l'absence de discours) qui ont porté sur le « mouvement orphéonique » de sa naissance officielle en 1833 jusqu'à aujourd'hui (2011). Il s'agit d'interroger l'écriture de l'histoire du « mouvement orphéonique » dans le but de mieux saisir les enjeux historiographiques et épistémologiques qu'elle sous-tend. Les seconde et troisième parties sont consacrées à l'analyse du phénomène orphéonique en Vendée, délimitées respectivement par un avant et un après 1880, date charnière dans l'évolution quantitative des créations de sociétés musicales dans le département. Cette étude de terrain et les observations qui en découlent confrontées à celles déjà formulées à propos d'autres départements (ou échelons plus locaux) permettent de se positionner dans les interrogations des interprétations nationales du « mouvement orphéonique » dégagées dans la première partie.

¹¹³ Au XIX^e siècle, les termes de musiques ménésières ou de pratiques ménésières s'emploient pour désigner les pratiques musicales attachées à la vie des communautés villageoises et citadines, comme une survivance de la ménestrandise de l'Ancien Régime bien qu'elle n'ait plus de réalité juridique depuis 1878. Voir sur l'histoire de la ménestrandise : CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

¹¹⁴ NASLIN, Christine, *Sociabilités musicales et sociabilités maçonniques en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Édith Weber (dir.), Université Paris-IV, 1994, (3 vol.). La Colonne d'harmonie est, suivant la tradition héritée du XVIII^e siècle, le regroupement des musiciens des loges en une formation instrumentale (2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons) parfois soutenue par des timbales ou même doublée par des chanteurs à l'occasion des cérémonies qui nécessitent la présence d'une musique. COTTE, R. « Musique maçonnique », in : FAUQUET, Joël-Marie, *op.cit.*, p. 840 à 841.

¹¹⁵ « Les confréries de pénitents avaient toutes un chœur conduit par un maître de musique rétribué par la confrérie qui aux approches des processions leur apprenait des morceaux de musique sacrée plus ou moins difficiles. Ces confréries, étant nombreuses, formaient dans Marseille une espèce de conservatoire où tous les jeunes gens qui avaient un registre de voix marqué ne manquaient pas d'aller se faire inscrire » MAZUY, François, *Essai sur les mœurs et coutume de Marseille au XIX^e siècle*, Marseille, [?], 1853, p. 78 à 85. Cité par : ECHINARD, Pierre, « Le chœur Trotebas de Marseille (1834-1889) », in : *La Musique dans le midi de la France*, tome 2 – XIX^e siècle, Klincksieck, p.110.

Partie I L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ORPHÉON : ENTRE HAGIOGRAPHIE ET DISQUALIFICATION

Cette première partie retrace l'écriture de l'histoire de « l'orphéon » dans le but de réinterroger le constat que fait Georges Escoffier en 1999, toujours actuel – en témoigne la persistance de « l'illégitimité culturelle » des « orphéons d'aujourd'hui »¹¹⁶ –, selon lequel les rares musicologues et historiens généralistes qui se sont penchés précédemment sur l'étude de « l'institution orphéonique » semblent rencontrer autant de difficulté à penser la complexité du phénomène politico-social, que celle de sa dimension artistique ou plus largement créative¹¹⁷.

Comprendre comment s'est opérée la mise à l'écart culturelle de « l'orphéon » et cerner le moment où elle s'est produite, tel est notre premier objectif, dans l'intention seconde de mieux saisir les enjeux et les conséquences de cette « illégitimité culturelle » dans l'écriture de l'histoire du « mouvement orphéonique ».

Pour ce faire, nous privilégions un plan chronologique en deux chapitres : le premier s'attache à montrer les ressorts de la mise à l'écart artistique de « l'orphéon » et l'instauration d'une tradition historiographique naviguant entre hagiographie et disqualification (1830-1970), le second s'oriente sur les tentatives qui ont été faites depuis 1970 à repenser « l'orphéon » comme objet d'étude scientifique dans un contexte de renouveau épistémologique de la discipline musicologique.

¹¹⁶ Selon l'expression de Paul Gerbod. GERBOD, Paul, « La musique populaire dans la deuxième moitié du xx^e siècle : l'orphéon d'aujourd'hui », *Ethnologie française*, 1988, vol.18, n°1, p. 15 à 26.

¹¹⁷ Georges Escoffier s'étonne en 1999, que les « rares historiens qui ont étudié l'orphéon » n'aient pas cherché à élucider un certain nombre de questions qui lui semblent pourtant primordiales : la question de l'homogénéité douteuse du mouvement, celle du recrutement socialement contradictoire, celle de la multiplicité de l'initiative artistique, et celle de la spécificité ou non du répertoire. ESCOFFIER, Georges, « La question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 2003 (première mise en ligne en 1999). URL : [http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpeon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1\[action\]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738](http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpeon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1[action]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738), consulté le 18 juillet 2011.

Chapitre 1 Constitution du paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1830-1970)

L'objet de ce chapitre est de montrer comment l'idée de « l'échec artistique » de « l'orphéon » s'est construite au cours du XIX^e siècle avant de s'imposer au tournant du XX^e siècle comme paradigme interprétatif de l'histoire du « mouvement orphéonique ». Notre démarche consiste à faire l'analyse « historisée » des discours sur « l'orphéon ». Qu'ils soient hagiographes, détracteurs ou, au début du XX^e siècle, réformateurs de « l'orphéon », ils constituent l'élite intellectuelle du « mouvement orphéonique ». Nous avons sélectionné une trentaine de musicographes¹¹⁸. L'analyse porte sur un corpus de documents-sources variés, édités entre 1830 et 1941 : ouvrages historiques, manuels, essais, roman, rapports administratifs ou institutionnels, articles de presse, articles encyclopédiques, articles de revues, monographies historiques...¹¹⁹ Cette sélection bibliographique ne prétend pas être exhaustive. Elle s'est opérée en fonction de la visibilité des documents s'occupant de la « question orphéonique » en France et, pour les ouvrages anciens et la presse spécialisée au XIX^e siècle¹²⁰, de leur accessibilité à la Bibliothèque Nationale de France.

Trois moments phares se dessinent, lesquels constituent les trois points développés ci-après : un premier temps glorieux pendant lequel « l'orphéon » obtient ses premiers succès artistiques et où domine l'idée d'une utilité morale et sociale de « l'orphéon », succès artistiques et hauts faits moralisateurs posant les bases historiques du mythe de « l'orphéon originel » (1830-1870), un second temps critique qui tend à remettre en cause la valeur artistique du « mouvement orphéonique » et au cours duquel s'élabore le discours sur « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1860-1900) et enfin, un dernier temps où, face au constat de « crise artistique » de « l'orphéon », naît l'espoir d'un avenir meilleur qui passe par la volonté de réformer « l'institution orphéonique » (1900-1914) auquel succède une longue période pendant laquelle « l'orphéon » semble disparaître des préoccupations des élites artistiques et intellectuelles (1914-1970).

¹¹⁸ Par ordre alphabétique : Adolphe Adam, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Alexandre Choron, André Coeuroy, Oscar Comettant, Félix Clément, Antoine Elwart, Émile Guimet, Gustave Chouquet, Gustave Héquet, Vincent d'Indy, Adrien La Fage, Henri Maréchal, Eugène Mas, Edmond Neukomm, Charles Poirson, Gabriel Parès, Amédée Reuchsel, Edmond Rateau, Laurent de Rillé, Henri Radiguer, Armand Saintis, Henri-Abel Simon, Julien Tiersot, Jean-François Vaudin, Johannès Weber, Wilhem.

¹¹⁹ Ferdinand Buisson (1841-1932) se lance dans la rédaction d'un *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, s'entourant de plus de 350 collaborateurs publié par Hachette entre 1882 et 1887. Une nouvelle édition paraît en 1911. URL : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson>. Albert Lavignac (1846-1916) amorce avec Lionel de la Laurencie (1861-1933) une *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* en 11 volumes (1913-1931).

¹²⁰ L'*Orphéon* à partir de 1855 (Marcel de Ris, Eugène Delaporte, Jules Simon, Henry-Abel Simon), *L'Orphéon illustré* dès 1860 (Jean-François Vaudin), *L'Écho des orphéons* dès 1860 (Delafontaine, Victor Lory, Guebauer, Laurent de Rillé, Georges Hainl), la *France chorale* dès 1862 (Jean-François Vaudin, Charles Coligny), *Le Moniteur instrumental. Journal spécial des fanfares et des musiques d'harmonie* dès 1864 (Georges Tiliard), *La Voix de l'Orphéon français* dès 1864 (Vialon), *L'Instrumental. Journal des sociétés philharmoniques, d'harmonie militaire et de fanfares* de 1867 à 1870, puis de 1894 à 1939, à l'initiative du fabricant d'instrument Gautrot (Émile Coyon), *La Nouvelle France chorale* dès 1869 (Camille de Vos), *La Presse orphéonique* dès 1870 (Charles Poirson), *L'Écho des fanfares* dès 1883 devenu *Le Monde orphéonique* en 1884, *Le Moniteur instrumental, journal spécial des fanfares et musiques d'harmonie*, de 1892 à 1903.

1. Les fondements historiques du mythe de « l'orphéon originel » (1830-1870)

L'histoire immédiate de « l'orphéon » réserve une place glorieuse et héroïque à l'acte de naissance du « mouvement orphéonique » sous la Monarchie de Juillet et à son « institutionnalisation » sous le Second Empire. À l'invention de l'Orphéon de Wilhem comme « école de chant », succède sa prolongation institutionnelle comme « école de morale ». Ces deux temps développés ci-après sont constitutifs des fondements historiques du mythe de « l'orphéon originel » qui émerge à la fin du XIX^e siècle.

1.1. L'Orphéon de Wilhem : « une école de chant » pour former des amateurs (1830-1850)

L'invention de l'Orphéon : de l'enseignement du chant à l'école à la mise en scène du peuple chantant « les classiques »

Dans un contexte général de « développement de la conscience historique »¹²¹ depuis les années 1820, les préoccupations du gouvernement de la Monarchie de Juillet, lequel porte au pouvoir des historiens de la génération des années 1820¹²², et les attentes des musiciens professionnels se rejoignent autour de deux priorités : « restaurer et conserver les classiques de la musique » d'une part, et « civiliser par le chant » d'autre part.

La première de ces missions a à voir avec la réintroduction au cours du premier XIX^e siècle de la musique du passé dans le champ esthétique et l'instauration d'une histoire de la musique sur le modèle de l'histoire de l'art. Chez certains compositeurs contemporains, à l'instar d'Hector Berlioz, il s'agit de diffuser, via le concert, ces productions anciennes à côté des œuvres modernes, de leur redonner vie, de restituer la valeur artistique atemporelle et universelle qui leur est conférée et d'en faire des modèles. Ce phénomène d'archéologie musicale s'accompagne d'une patrimonialisation des œuvres : il s'agit de faire l'inventaire des œuvres (partitions, ouvrages savants) par le biais de la constitution de bibliothèques ou d'une production contemporaine d'ouvrages encyclopédiques sur la musique et les musiciens (Choron, Fétis¹²³, Bottée de Toulmon)¹²⁴, de la sélection, dans un souci pédagogique conforme à celui du

¹²¹ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Colin, 2005, p. 108.

¹²² À savoir : « Mignet, Thiers, Guizot, Augustin Thierry ». LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 76.

¹²³ FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Firmin-Didot, éd. 1835 (deuxième édition en 1877)

¹²⁴ Alexandre Choron (1771-1834), chargé sous la Restauration de réorganiser les maîtrises et les chœurs d'Église dans le cadre du rétablissement des liens entre l'Église et l'État, fonde une école de chant en 1818, l'École royale et spéciale de chant. Il est invité sous la Monarchie de Juillet à poursuivre son œuvre en matière d'éducation « spécialisée » de la musique en réorientant les missions principales de son école de chant vers « la conservation des classiques et la propagation universelle du chant considéré

Conservatoire de Paris, des maîtres et des formes musicales à imiter. Il s'accompagne également d'une historicisation de l'art musical et d'une volonté de reconstitution historique des pratiques par la voie du concert, en diffusant ces œuvres du passé dans une mise en scène d'époque en costumes et sur des instruments anciens¹²⁵. Cependant, les musiciens cherchent avant tout à retenir « ce qui leur semble beau », puisant les œuvres à toutes les époques¹²⁶, participant ainsi à la constitution d'un répertoire de référence, autrement dit, contribuant à la « conservation des classiques ».

La seconde mission repose sur la croyance en une « musique civilisatrice » et plus particulièrement sur celle du chant comme vecteur de civilisation. Depuis l'Antiquité, la musique par sa pratique aurait des vertus moralisatrices intrinsèques : elle est « utile » à condition, précise Platon, que le musicien accompagne son travail d'une recherche du beau et du bien. Est largement partagée également l'idée que la musique, et notamment la musique religieuse, touche l'âme, au point qu'elle peut la réformer et transformer l'homme.

Par ailleurs, réaliser « l'accroissement de la civilisation » passe nécessairement par « la propagation universelle du chant ». S'impose alors l'idée d'œuvrer à la démocratisation de la pratique musicale chantée. Pour faire de la nation française une nation de chanteurs, il faut donc en passer par l'éducation musicale du peuple. Cette dernière a déjà été expérimentée sous la Restauration. En effet, à l'initiative de la Société pour l'instruction élémentaire, société philanthropique qui défend l'éducation comme un moyen puissant de progrès social¹²⁷, Charles Bocquillon, dit Wilhem, est sollicité en 1819 par Joseph-Marie de Gérando, sur les conseils de Béranger¹²⁸, pour enseigner la musique et le chant dans les écoles d'enseignement mutuel à Paris¹²⁹. Si cette première expérience isolée est le fait d'un petit groupe de

comme moyen de civilisation », école qu'il refonde sous l'appellation d'Institution royale de musique en 1831. LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 44 à 50. Pour l'œuvre de Fétis et la bibliothèque de Bottée de Toulmon, nous renvoyons également à l'ouvrage de Sophie-Anne Leterrier, respectivement, p. 93 à 107 et p. 116 à 120.

¹²⁵ Les « concerts historiques » de Fétis ont lieu en 1832 et 1833 à Paris, puis de 1836 à 1858 à Bruxelles.

¹²⁶ LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁷ La pensée réformiste issue des Lumières se manifeste au XIX^e siècle par l'attention particulière accordée à l'éducation. L'idée que la musique puisse être un moyen d'éducation aussi efficace que d'autres disciplines s'impose également au début du XIX^e siècle. Si, au sein des intellectuels, il peut y avoir des réticences à bousculer l'ordre social par le biais de l'éducation des classes les plus défavorisées, la musique savante, pourtant jusque là réservée aux élites, et notamment son apprentissage par le chant et sa pratique collective, leur semblent paradoxalement plus inoffensifs.

¹²⁸ Béranger (1780-1857), chansonnier (450 chansons réparties en six recueils de 1815 à 1842), ami de Wilhem. ROBERT, F., « BÉRANGER », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 123 et 124.

¹²⁹ « Le 1^{er} mars 1815, MM. de Lasteyrie, de Laborde et de Gérando proposèrent à la Société d'encouragement la création d'une association qui aurait pour objet « de rassembler et de répandre les lumières propres à procurer à la classe inférieure du peuple le genre d'éducation intellectuelle et morale le plus approprié à ses besoins ». « La Société de l'instruction élémentaire, elle-même, entra en plein exercice et tint sa première assemblée générale le 17 juin 1815. De Gérando y fut nommé président ; le comte de Lasteyrie et J.-B. Say, vice-présidents ; le comte de Laborde, secrétaire général. Dans plusieurs autres séances, qui se suivirent de près, le bureau et le conseil d'administration furent complétés, et l'on adopta après discussion le règlement général préparé par De Gérando. Dans la liste des membres de ce premier conseil d'administration, nous trouvons, outre les noms que nous avons déjà cités, ceux de J.-J. Ampère, de A. Choron, de Jullien de Paris, d'Amoury Duval, de Basset, du duc de Broglie, de Thurot, du mathématicien Hachette, de la Rochefoucauld-Liancourt, de Maine de Biran. A ces noms il faut joindre ceux des premiers et plus importants souscripteurs : Francoeur, Frédéric Cuvier, le comte de Chabrol-Volvic, Cadet de Gassicourt, Jules Mallet, Davilliers, Cormenin, Amoros, Cauchois-Lemaire, Ternaux ; Laurent de Jussieu, qui fut rédacteur du journal de la Société pendant les premières années de sa publication ; Becquey, le duc de Praslin, Greffulhe, Anisson-Duperron, Nyon, Guéneau de Mussy, l'abbé Sicard, Saint-Simon, inscrits, entre bien d'autres, sur les premières listes ; il y faudrait joindre aussi les noms de plusieurs femmes, particulièrement celui de la duchesse de Duras, qui présida le premier comité de dames pour la propagation du nouvel

notables philanthropes appartenant aux courants libéraux sous la Restauration, c'est sous le gouvernement Guizot, avec l'instauration obligatoire de l'enseignement du chant choral dans les écoles primaires, que se met en place « l'enseignement universel de la musique élémentaire ». Wilhem est l'homme de sa mise en œuvre. Il est alors chargé de cet enseignement dans toutes les écoles communales de la capitale. En 1844, Adrien de la Fage¹³⁰ raconte l'événement fondateur de la naissance de l'Orphéon :

« En 1833, notre professeur [Wilhem] assembla dans le local de l'école du passage Pecquet des élèves choisis parmi ceux des onze écoles alors existantes, qui s'y rendaient une fois par mois des divers quartiers de la capitale. On ne tarda pas à reconnaître les inconvénients d'un tel arrangement qui forçait un grand nombre d'enfants à se déplacer et à se transporter à une grande distance. Secondé dans tous ses plans par le conseil municipal qui, depuis 1830, lui témoignait autant de bienveillance qu'il lui avait montré d'indifférence pendant les années précédentes, Wilhem imagina de compléter et de régulariser cette heureuse idée en réunissant tour à tour les élèves de trois arrondissements, savoir ceux du 1^{er}, 2^e, et 3^e, le premier jeudi du mois, ceux des 4^e, 5^e, et 6^e, le second, et ainsi de suite. Un règlement proposé par lui fut délibéré au comité central d'instruction primaire et approuvé en conseil royal par le ministre de l'Instruction publique les 8 mars et 11 novembre 1836. Tous les élèves admis au cours de l'Orphéon et que l'on nomma orphéonistes devaient ensuite être rassemblés à des époques convenues pour concourir à l'exécution de morceaux entendus publiquement. »¹³¹

Wilhem propose un rassemblement choral auquel il donne le nom de Réunions de l'Orphéon d'abord composé exclusivement des élèves de onze écoles mutuelles (filles et garçons) dans lesquelles il enseigne le chant. Wilhem a-t-il cherché à placer ce regroupement sous l'égide d'Orphée ? Possible, même s'il est tout aussi probable que le nom « Orphéon » ait été inspiré par l'orphéon-instrument dont le caractère orchestral aurait été retenu¹³². Parallèlement, dès 1835, s'ouvrent, en soirée, des cours de chant gratuits en direction des ouvriers¹³³ à l'initiative de l'association polytechnique¹³⁴ constituée au sein de l'école polytechnique où Wilhem enseignait le chant auparavant¹³⁵. Cette association est préoccupée par l'idée qu'il faut réparer l'injustice faite aux classes populaires, alors exclues d'une pratique musicale réservée jusqu'à présent aux aristocrates et grands-bourgeois¹³⁶. En 1836, de la réunion des élèves des

enseignement dans les écoles de Paris ; enfin des associés étrangers, comme sir Joseph Banks, Campe, Fellenberg, Gutsuths, Pestalozzi, etc., sans parler des inventeurs du système, Bell et Lancaster. ». BUISSON, Ferdinand, (dir.), *ibid.*

¹³⁰ Adrien de La Fage (1801-1862), critique musical, musicographe, compositeur et historien de la musique (*Histoire générale de la musique et de la danse*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844). Élève de Choron. Il écrit en 1842 une importante *Notice sur Bocquillon-Wilhelm*, Paris, Comptoir des Imprimeurs Unis, 1844 [1845?]. GUETREAU, Florence, « LA FAGE, Adrien (de) », in : FAUQUET, Marie-Joël (dir.), *op. cit.*, p. 655 et 656.

¹³¹ DE LA FAGE, Adrien, *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1844, p. 440.

¹³² Variante de l'orchestrino, l'orphéon-instrument a été conçu pour « imiter le violon, la basse, le violoncelle, la viole d'amour et les orgues ». DUBRUNFAUT, M., (dir.), *Bulletin universel des sciences technologiques*, Paris, Firmin Didot, 1828, tome 10, p. 179.

¹³³ WILHEM, *Manuel musical de la méthode de B. Wilhem*, Paris, Perrotin éditeurs, 1840, p. XXI.

¹³⁴ « L'Association polytechnique, société qui a pour objet l'instruction gratuite et publique des ouvriers, a été fondée en 1830 par des élèves de l'École polytechnique : de là son nom. [...] Un premier bureau fut constitué. Il était composé de M. de Choiseul-Praslin, duc et pair de France, président ; de MM. Victor de Tracy, Auguste Comte, Vauvilliers, Larabit, vice-présidents ; Thuringer, trésorier ; Menjaud, Gondinet, Perdonnet, Meissas, secrétaires : tous étaient anciens élèves de l'École polytechnique. ». BUISSON, Ferdinand, (dir.), *op. cit.*

¹³⁵ Dans les années 1820, « Wilhem avait été nommé maître de chant à l'École polytechnique ». BUISSON, Ferdinand, (dir.), *ibid.*

¹³⁶ « En janvier 1836, sous les auspices de l'Association polytechnique, premier cours de chant fait par M Mermoud, devenu démissionnaire et remplacé par le même M Joseph Hubert ; au mois de mars suivant, et aussi sous les auspices de l'Association

écoles et des adultes des cours du soir se constitue un groupe choral important rassemblant plusieurs centaines de voix d'enfants (filles et garçons) et d'hommes adultes, qui rappellent les « concerts monstres » des déploiements des fêtes nationales de la période révolutionnaire.

« Les exercices publics de l'Orphéon acquirent une nouvelle importance lorsqu'ils furent renforcés par la présence des élèves adultes des deux écoles fondées en 1835 toujours d'après les principes de la méthode de Wilhem et qui eurent aussi leurs réunions orphéoniques bimensuelles. On a généralement approuvé ces exercices mais on n'a peut-être pas assez remarqué toutes les difficultés qui se présentaient pour leur organisation. En effet, les réunions partielles n'ayant lieu qu'une fois par mois, il en résulte que les élèves demeurent toujours isolés d'un arrondissement à l'autre, et que, de fait, quand ils arrivent à la réunion générale, plus des onze douzièmes de leurs co-exécutants leur sont inconnus, et pourtant, après une répétition unique, tout marche comme si cette immense réunion de sept à huit cents individus s'exerçait quotidiennement ensemble. Et notez bien qu'à l'exception du maître qui conduit et du moniteur général, il n'y a véritablement pas là un seul artiste proprement dit, ces centaines de chanteurs ne sont que des amateurs recevant chaque semaine trois leçons d'une heure, les adultes en reçoivent seulement deux, n'étudiant par conséquent la musique que de la façon la plus accessoire et hors de leurs classes, n'ayant pour ainsi dire aucune occasion d'en faire ni même d'en entendre. [...] Le premier exercice de ce genre eut lieu en 1836 à la salle Saint-Jean, telle qu'elle existait dans l'ancien Hôtel de Ville, les autres suivirent d'année en année, et ils excitèrent toujours un véritable enthousiasme. [...] Tout le monde fut frappé d'admiration en entendant ces grandes masses vocales exécuter sans l'appui d'aucun instrument des morceaux souvent d'une assez notable difficulté. »¹³⁷

Les œuvres chantées sont tirées du recueil de chant *L'Orphéon*, composé de huit volumes publiés entre 1833 et 1839 par Wilhem¹³⁸, dans lequel se trouvent majoritairement des extraits du répertoire lyrique ou d'un répertoire de plain-chant. Le corpus de ce répertoire orphéonique s'élabore à partir d'une sélection de compositeurs du XVI^e siècle au XIX^e siècle dont les œuvres sont mises au rang de « classique » : Donizetti (1797-1848), Rossini (1792-1868), Meyerbeer (1791-1864), Auber (1782-1871), Boieldieu (1775-1834) ; Mozart (1756-1791), Grétry (1741-1813), Gluck (1714-1787), Marcello (1686-1739) et Palestrina (1525-1594)¹³⁹.

Ainsi, c'est dans la mise en scène du peuple chantant « des morceaux choisis dans les meilleurs auteurs », selon l'expression de Wilhem¹⁴⁰, à l'occasion d'une exécution publique que l'Orphéon est devenu l'une des réalisations les plus spectaculaires et les plus marquantes de l'époque.

polytechnique, deux autres cours de chant par M. Mainzer, auteur de la méthode qu'il emploie ». WILHEM, *Manuel musical...op.cit.*, p. XXI.

¹³⁷ DE LA FAGE, Adrien, *op.cit.*, p. 440.

¹³⁸ GUMPCLOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1720 -1920*, Berlin, BWV, 2007, p. 388.

¹³⁹ Notamment, de Palestrina (1525-1594), le madrigal *Alla riva del Tebro* est devenu un « classique populaire » grâce à Choron. LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 110 et p. 133 à 140.

¹⁴⁰ WILHEM, Orphéon. *Répertoire de musique vocale en chœur sans accompagnement composé de pièces inédites et de morceaux choisis parmi les meilleurs auteurs*, Paris, Hachette, 1837.

Le temps de « grâce » de l'Orphéon : le ralliement des élites politiques, sociales et artistiques, des musiciens professionnels et de l'opinion publique

En effet, l'Orphéon atteint immédiatement une audience élargie et une reconnaissance à la fois politique, mondaine et artistique. Pour Antoine Elwart¹⁴¹, c'est bien l'Orphéon de Wilhem, par l'émotion et l'enthousiasme qu'il soulève au moment du concert, la sorte de révélation quasi mystique qu'il provoque chez l'auditeur, qui a donné l'élan nécessaire pour constituer le mouvement des « orphéons libres »¹⁴². Pour sa part, Wilhelm reconnaît que « l'institution des grandes réunions de chant d'ensemble, dites réunions générales de l'Orphéon à Paris, est peut-être ce qui a le plus contribué à fixer l'attention des autorités municipales ou scolaires et celle du public éclairé. »¹⁴³ Elle a également, selon *Le Ménestrel*, attirée l'intérêt des agents gouvernementaux et des élus des différentes Académies, notamment celles des Beaux-arts et des Inscriptions et Belles-lettres :

« La réunion générale des cinq divisions de chants de l'orphéon, a eu lieu dernièrement en présence d'un nombreux et brillant auditoire, dans lequel on remarquait le ministre de l'Instruction publique, le comte de Rambuteau, le Préfet de la Seine, MM. Berton, Lebrusu, Jomard, de l'Institut, et beaucoup d'autres notabilités. »¹⁴⁴

L'opinion publique qui se manifeste à travers les critiques des journaux et revues de l'époque se fait également enjouée. Paraissent, entre 1838 et 1855, de nombreux articles hagiographiques dans la presse musicale parisienne (*La France musicale*, *Le Ménestrel*), mais aussi dans les *Almanachs* et *Annuaire*s plus populaires¹⁴⁵, avant que ne se forme une presse spécialisée dont la première parution en 1855, *L'orphéon : moniteur des orphéons et sociétés chorales de France*, est fondée par Marcel de Ris¹⁴⁶, dirigée peu de temps après par Jules Simon¹⁴⁷, puis Jean-François Vaudin¹⁴⁸. Les critiques retracent le

¹⁴¹ Antoine Elwart (1808-1877), compositeur (1^{er} grand prix de Rome en 1834), enseignant au Conservatoire de Paris (harmonie et contrepoint), historien de la musique (*Histoire des concerts populaires* (1864)). Il a composé de nombreuses pièces chorales pour les sociétés orphéoniques. ROBERT, F., « ELWART, Antoine », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 425.

¹⁴² ELWART, Antoine, « L'orphéon français à vol d'oiseau », *Bulletin de la société des compositeurs de musique*, Paris, Impr. Jouault, 1863, vol. 1, p. 94.

¹⁴³ WILHEM, « Complément du rapport ou notice succincte des progrès de l'enseignement populaire du chant », in : *Manuel musical de la méthode de B. Wilhem*, Paris, Perrotin éditeurs, 1840, p. XX à XXIII. [Édition précédente en 1838].

¹⁴⁴ « Société de l'orphéon », *Le Ménestrel*, Paris, 1838.

¹⁴⁵ « Société de l'orphéon », *Le Ménestrel*, Paris, 1838, « L'orphéon à la Sorbonne », *La France littéraire*, Paris, 1839 ; « L'orphéon », *L'artiste*, Paris, 1839, p. 179 à 181 « L'orphéon », *Revue de Paris*, Paris, 1841, p. 130 à 141 ; « L'orphéon », *Annuaire des lettres et des arts et des théâtres*, Paris, 1847, p. 259 à 263 ; « L'orphéon » *Almanach populaire de la France*, Paris, 1845 ; « Les plaisirs de l'orphéon », *Almanach de l'Atelier*, Paris, 1854.

¹⁴⁶ Marcel de Ris est le pseudonyme d'Alfred (ou Pierre) Tranchant, journaliste et dramaturge. BRISSON, Jules, RIBEYRE, Félix, *Les grands journaux de France*, Paris, Impr. Jouaust père et fils, 1862, p. 80 à 81.

¹⁴⁷ Jules Simon (1816-1868), flûtiste, directeur du journal *l'Orphéon* de jusqu'à sa mort, le 13 novembre 1868. Il est le père d'Henri-Abel Simon (1843-1906). Il a très souvent été confondu par la suite avec son homonyme célèbre Jules Simon, homme politique. « On annonce la mort de M. François-Jules Simon, âgé de 52 ans, rédacteur en chef de *l'Orphéon* de Paris; c'était un grand travailleur et un noble caractère, aussi est-il généralement regretté ». *L'Écho musical, journal de la Société cantonale des chanteurs vaudois*, 2 janvier 1869.

¹⁴⁸ Jean-François Vaudin (18...?-1869), musicographe, parolier. Il semble jouer un rôle non négligeable au sein du monde orphéonique entre 1855 et 1859, comme directeur du journal *L'orphéon*, puis de la *France chorale*. Il est par ailleurs l'auteur des

plus souvent un historique succinct de « l'orphéon », dans lequel ils saluent l'ingéniosité pédagogique de son inventeur, Wilhem¹⁴⁹, et notamment l'efficacité de sa méthode d'apprentissage du chant couplé à l'enseignement mutuel.

« La méthode B. Wilhem pour l'enseignement du chant est aujourd'hui généralement appréciée du public : c'est une de ces œuvres nationales qui se recommandent d'elle-même. On sait qu'elle a reçu l'approbation de l'Institut de France, du Conseil royal de l'Instruction publique, du Comité central d'Instruction primaire de la ville de Paris, de la Société pour l'Instruction élémentaire ; qu'elle est introduite dans beaucoup de Collèges royaux, d'Écoles normales, primaires, supérieures et communales, ainsi que dans les régiments. À Paris, elle est suivie avec un merveilleux succès par près de 8000 enfants et plus de 3000 adultes. Parmi les nombreux et incontestables avantages qui la caractérisent, il en est un que l'on n'a pas assez fait ressortir, et qui doit surtout fixer l'attention des professeurs, c'est que tous les élèves, quels que soient leur nombre et leur degré d'avancement, reçoivent à la fois dans la même salle une leçon profitable, tous depuis ceux qui n'étudient que des intervalles de seconde, en ronde, blanche, noire, jusqu'à ceux qui sont arrivés aux plus grandes difficultés d'exécution, peuvent concourir au même chant d'ensemble. »¹⁵⁰

Les critiques-musicographes parlent par ailleurs de l'émotion toute particulière qu'ils ressentent à l'écoute de ces masses chorales restituant « les œuvres classiques ».

« Cinq cents concertants (250 hommes et 250 enfants, parmi lesquels 90 jeunes filles) [...] étaient réunis au milieu d'un immense concours d'auditeurs dans la salle de la Sorbonne. Une petite voix pure donne un son, la première note du chant qui va commencer et sans le soutien d'aucun instrument, ce chant grave et sonore, chœur d'adoration et de concorde, dont les paroles ainsi que la mélodie causent une religieuse impression, remplit la salle bien autrement et surtout bien plus doucement que ne le feraient les trombones et les ophicléides. Quelle entente, quel accord ! Comme ces ténors sont frais et suaves ; comme ces solos sont purs et naïfs, quoique parfois mal assurés ! Mais surtout comme ces basses sont larges et puissantes, que dis-je, j'entends qu'une basse composée de 200 voix qui vibrent avec une unité bien autrement touchante et forte que la plus colossale contrebasse. »¹⁵¹

Dès 1842, ces séances orphéoniques réunissent près de 700 participants selon Oscar Comettant¹⁵². Les discours complimentant sans retenue l'exécution, alors que l'Orphéon de Paris est entre les mains de Joseph Hubert, successeur de Wilhem (décédé en 1842) se poursuivent. Gustave Héquet¹⁵³, en 1845,

paroles de plusieurs chœurs orphéoniques, notamment ceux de la cantate chantée le 15 juillet 1859 par l'Association des sociétés chorales de Paris sur une musique d'Ambroise Thomas.

¹⁴⁹ « À l'époque même à laquelle avaient commencé les réunions orphéoniques, Wilhem avait donné les premiers cahiers d'un Répertoire de musique vocale sans accompagnement composé de pièces inédites et de morceaux choisis à voix seule ou à plusieurs parties. Cette collection qui prit aussi le titre d'Orphéon offre des pièces de différents auteurs, parmi lesquelles un assez grand nombre appartient à Wilhem. Il a publié cinq volumes in 8 de ce recueil fait avec goût et convenance tel enfin qu'on pouvait l'attendre d'un musicien qui possédait au plus haut degré l'expérience de la matière ». DE LA FAGE, Adrien, *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1844, p. 440.

¹⁵⁰ « Méthode Wilhem. Orphéon. », *La France musicale*, 30 juillet 1843, p. 250.

¹⁵¹ « Institution Wilhem », *Le Ménestrel*, 14 juillet 1839.

¹⁵² COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 93.

¹⁵³ Gustave Héquet (1803-1865), avocat de formation, compositeur, musicographe. Élève particulier de F. Paër, (chanteur et compositeur, puis professeur de composition au Conservatoire de Paris à partir de 1838). Il rédige le *Rapport présenté au Comité central d'instruction primaire au nom de la Commission spéciale de surveillance de l'enseignement du chant*, réunie le 9 avril 1850. FAUQUET, Joël-Marie, « HEQUET, Gustave », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 588.

s'enthousiasme face aux prestations orphéoniques et aux effets qu'elles produisent. Ainsi l'émotion de l'auditeur passe avant tout par l'authenticité de l'engagement musical de plusieurs centaines de chanteurs réunis.

« À moins d'assister à ces solennités, il est impossible d'imaginer l'effet qu'elles produisent. C'est une précision, un ensemble, un goût, une variété et une délicatesse de nuances dont on n'avait jamais eu d'exemple en France. Aucune exécution chorale ne peut être comparée à celle là [...]. Les exécutants sont venus là de bonne volonté, ils ne chantent que pour leur plaisir, ils attachent une sorte de point d'honneur à faire le mieux possible, et l'on sent dans leur exécution une spontanéité, une ardeur, un enthousiasme dont la puissance est irrésistible »¹⁵⁴.

Au répertoire chanté constitué majoritairement « de classiques », s'ajoute très rapidement celui composé spécifiquement, selon Gustave Chouquet¹⁵⁵, par l'élite artiste de l'époque qui propose pour « l'orphéon » « des pages chorales du caractère le plus musical et le plus varié »¹⁵⁶, à savoir Fromental Halévy (1799-1862), Adolphe Adam (1803-1856), Félicien David (1810-1876), Ambroise Thomas (1811-1896) et Charles Gounod (1818-1893).

Ce projet d'éducation musicale par le chant, tout en satisfaisant les attentes du gouvernement et des musiciens professionnels et en s'inscrivant dans les préoccupations de restauration des œuvres du passé participe par ailleurs très tôt à l'instauration d'un modèle d'éducation par la chanson. En effet, l'attention des élites sociales et politiques se porte sur les paroles des chants¹⁵⁷. Ce n'est, selon le publiciste du *Journal des débats*, que poursuivre l'une de ces orientations originelles ayant préfiguré « l'idée orphéonique », à savoir celle du baron de Gérando qui préconisait en 1819 que « les études musicales fussent surtout appliquées à des chants instructifs propres à inspirer l'amour de la Patrie, du Travail, à orner l'esprit et à élever le cœur »¹⁵⁸. Dans un arrêté du 15 mai 1845, le comte de Salvandy, ministre des Beaux-arts écrit en préambule :

« Considérant que la propagation de l'enseignement du chant dans les écoles publiques a surtout pour but de contribuer à l'amélioration morale et intellectuelle des jeunes générations ; que cet enseignement ne produira sous ce rapport tous les résultats qu'on a droit d'en attendre, que si l'on s'applique à refaire la langue et les idées du peuple des villes et des campagnes par les chants qui seront ainsi gravés dans la mémoire ; qu'il est donc d'une haute importance à donner à ces chants tous les caractères d'utilité qu'ils peuvent comporter en unissant des

¹⁵⁴ HEQUET, Gustave, « Orphéon », *Almanach populaire de la France*, Paris, [?], 1845, p. 48.

¹⁵⁵ Gustave Chouquet (1819-1886), critique musical, musicographe, compositeur et historien de la musique (*Histoire de la musique dramatique en France des origines à nos jours*, Paris : Firmin Didot, 1873). Il est nommé conservateur du musée du Conservatoire de Paris en 1871. Il a composé de nombreux textes de chœurs orphéoniques. FAUQUET, Joël-Marie, « CHOUQUET, Gustave », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 273.

¹⁵⁶ CHOUQUET, Gustave, article « orphéon », in : BUISSON, Ferdinand, (dir.), *op.cit.* Cet article comprend deux écritures, celle de Gustave Chouquet, extrait remanié d'un article publié en 1867 dans *La Presse*, et celle de Julien Tiersot, probablement écrite vers 1895).

¹⁵⁷ « Cette réunion de quinze cents voix agissant comme un seul homme avec une précision irréprochable n'est pas le seul résultat qu'on ait voulu, qu'on veuille obtenir. Madame la Duchesse d'Orléans avec sa noble supériorité d'esprit, a indiqué elle-même les améliorations désirables et exprimé le vœu qu'il y eut un choix de paroles, un recueil spécialement appliqué au but si noble, si beau que l'on veut atteindre, et aussitôt cet appel fut entendu de l'homme éminent à qui sont confiés les destinées de l'enseignement public en France, [monsieur le Comte de Salvandy]. » *Journal des débats*, le 3 septembre 1847.

¹⁵⁸ *Idem.*

formes littéraires simples, mais pures, à toutes les conditions de l'art musical ; que depuis longtemps et partout on réclame des recueils qui remplissent ces conditions et soient composés de manière à instruire dans tous les rangs, l'enfance et la jeunesse, à aimer et honorer Dieu, leur pays et leurs devoirs »¹⁵⁹

Après avoir réuni les morceaux de poésie qui composeront le recueil de chant¹⁶⁰, un concours musical ouvert par le ministre des Beaux-arts pour la composition de « chant usuels, religieux et historiques » est donc lancé. Il s'agit non de puiser dans les mélodies des musiques de tradition orale considérées comme « nées spontanément au sein des masses »¹⁶¹, mais de composer des chants « simples » appropriés aux « habitudes » du peuple dans le but d'une entreprise de moralisation qui se déploie autour de trois thèmes : « Dieu, sa nature, ses perfections », « l'homme, sa double destinée (mortelle et éternelle), la famille, la patrie », et « des sujets divers » dont « la vie de la campagne »¹⁶².

Dès sa création officielle, l'Orphéon est donc plébiscité par la société mondaine de la Monarchie de Juillet, par les autorités politiques, par l'opinion publique, mais aussi par l'élite artiste qui s'y rallie en composant des œuvres spécifiques pour la formation orphéonique, qu'elle peut également être amenée à diriger par ailleurs. De même, « les musiciens du peuple »¹⁶³ adhèrent également au projet avec de fortes attentes à son encontre, percevant dans le potentiel de diffusion de la pratique orphéonique, qu'induit l'introduction du chant dans les écoles, un des enjeux de la professionnalisation du métier de musiciens. Par exemple, comme dispositif de pratique et d'apprentissage du chant choral « l'orphéon » se diffuse notamment au sein de l'armée, « l'orphéon scolaire » donnant ainsi naissance par analogie à « l'orphéon militaire » en 1839¹⁶⁴. Pour Adolphe Adam¹⁶⁵, qui, selon Henri-Abel Simon a été un pro-orphéoniste enthousiaste de la première heure, l'innovation orphéonique ne se situe pas tant dans l'important rassemblement de voix, ni dans la réunion de voix d'enfants et d'adultes que dans la mise en place d'un dispositif de démocratisation de la pratique musicale¹⁶⁶, dans laquelle les musiciens de métier sont appelés à jouer le premier rôle.

¹⁵⁹ *La France musicale*, 25 mai 1845.

¹⁶⁰ « Quarante six fragments tirés de Corneille, Racine, J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan, Thomas, Florian, Gilbert, Delille, Fontane, Chateaubriand, Lamartine, Lebrun, Béranger, Castel, Guiraud, de Jussieu, Reboul, Mallet. » *Journal des débats*, le 3 septembre 1847.

¹⁶¹ C'est l'époque où naît le mythe de pureté de la musique émanant du peuple des campagnes. Comme l'a montré Jean-Michel Guilcher, il s'agit d'un répertoire sans cesse altéré et de transformé du fait d'une tradition de circulation orale. GUILCHER, Jean-Michel, *La chanson folklorique de langue française : la notion et son histoire*, Créteil, Atelier de la danse populaire française, 1989, p. 107.

¹⁶² *Journal des débats*, le 3 septembre 1847.

¹⁶³ LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁴ « À côté de l'orphéon civil, il y eut un orphéon militaire. Chargé en 1939 de désigner une méthode au ministre de la guerre, Carafa avait suivi les cours de Wilhem et proposé son enseignement. Peu de temps après, la méthode Wilhem fut appliquée dans les régiments de Paris ». Un orphéon militaire est attesté à Lyon en 1843. WEBER, Johannès, *op.cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ Adolphe Adam (1803-1856), compositeur. Élève au conservatoire de Paris (contrepoint, orgue et composition). Il est l'auteur de *Souvenir d'un musicien* (Paris : Michel Levy frères, 1857). BRIL, F.-Y., « ADAM, Adolphe », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op.cit.*, p. 11 et 12.

¹⁶⁶ « La Musique, autrefois l'apanage de quelques privilégiés, allait maintenant, par l'innovation orphéonique, ouvrir un temps devant la société tout entière, c'est une ère nouvelle et bénie qui s'ouvre. » SIMON, Henri Abel, *op.cit.*, p. 45.

Moins une association spontanée qu'une idée « volontariste et militante »¹⁶⁷, l'Orphéon de Wilhem apparaît au carrefour d'une époque marquée par l'héritage révolutionnaire (« masse chorale » pour représenter le peuple-nation), soutenue par les idées romantiques de retour aux sources (notion de peuple-poète et de culture populaire « pure ») et portée par l'utopie sociale et philanthropique de « démocratie culturelle » via l'éducation par « les produits de l'art musical », à savoir « les classiques », dans un but de progrès de civilisation et de perfectibilité de l'homme (influence des idées saint-simoniennes).

En 1848, après la chute de la Monarchie de Juillet, quelques voix s'élèvent pour appeler « toute l'attention du gouvernement provisoire sur l'utilité de cette grande et belle institution populaire [qu'est l'Orphéon de Wilhem] »¹⁶⁸. Si les croyances dans les vertus sociales de la musique émergent avec force en cette première moitié du XIX^e siècle, c'est sous le Second Empire que se fait le passage d'une conception d'utilité de la musique à l'échelle individuelle (élévation individuelle par le beau) à celle d'utilité publique de la musique à l'échelle de la société : chacun, autorités politiques, musiciens professionnels, intellectuels, trouve intérêt à souligner les bienfaits de « l'orphéon » comme d'un dispositif fabriquant du citoyen modèle conforme aux attentes de l'époque.

1.2. « L'institution orphéonique » : « une école de morale » pour former des citoyens (1850-1870)

L'utilité publique de « l'orphéon »

La nouvelle génération des mentors de « l'orphéon » qui apparaît dans les années 1850 puise directement dans les théories saint-simoniennes sur l'art et sur les artistes promus aux avant-gardes de l'humanité aux côtés des savants et des industriels, dans lesquelles la musique occupe une place de choix¹⁶⁹. De cette conception de l'art, émergent, de la part des musiciens professionnels, deux attentes fortes relayées par l'élite orphéonique sous le Second Empire : l'émancipation sociale et professionnelle de la musique et des musiciens et la reconnaissance étatique de l'utilité publique du projet orphéonique comme d'une mise en application de ces idées.

Ainsi, les écrits et discours orphéoniques des différentes presses spécialisées qui dominent à cette époque n'ont de cesse de souligner l'utilité sociétale de la musique et des musiciens, laquelle devient l'élément principal de légitimation de « l'orphéon » sous le Second Empire. Parmi les arguments les plus usités, « l'orphéon » apparaît comme une solution de réconciliation nationale après les déchirements révolutionnaires. Jean-François Vaudin, rédacteur en chef de l'*Orphéon*, présente le projet orphéonique

¹⁶⁷ GUMPCOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁸ *La France musicale*, 5 mars 1848.

¹⁶⁹ LOCKE, Ralph, *Les Saint-simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 353 à 356.

comme une idée universelle, et de ce fait, fédératrice, à laquelle toutes les classes de la société peuvent se rallier.

« L'Orphéon est une famille qui abrite toutes les classes de la société sans distinction de titre. La signification de ce titre s'est élevée sous la bannière de l'harmonie. Soldats, artistes, écrivains, chanteurs, législateurs, légistes, hommes d'état, hommes de discussion, nous sommes en droit et en réalité des ouvriers de l'idée universelle. Nous travaillons tous, sous des formes diverses, avec des instruments variés, à l'émancipation de la matière de l'esprit. L'Orphéon ne parle pas le patois des factions, mais la langue de la France »¹⁷⁰.

L'autre argument le plus souvent développé renvoie à l'utopie d'un homme nouveau par les bienfaits moralisateurs que « l'orphéon » induirait et par voie de conséquence à l'avènement d'une société nouvelle. En effet, si « l'idée orphéonique » transcende la question des classes sociales en ralliant la nation autour d'elle, la pratique orphéonique contribuerait quant à elle à créer une organisation collective « harmonieuse » et solidaire, non seulement à l'instar des règles de l'harmonie musicale garantes d'une cohérence musicale considérée comme juste parce que produisant du beau, mais aussi à l'image du chœur ou de l'orchestre dont l'organisation interne est au service d'une logique musicale (qui justifie les hiérarchisations internes selon les compétences musicales des personnes : chef, sous-chef, soliste, tuteur), laquelle s'appuie sur une égalité de principe entre les exécutants (les différences de classes étant gommées par le port de l'uniforme) et d'un fonctionnement démocratique au sein de l'association (participation de l'ensemble des adhérents par le biais du vote). Oscar Comettant¹⁷¹, quant à lui, voit dans la pratique régulière et collective de la musique un outil performant de cohésion sociale.

« Quand on la cultive isolément, la musique n'est qu'un art ; quand on la pratique en commun, elle devient une école de morale : on se réunit périodiquement, on étudie ensemble, on prépare en hiver, durant les longues soirées, le répertoire des chœurs pour la belle saison, et il résulte de ces fréquentes assemblées une solidarité artistique qui devient insensiblement une solidarité sociale. »¹⁷²

Un autre argument fait de la pratique orphéonique une religion nouvelle : elle apaiserait les inquiétudes de l'âme et aiderait à transcender la réalité quotidienne. Un autre encore fait de la diffusion de la pratique orphéonique un marqueur et un indicateur d'une civilisation forte et puissante. En effet, le premier XIX^e siècle, en conférant à l'art un rôle important dans le progrès des civilisations¹⁷³, lui donne une valeur nouvelle dans un contexte de compétition entre les nations. En matière de chant choral par exemple, tout un chacun admet l'avance de l'Allemagne et de la Belgique sur la France. Le thème du

¹⁷⁰ *L'Orphéon*, 15 juillet 1859.

¹⁷¹ Oscar Comettant (1819-1898), compositeur, littérateur et musicographe. Il étudie au Conservatoire de Paris entre 1839 et 1844. Élève d'A. Elwart (harmonie) et de M. Carafa (composition). Il a composé de nombreux chœurs inscrits au répertoire des sociétés chorales. FAUQUET, Joël-Marie, « COMETTANT, Oscar », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 295.

¹⁷² COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique: chez les différents peuples du monde; ouvrage enrichi de textes musicaux, orné de 150 dessins d'instruments rares et curieux. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.*, Paris, Michel Levy frères, 1869, p. 65.

¹⁷³ MC WILLIAM, Neil, *Rêves de Bonheur, L'art social et la gauche française 1830-1850*, Paris, Les Presses du réel, 2007, p. 404.

retard de la nation française dans l'art musical apparaît dans les discours dès la Révolution, traverse le siècle, installant durablement la France dans un sentiment d'infériorité musicale à l'égard de l'Allemagne. Sous le Second Empire, les nations se mesurent notamment lors des expositions universelles dans lesquelles des concours opposent les exposants, des prix et des médailles récompensant les plus méritants.

Enfin, on trouve également comme élément de justification de l'utilité de « l'orphéon », l'homogénéisation (ou « fusion ») des espaces et des populations sur le territoire par le biais des concours et festivals. Ceux de 1855 et de 1867 accueillent notamment des festivals et concours orphéoniques au cours desquels sont organisées des manifestations monstres prenant une ampleur jamais égalée jusqu'à réunir plusieurs milliers de chanteurs.

« L'Association des Sociétés Chorales de Paris présidée par M. Eugène Delaporte improvisa à cette occasion [l'exposition universelle de 1855] un festival auquel elle convia toutes les sociétés chantantes de France et de l'étranger. Il s'agissait de faire exécuter par plusieurs milliers de voix une demi-douzaine de chœurs sans accompagnement tels que le *God save, la prière de la Muette*, le *Vive l'empereur* de Gounod, la *Saint Hubert* et la *Retraite* de Laurent de Rillé. »¹⁷⁴

Ainsi, c'est sous le Second Empire que se fait le passage de l'idée d'utilité de la musique à l'échelle individuelle, à la notion d'utilité publique de la musique à l'échelle de la société, la Troisième République ne faisant que prolonger cette conception¹⁷⁵. Lorsqu'en 1859, Jean-François Vaudin, sollicite l'obtention de la mention d'utilité publique pour « l'orphéon », ce sont les arguments cités précédemment qu'il reprend :

« Nous demandons que les Orphéons soient classés officiellement parmi les institutions d'utilité publique, inscrits aux budgets municipaux pour une allocation en rapport avec leur importance; que les villes et villages où ils fonctionnent régularisent leur existence et assurent leur avenir en les dotant dans la mesure des services qu'ils ont rendus et qu'ils sont appelés à rendre; que l'on fasse pour eux comme pour les comices agricoles, les régates, les courses hippiques, qu'ils partagent dans les faveurs et dans la considération dont on entoure ces manifestations, car eux aussi luttent généreusement dans un autre genre pour l'élévation morale et intellectuelle de la France, pour le maintien de sa supériorité en Europe... »¹⁷⁶.

De ce fait, le Second Empire, avant la Troisième République, comprend l'intérêt social et politique à récupérer et encadrer l'organisation associative de la pratique collective de la musique. Se focalisant sur l'idée de « la moralisation des masses », le régime impérial en fait la justification principale de son soutien aux pratiques orphéoniques. Lors du festival général des orphéonistes, en 1859, l'Empereur

¹⁷⁴ *Le Journal des instituteurs*, 27 mars 1859, p. 209.

¹⁷⁵ PASLER, Jann, *Composing the citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.

¹⁷⁶ *L'Orphéon*, 15 juillet 1859.

assiste à une manifestation monstre dont l'ampleur est relatée par plusieurs journaux¹⁷⁷, dont le *Journal des instituteurs* :

« En quittant le Champ-de-Mars, l'Empereur s'est rendu au Palais de l'Industrie où avait lieu le colossal concert donné par les Orphéonistes de France. Si l'on en croit les affiches, les chanteurs n'étaient pas moins de 6000, chiffre qui probablement n'avait jamais été atteint. C'étaient des ouvriers, des paysans, des bourgeois, venus de toutes les parties de la France, et dont beaucoup avaient fait 150 ou 200 lieues pour assister à cette solennité musicale. Le Nord et le Midi, l'Ouest et l'Est, se trouvaient représentés là ; les habitants de ces contrées éloignées faisaient connaissance ensemble dans la vaste capitale. Le festival général des Orphéonistes a été, pour un grand nombre, une occasion de venir à Paris pour la première fois. Aussi les plus louables efforts ont ils été faits pour leur faciliter les moyens de s'y rendre, les municipalités ont voté des fonds, les églises ont fait plus de trois quêtes, presque tous les chemins de fer ont accordé une importante réduction de prix. À son entrée dans le Palais de l'Industrie, l'Empereur a été accueilli par une acclamation immense, puis un *Domine salvum* a été chanté par ces milliers de voix avec une puissance et un ensemble qui ont produit le plus grand effet. »¹⁷⁸

Le ralliement impérial à « l'idée orphéonique » semble atteindre son apogée en 1865 comme en témoigne le projet architectural à Paris de grande ampleur qui prévoit la construction, sur la future place du Château d'Eau, dans l'axe du boulevard Voltaire, d'une salle dénommée Orphéon, de près de dix mille places, destinée à la réunion des orphéons des écoles communales. Cette construction, déclarée d'utilité publique, prévoyait donc d'accueillir autant de spectateurs que l'Opéra de Garnier. Gabriel Davioud propose trois versions successives de cette salle de concert dite « populaire » entre 1864 et 1867¹⁷⁹. Cependant, trop ambitieux, le projet architectural, dont l'utilité est immédiatement contestée, ne dépasse pas le stade de l'étude. La nouvelle République, proclamée le 4 septembre 1870, hérite de cette place encore en chantier. Prônant un arrêt des dépenses jugées excessives, la nouvelle administration renonce à construire cette salle, dont la réalisation impliquerait, par ailleurs, des expropriations coûteuses, partiellement engagées à partir de 1865, puis arrêtées. Définitivement abandonné en 1865, l'Orphéon de Davioud réapparaît lors du concours lancé en 1876, porté par Viollet-le-Duc, en vue de l'érection de bâtiments construits pour l'exposition de 1878 et s'impose comme le futur palais du Trocadéro¹⁸⁰.

Néanmoins, s'il s'agit bien de promouvoir « l'orphéon » comme une « école de morale » dont on reconnaît l'utilité publique en tant qu' « œuvre civilisatrice »¹⁸¹, le pas officiel n'est toujours pas franchi à

¹⁷⁷ *Le Causeur*, mars 1859, p. 51.

¹⁷⁸ *Le Journal des instituteurs*, 27 mars 1859, p. 194.

¹⁷⁹ « L'orphéon et la place du Château d'Eau », in : VON JOEST, Thomas, *Gabriel Davioud, architecte, (1824-1881)*, Paris, DAAVP, 1981, p. 77 à 87

¹⁸⁰ « Le palais du Trocadéro. L'orphéon ressuscité », in : VON JOEST, Thomas, *op. cit.*, p. 89 à 97.

¹⁸¹ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay : une œuvre civilisatrice (1855-1879) », in : *La musique dans le midi de la France*, [Actes du colloque de Villecroze des 16 et 18 mai 1996], Paris, Klincksiek, 1998, p. 225 à 267.

la veille de la Troisième République¹⁸². Aucun décret, à notre connaissance, ne déclare d'utilité publique sous le Second Empire, ni l'Orphéon de Paris ni les sociétés musicales des provinces.

Ainsi, les élites orphéoniques, en présentant le projet orphéonique comme une application des théories saint-simoniennes sur l'art et les artistes et en mettant en avant l'utilité sociale de « l'orphéon », ont, semble-t-il, partiellement convaincu le régime impérial du bien-fondé du projet orphéonique. En effet, si « l'orphéon » a pu bénéficier des encouragements du régime impérial, le « mouvement orphéonique » s'est constitué à la marge de l'État et des administrations étatiques. En 1868, Charles Poirson¹⁸³ s'enorgueillit de constater la présence en France d'un « grand mouvement orphéonique provincial et libre »¹⁸⁴. Dès la fin du Second Empire, c'est avec fierté que quelques-uns, dont l'industriel lyonnais Émile Guimet¹⁸⁵, reconnaissent au « mouvement orphéonique » une réelle autonomie. Il souligne néanmoins l'attitude ambivalente de l'État face à « l'orphéon », qui, sous prétexte d'encouragement, aurait cherché, selon lui, à accroître son contrôle en maintenant une surveillance spécifique laquelle aurait nettement freinée le développement du « mouvement orphéonique » :

« Il y a de caractéristique dans ce mouvement qu'il est exclusivement le fait de tentatives individuelles. Non seulement l'administration n'y a pas mis la main, mais souvent a-t-il fallu lutter contre certaines préventions, certaines terreurs de sa part. Le gouvernement ne pouvait regarder avec indifférence cette sorte de franc-maçonnerie musicale qui prenait les allures d'une secte. »¹⁸⁶

L'État aurait-il été sensible aux accusations dont « l'orphéon » semble parfois faire l'objet ? En effet, certains ont cherché par exemple à dénoncer « l'orphéon » comme l'un des espaces camouflés d'un socialisme contestataire : « Les affiliations socialistes recherchaient d'ailleurs, les dénominations les moins alarmantes. Beaucoup d'entre elles se sont dissimulées sous le nom de cercles littéraires, ou même de réunions musicales ; par exemple Association de l'Orphéon ou associations des ouvriers chanteurs »¹⁸⁷. Cependant, le soupçon qui pèse sur toute forme de regroupement au cours du XIX^e siècle et

¹⁸² « Les sociétés musicales [...] sont généralement reconnues d'utilité publique. Pas une solennité, pas une fête patriotique sans musique ; [...] Que les réunions soient militaires, religieuses ou nationales, tout le monde n'a qu'un désir, entendre de la musique. » CLODOMIR, P., *Traité de l'organisation des sociétés musicales*, Paris, A. Leduc, 1873, p. 148.

¹⁸³ Charles Poirson (? - ?), « Ancien avocat, professeur à l'Orphéon municipal de Paris depuis 1864 [jusqu'en 1868]. Auteur de plusieurs ouvrages d'instruction élémentaire ou secondaire. L'idée orphéonique l'avait séduit, il aspirait à l'honneur de lui consacrer toutes ses forces. Pour lui cette idée n'avait pas pour but exclusif de réunir la jeunesse en groupes de chanteurs ou d'instrumentistes ; sa fin devait être plus grande, plus morale plus civilisatrice ». SIMON, Henry-Abel, *op. cit.*, (3^e livre), p. 266. Charles Poirson est par ailleurs directeur du journal *l'Orphéon* jusqu'en 1868, puis directeur-gérant du journal *La Presse orphéonique* à partir de 1870. Il aurait publié selon le journal du 18 juin 1876, *Une histoire populaire de l'Orphéon français* chez Hachette au cours des années 1870 (avant 1876).

¹⁸⁴ POIRSON, Charles, *Guide-manuel de l'orphéoniste*, Paris, Hachette et Cie, 1868, p. 4.

¹⁸⁵ Émile Guimet (1836-1918), industriel lyonnais. Il est membre de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Art de Lyon en 1867. Il dirige la fanfare des ouvriers de son usine de colorants à Fleurieu-sur-Saône.

¹⁸⁶ GUIMET, Émile, « La musique populaire », [discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres, et des Arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 21 décembre 1869], in : *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-lettres & Arts*, Lyon, [?],¹⁸⁶⁹, p. 352.

¹⁸⁷ *Vie et histoire impartiale de Napoléon III, empereur des Français : dédié aux villes et aux campagnes*, Paris, au dépôt géographique, 1853, p. 66 à 67.

plus spécifiquement dans les premières décennies du Second Empire, permet d'invoquer de façon récurrente l'argument de la dissimulation contestataire, le rendant par là-même moins crédible.

Ainsi, à la veille de 1870, la visée citoyenne de « l'orphéon » semble s'être imposée dans les discours comme logique institutionnelle première. Charles Poirson, confirme que si « l'idée qui a présidé à la fondation de l'Orphéon municipal avait surtout en vue le progrès dans l'enseignement musical, celle qui a donné lieu en France au grand mouvement orphéonique est une idée sociale d'un ordre plus élevé, peut-être encore mal définie, mais qui se dégagera davantage à mesure que l'instruction pénétrera dans les classes ouvrières, et que la puissance et les bienfaits de l'association se feront mieux sentir »¹⁸⁸. Selon lui, c'est bien l'ambition sociale de « l'orphéon » qui est la « grande œuvre », à savoir, celle de former des citoyens modèles : « l'orphéon » est « une grande institution sociale dont le développement est indéfini, dont les tendances peuvent changer, et qui n'a point nécessairement comme but unique et invariable l'étude de la musique et du chant choral »¹⁸⁹.

L'orphéoniste : un citoyen modèle

Si les orphéonistes ne sont jamais présentés comme des artistes – tout au mieux leur reconnaît-on l'ambition d'être de « vrais musiciens »¹⁹⁰ (au sens « d'amateurs éclairés ») –, ils se doivent d'être avant tout des citoyens modèles, « honnêtes, intelligents et paisibles »¹⁹¹. Sous la Monarchie de Juillet, Wilhem n'a de cesse de répéter que « l'école n'est pas là pour former des artistes. Le chœur est en quelque sorte la société. L'individu n'y trouve pas sa place. Le soliste est d'une autre sorte, celle des artistes d'opéra. Le chœur est animé par l'esprit divin et porte le message laborieux et soumis, berçant l'honnête citoyen, respectueux de l'ordre »¹⁹².

Dès la parution en 1861 de l'ouvrage de Laurent de Rillé¹⁹³, « Olivier l'orphéoniste »¹⁹⁴, émerge une figure exemplaire de l'orphéoniste. « C'est l'histoire, un peu trop romanesque peut-être, d'un jeune

¹⁸⁸ POIRSON, Charles, *op. cit.*, p. 3 à 4.

¹⁸⁹ *La Presse orphéonique*, le 24 avril 1870.

¹⁹⁰ Si l'on croit le témoignage d'un orphéoniste en 1848, déplorant la perversion du projet originel de Wilhem : « Nous ne pouvons nous le dissimuler, chers camarades, l'Orphéon, tel qu'on nous l'a fait, n'est pas la réalisation de la pensée de Wilhem, car Wilhem notre père à tous, voulait non seulement répandre le goût de la musique parmi nous, adoucir nos mœurs, mais encore développer en nous le sentiment du beau dans les arts, arriver par l'étude à faire de nous de *vrais musiciens*, enfin nous faire connaître et apprécier les chefs-d'œuvre des grands maîtres en les mettant à notre portée, en nous les faisant exécuter. ». *La France musicale*, 1848, p. 102.

¹⁹¹ « Bientôt, peut-être, l'ouvrier tiendra à honneur de mettre sur son livret, à côté des attestations de ses patrons, son titre d'orphéoniste qui sera comme un diplôme d'honnête homme, d'intelligent et paisible citoyen ». COMETTANT, Oscar, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹² « Manuscrit autographe n° 3815 », cité par FIJALKOW, Claire, *Deux siècles de musique à l'école. Chroniques de l'exception parisienne 1819-2002*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

¹⁹³ Laurent de Rillé (1828-1915), double formation en droit et en harmonie, élève d'A. Elwart (harmonie) au conservatoire de Paris, compositeur, musicographe, professeur. En 1866, il est nommé inspecteur général de l'enseignement général dans les lycées et les écoles normales de France, fonction qu'il occupe jusqu'en 1872. Dès la fin des années 1870, il est chargé d'un cours d'histoire de la musique à la Sorbonne. In : *Caméées artistiques*, 1880 (rédacteur Félix Jahyer, directeur Adolphe Éwig). Il est considéré dès 1860 comme « le chef incontesté du mouvement orphéonique ». Il dirige le journal *L'Écho des orphéons*. ROBERT, F., « LAURENT DE RILLE, François Anatole LAURENT, dit », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 668. Il rédige par ailleurs le *Rapport présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts au nom de la Commission des orphéons, fanfares*

forgeron, nommé Olivier qui, d'abord paresseux et adonné à la boisson, élève subitement son intelligence et purifie son cœur par le culte de la musique, en se faisant orphéoniste » résume Oscar Comettant en 1862¹⁹⁵. Ce dernier confirme néanmoins l'utilité éducative de « l'orphéon » : « La musique ici [au sein de « l'institution orphéonique »] n'est plus seulement un art d'agrément, c'est un art d'utilité. Elle est le poétique et séduisant moyen de transition, par lequel on dégage de sa torpeur l'homme ignorant et grossier, pour le conduire par des sentiers fleuris jusque dans le domaine plus sévère, et plus fortifiant aussi, de l'instruction proprement dite »¹⁹⁶. Ainsi, cette description de l'orphéoniste modèle pour peu qu'elle apparaisse caricaturale est à l'image des attentes du gouvernement et de l'Empereur. Victor Duruy, alors ministre de l'Instruction publique entre 1863 et 1869, s'est rallié à « l'idée orphéonique »¹⁹⁷. Selon les dires d'Oscar Comettant, le ministre de l'Instruction publique serait convaincu que « Les hommes qui se réunissent pour chanter acquièrent des connaissances nouvelles, ils cultivent leur intelligence ; ils font plus, ils contractent des habitudes de politesse, de sociabilité, de régularité, d'ordre et d'économie. L'étude du chant choral produira, il n'en faut pas douter, les meilleurs résultats. »¹⁹⁸

En 1868, Charles Poirson reprend également les grands traits de l'orphéoniste modèle dans son *Guide manuel de l'orphéoniste*¹⁹⁹ : qu'il soit d'origine sociale modeste à Paris ou issu d'une « honnête famille » en province, l'orphéoniste acquiert des savoir-faire au sein du groupe qui font de lui un camarade agréable, sur qui l'on peut compter, curieux et volontaire, prêt à s'investir pour l'intérêt de tous (cf. ci-après - Tableau 1)

et harmonies de l'Exposition universelle de 1900, Paris, Impr. nationale, 1900, (18 p.) Parmi ses autres ouvrages : *Du Chant choral*, Paris, Perrotin, 1856, (79 p.) ; *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Hachette, 1861, (204 p.) ; *Enseignement de la musique*, Paris, impr. de P. Dupont, 1868, (8 p.) ; *Légende de l'orphéoniste*, Paris, L. Vanier, 1883, (16 p.)

¹⁹⁴ RILLE (de), Laurent, *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Hachette, 1861.

¹⁹⁵ COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 123.

¹⁹⁶ COMETTANT, Oscar, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ « L'enseignement de la musique a reçu aussi des développements utiles par un arrêté en date du 30 janvier 1865. Une inspection spéciale en surveille l'exécution. Les élèves maîtres devenus instituteurs seront mieux en état de contribuer à la pompe des cérémonies religieuses de diriger avec goût et intelligence les sociétés orphéoniques dont les réunions font une si heureuse concurrence aux cabarets. On reconnaît enfin en haut lieu, et nous sommes heureux, l'immense et salutaire influence des institutions orphéoniques sur la morale publique. Depuis douze ans, nous n'avons cessé de développer la pensée qu'exprime aujourd'hui brièvement l'exposé. Parfois les nuages qui environnent les cimes ne se dissipent que longtemps après le lever du soleil. » *L'Orphéon*, 15 février 1866.

¹⁹⁸ COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 65.

¹⁹⁹ POIRSON, Charles, *op. cit.*, p. 45 à 50.

Origine sociale	
Paris	Province
Ouvriers	Jeunes gens d'honnête famille
Élèves des cours d'adultes	Fonctionnaires
Petits employés des administrations	Ecclésiastiques
Petits employés du commerce	

Traits de caractère	
Conduite régulière	Modeste
Laborieux	Zélé
Économe	Joyeux
Honnête	Affable
Sobre	Fier
Abnégation	

Ce qu'il aime
Aime la société qui est à son image, honnête et conforme à son éducation et à ses goûts
Aime les discussions, et les débats (dans le cadre du fonctionnement associatif)
Aime l'art et le beau
Aime défendre sa bannière lors des concours
Aime les voyages
Aime la sociabilité, la camaraderie
Ambitionne d'être investi d'une fonction de confiance par ses camarades (trésorier, secrétaire, bibliothécaire) ²⁰⁰

Bienfaits sur l'orphéoniste
S'instruit par le voyage (monuments, origines et histoire des monuments, autres langages, autres mœurs)
Fait son éducation artistique
S'exerce à l'art oratoire et se façonne aux habitudes parlementaires
Se civilise, adoucit ces manières (épuration de son langage trivial ou grossier, meilleure prononciation de la langue, affaiblissement de l'accent provincial, amélioration de sa tenue, son vêtement)

Bienfaits sur la société
Adoucissement
Progrès matériel
Progrès moral
Développement du patriotisme
Développement de l'amour de la liberté
Destruction des préjugés de race
Destruction des préjugés de religion
Destruction des préjugés de caste
Rapprochement des nationalités
Fusion des nationalités

Tableau 1 - L'orphéoniste modèle selon Charles Poirson (1868)

²⁰⁰ Notons l'absence de la fonction de président parmi les fonctions accessibles à l'orphéoniste au sein de la société musicale.

Rares sont les témoignages d'orphéonistes qui pourraient venir nuancer cette vision modèle de l'orphéoniste. Seul l'un d'entre-eux nous est parvenu. S'il relaie les discours de l'époque, il apporte néanmoins une facette nouvelle à la figure de l'orphéoniste, une facette plus réflexive et critique, qui découlerait d'une forme d'émancipation sociale et intellectuelle, laquelle n'apparaît pas dans les projections de Charles Poirson. Victor Mainfroy, ouvrier cordonnier travaillant dans un atelier à Paris met en avant certes l'intérêt de divertissement et de sociabilité que cela procure, la satisfaction qu'il en tire, les retombées positives dans son travail quotidien, mais surtout insiste-t-il sur les opportunités de voyages qui, le confrontant à l'altérité, l'amènent à aiguïser sa conscience politique. C'est au cours de l'un de ces voyages, celui qui le mène à Londres en 1860, qu'il s'engage dans un autre projet de vie.

« Les chants finis, on cause, on se rassemble par petites compagnies ; chacun selon ses goûts, boit une bouteille, va à la danse ou faire une partie de promenade ou, en bateau, car la rivière est très belle et très propice (à Lagny) [...] Tant il y a, que je me trouvais si satisfait de ces passe-temps nouveaux pour moi et si agréables, qu'une fois rentré à la maison je faisais double besogne pour avoir double paie, afin de faire figure dans d'autres assemblées, car on parlait d'aller à Tours, à Sens, Poitiers, Montmorillon ; quand un beau jour on propose l'excursion des trois mille à Londres. »²⁰¹

« ...Les jours où nous ne chantons pas, je me promène avec les autres, dans la ville [Londres] et aux alentours. Je n'expliquerai pas non plus comment un besoin de changement que je n'explique pas moi-même, une envie secrète de rester et de voir du pays s'était insensiblement produit dans mon esprit... »²⁰².

« ...Je suis engagé. Je lui apprendrai le français le matin, je ferai des bottes dans la journée, et le soir je m'appartiendrai »²⁰³.

« Le dimanche, à Hyde Park, j'entends prêcher en plein air sur la bible ... En semaine, j'ai le choix dans la concurrence que se font ces mille chapelles de l'Église anglicane... Pourquoi je vais dans ces lieux si c'est si monotone ? J'y forme mon oreille à l'accent étranger ... Pour me changer je vais au Discussion Hall, c'est en petit nos clubs après 1848 à Paris...Qu'on se figure un estaminet, à l'une des extrémités un siège un peu élevé pour le président qui dirige les débats, accorde ou retire la parole, et placées en file sur deux rangs, des tables autour desquelles chacun s'assied... Ainsi, on boit, on fume, on politique ! »²⁰⁴.

« J'avais un peu moins de vingt ans quand notre dernière révolution s'accomplissait en France ; nourri dans les idées de l'époque, j'en ai eu tous les emportements et toutes les illusions ; j'allais au club et même j'essayais ma plume dans l'une des feuilles créées alors par des ouvriers...Les évènements se déroulant, je sentis insensiblement ma foi m'abandonner, les illusions s'en allaient une à une et rien ne les remplaçait...Les années passèrent et ma bonne humeur me revint avec la santé qui au milieu de tout cela m'avait un peu abandonné... Je recommençais à chanter et même à penser. De jachère surgissaient des pousses nouvelles... Mes pensées peuvent plaire à mes amis et être utiles, je les jette sur le papier, au hasard, comme elles viennent, et je leur dédie... Ces feuilles volantes, je les rassemble le dimanche et je les mets au net. J'en ai déjà composé plusieurs lettres dont la présente n'est à proprement parler que la préface. Ecrites pour le peuple, elles sont dans le langage du peuple, on ne m'en a pas appris d'autre et je ne le regrette point... »²⁰⁵.

²⁰¹ MAINFROY, Victor, *Journal d'un orphéoniste oublié à Londres*, Londres, [?], 1860, p. 5.

²⁰² MAINFROY, Victor, *op. cit.*, p.8 et 9.

²⁰³ MAINFROY, Victor, *op. cit.*, p.11 et 12.

²⁰⁴ MAINFROY, Victor, *op. cit.*, p. 13 à 16.

²⁰⁵ MAINFROY, Victor, *op. cit.*, p. 21 à 23.

Ainsi, si cette autre facette de l'orphéoniste n'apparaît pas dans les discours officiels, c'est aussi parce qu'elle est plus difficilement compatible avec l'image qui s'impose au cours du Second Empire, celle d'un orphéon comme modèle d'organisation d'une micro société idéale où chacun a sa place et travaille à promouvoir une idée commune et où la contestation ne peut donc émerger.

En choisissant de défendre les visées sociétales de « l'orphéon », les élites orphéoniques ont orienté plus ouvertement, dans les discours tout du moins, le projet en direction d'un « orphéon école de citoyenneté » s'inscrivant dans la droite ligne des attentes du régime impérial. En effet, « l'orphéon » revendique d'être une de ces institutions, à l'instar de l'école ou de l'armée, se donnant officiellement comme objectif de former des citoyens éduqués empreints d'une culture commune à la « société englobante »²⁰⁶. Ont-ils par ailleurs provoqué en retour l'émergence d'un sentiment d'éloignement progressif de la conception originelle de « l'orphéon », à savoir celle de « l'orphéon école de chant choral », conception qui reflèterait mieux les aspirations des musiciens professionnels²⁰⁷ ?

Ce qui est sûr, c'est que, dès 1860, les critiques des musiciens professionnels se développent à l'encontre du projet artistique de « l'orphéon ». S'impose alors progressivement l'idée d'un « échec artistique » de « l'orphéon », avec en filigrane l'émergence d'un discours sur la nécessité d'un retour aux sources, discours constitutif de l'élaboration du mythe de « l'orphéon originel ».

²⁰⁶ MARACHE, Corinne, « La responsabilisation politique du monde paysan dans les campagnes françaises (1830-1930), *Parlement[s]*, 2006/1, n° 5, p. 73 à 90.

²⁰⁷ En 1852, les musiciens professionnels soutiennent « l'institution orphéonique » comme en témoigne cet extrait émanant de l'Association des artistes musiciens : « Un jour viendra où chaque ville de France aura son Orphéon particulier et sa Société philharmonique. Alors les arts offriront à l'activité du peuple un aliment plus sain et plus choisi ; sous leur influence, les mœurs publiques se modifieront et s'amélioreront, une noble émulation tiendra l'intelligence en éveil, et l'enseignement sera puissamment secondé par l'appât de ces récompenses publiques, devenues l'objet de la louable ambition des Artistes. Les concerts, les festivals, les concours, les messes se multiplieront de toutes parts sous les auspices de l'autorité, et ces solennités brilleront d'un éclat dont il est facile de se faire une idée lorsqu'on songe à la richesse et au nombre des éléments dont l'Association pourra disposer. Par ces faits, l'art prendra des proportions dignes de lui et de sa mission dans le monde, il resserrera les liens sociaux en apprenant aux hommes à se connaître et à s'aimer, et ainsi s'accomplira l'œuvre de la musique considérée au point de vue supérieur de la morale et de la civilisation moderne », p. 87. URL : <http://www.irpmf.cnrs.fr/AAM/CR%201844-1880.pdf>, consulté le 15 juillet 2009.

2. La genèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1860-1900)

Nous revenons dans ce second point sur la genèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Tandis qu'à partir des années 1860, certains commentateurs font de l'expansion instrumentale l'indice de décadence artistique du « mouvement orphéonique », les discours qui portent sur le manque d'exigence artistique du projet orphéonique se multiplient jusqu'au tournant du XX^e siècle, se focalisant sur la médiocrité des interprètes et des compositeurs, à laquelle s'ajoutent les effets pervers de la pratique du concours et le constat d'un certain échec quant à l'objectif originel de « popularisation de la musique savante ».

2.1. La fanfare rendue responsable de la disparition des sociétés chorales

La thèse du déclin du chant choral

Alors que « l'institution orphéonique » connaît une augmentation toujours plus importante de ses effectifs, que le rôle citoyen et plus largement social de la société musicale reste le plus souvent valorisé, les critiques à l'encontre du « mouvement orphéonique » émergent avec plus de force que précédemment au tournant des années 1860-1870. En première ligne se trouvent les sociétés instrumentales jugées responsables du déclin quantitatif des sociétés chorales. Dès la fin des années 1860, les voix s'élèvent contre la société instrumentale soupçonnée de se substituer à la société chorale, alimentant la thèse du déclin du chant choral. Johannès Weber²⁰⁸ en 1891, tente, à contre-courant, de montrer les incohérences sur lesquelles s'appuie le discours du déclin des sociétés chorales, dont M. Ménard se fait l'un des porte-paroles²⁰⁹ :

« M. Ménard se plaint que les sociétés instrumentales tendent de plus en plus à se substituer aux sociétés chorales. L'argumentation de M. Ménard manque de solidité, et l'auteur ne prouve rien du tout en opposant aux vingt et une sociétés chorales de Marseille les quarante-huit musiques civiles de la ville. Un de ses torts est d'englober les harmonies et les fanfares dans la même réprobation. D'après un relevé statistique que j'ai donné dans un petit volume qui est entre les mains de M. Ménard, le nombre des harmonies civiles en France est à peu près le même que celui des sociétés orphéoniques ; il n'y a là rien d'excessif, au contraire. Le nombre des fanfares est quintuple, ce qui s'explique facilement ; les récriminations seraient vaines. Un petit nombre d'instruments suffit pour une fanfare ; les morceaux de musique peuvent être très faciles, et il faut bien moins de temps pour apprendre à tirer quelques notes d'un saxhorn ou d'un cornet à piston que pour savoir jouer de la flûte

²⁰⁸ Johannès Weber (1818-1902), musicographe, docteur en théologie de la faculté protestante de Strasbourg et secrétaire de Meyerbeer. Il rédige le feuilleton musical du *Temps* de 1861 à 1895. S'intéressant aux questions d'esthétique, il apporte de nombreuses contributions à *La Renaissance musicale. Revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire*, qui paraît entre 1881 et 1883. Auteur d'ouvrages sur la musique et sur l'enseignement en France (*La situation musicale et l'instruction populaire en France*, Leipzig/Bruxelles, Breitkopf & Haertel, 1884). FAUQUET, Joël-Marie, « WEBER, Johannès », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 1312.

²⁰⁹ « M. Ménard, mon confrère du *Journal de Marseille*, a donné sous le titre *Marseille musical* un tableau sommaire de la situation actuelle de l'art dans une ville dont j'ai déjà parlé bien des fois. » *Le Temps*, 12 octobre 1891, p. 3.

ou de la clarinette. Quant aux cors et aux bassons, leur emploi en plein air est assez déplacé, excepté celui des trompes de chasse. Je ne vois qu'une seule preuve qui serait concluante en faveur de la thèse de M. Ménard. Ce serait une statistique établissant la diminution graduelle des sociétés chorales et l'augmentation disproportionnée non seulement du nombre des fanfares, mais aussi de celui des musiques d'harmonie. Je doute que M. Ménard puisse fournir cette démonstration. »²¹⁰

L'arrivée massive des sociétés instrumentales dans les années 1860 relègue les sociétés chorales dans une position minoritaire. L'écart entre sociétés chorales et instrumentales se creuse rapidement entre 1860 et 1865 mais il se stabilise à partir des années 1880. Johannès Weber et Eugène Mas semblent confirmer que la société chorale n'est pas pour autant en voie de disparition à la fin du XIX^e siècle. En 1884, Johannès Weber constate que 15 % des sociétés sont des sociétés chorales (5000 sociétés recensées dans l'*Annuaire général de la musique* d'Henri-Abel Simon qui se décomposent en 3500 fanfares, 750 harmonies et 750 orphéons). Dix ans après, l'écart semble s'être stabilisé. Il se serait même réduit si l'on en croit les chiffres que donne Eugène Mas en 1895²¹¹ : les sociétés chorales représenteraient près de 21 % des sociétés toutes catégories confondues.

Selon Edmond Neukomm²¹², c'est l'invention technique, à savoir l'arrivée sur le marché des instruments à vent de la famille des saxtrombas et saxophones, qui a, en favorisant un résultat d'ensemble rapidement satisfaisant, participé à l'explosion numérique des groupes instrumentaux, et plus spécifiquement des fanfares de saxophones :

« Ce qui a facilité l'éclosion et la diffusion des sociétés civiles, des fanfares surtout, et ce qui même a été la condition fondamentale de leur existence, c'est la création de familles d'instruments auxquels Sax a donné son nom et qui par leur unité de doigté et leur facilité d'émission donnent à tout individu doué de quelque intelligence la faculté de devenir en peu de temps un virtuose suffisant. Ne voit-on pas dans les concours d'excellentes fanfares d'enfants ? »²¹³

C'est également l'argument retenu par Julien Tiersot²¹⁴ lorsqu'il suggère que l'outil instrument à vent par sa facilité d'utilisation aurait remplacé l'outil voix moins facile à maîtriser. Si les sociétés chorales ne représentent qu'une part minoritaire dans l'ensemble des sociétés musicales, il faut s'en

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ « Ne sont pas comptabilisées : les groupes composés d'enfants, les corps de musique appartenant à des collèges, institutions ou pensionnats, des maîtrises, des patronages, etc, les estudiantinas, les sociétés de trompes de chasse, en un mot toutes les sociétés étrangères aux trois groupes, chorales (1500), harmonies (1200) et fanfares (4300) ». LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 257 et 259.

²¹² Edmond Neukomm (1840-1903), rédacteur avec Paul Lacome de *L'année musicale*, critique à la *Revue*, la *Gazette musicale de Paris* et au *Ménestrel*, musicographe et historien de la musique (*Histoire de la musique militaire*, Paris, L. Baudouin, 1889). ROBERT, F., FAUQUET, Joël-Marie, « NEUKOMM, Edmond », in : FAUQUET, Joël-Marie, (dir.), *op. cit.*, p. 859.

²¹³ NEUKOMM, Edmond, *Histoire de la musique militaire*, Paris, L. Baudouin, 1889, p. 178 à 179.

²¹⁴ Julien Tiersot (1857-1936), compositeur, musicographe et ethnographe. Formé au Conservatoire de Paris où il est l'élève de Savart (harmonie), Massenet (composition), de Franck (orgue) et de Bourgault-Ducoudray (histoire de la musique). Il consacre l'essentiel de ses recherches à la chanson populaire (*Histoire de la chanson populaire en France*, Paris : Plon, 1889). Il est également bibliothécaire au Conservatoire et président de la Société française de musicologie. FAUQUET, Joël-Marie, « TIERSOT, Julien », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 1218.

remettre à l'appréciation de la difficulté de la technique de la voix associée à une culture vocale en voie de formation ou déjà formée et conditionnée par une pratique vocale particulière, affirme-t-il. Selon lui, la voix, comme instrument, exigerait de part sa nature délicate une culture qui serait « rarement accessible dans les milieux populaires, surtout rustiques »²¹⁵.

En 1909, le point de vue d'Henri Maréchal est plus nuancé : il préfère mettre en avant le caractère évolutif de la voix même si toujours plus lent que celui de l'instrument à vent :

« Par leur essence propre, certes les sociétés chorales ne peuvent suivre aussi rapidement le mouvement commencé par les Harmonies et Fanfares. Leurs moyens d'exécution restent immuables, et la voix humaine est aujourd'hui ce qu'elle était il y a des siècles, mais à cette vérité on peut ajouter une autre : c'est que les modes d'emploi de la voix humaine sont infinis ; que l'art d'écrire pour elle n'a pas de limites, et que personne aussi bien dans le passé que dans le présent, ne saurait prétendre à la découverte d'une formule définitive. »²¹⁶

Ainsi, parmi les éléments d'explication que les contemporains retiennent, on trouve ceux qui touchent à la difficulté de l'apprentissage de l'outil voix par rapport à l'outil instrument à vent. En d'autre terme, la voix, outil du chant choral n'aurait pas pu faire face à l'arrivée de l'instrument à vent, qui, rendu d'utilisation facile depuis l'invention d'une famille d'instruments à vent par Adolphe Sax (breveté en 1846) apparaît comme le vecteur d'une large diffusion de la pratique musicale. En 1911, Julien Tiersot rappelle que, excepté le midi et le nord de la France, « les autres contrées seraient restées à l'écart du mouvement musical, si elles n'avaient eu la ressource des sociétés instrumentales ». C'est bien ce qui pose problème aux défenseurs des pratiques chorales dès la fin des années 1860, qui voient d'un mauvais œil le poids considérable qu'acquière de fait les sociétés instrumentales dans « le progrès de l'éducation musicale en France ».

C'est notamment l'explosion numérique des fanfares qui reste le plus souvent mal vécue par les contemporains.

Les résistances à l'intrusion des sociétés instrumentales

Charles Poirson est l'un des leurs. Dès la fin des années 1860, il incite les amateurs à se détourner des sociétés instrumentales à vent sous prétexte qu'elles ne peuvent leur donner accès à l'art :

« Si vous avez des dispositions musicales plus fortement prononcées que vos camarades, fuyez les instruments de cuivre comme la peste, et apprenez à jouer du violon ou du violoncelle à l'aide desquels vous pourrez pénétrer dans le sanctuaire et tremper vos lèvres à la coupe divine que remplissent sans cesse les dieux de la mélodie et de l'harmonie »²¹⁷.

²¹⁵ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²¹⁶ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 185.

²¹⁷ *La presse orphéonique. Journal de musique et d'enseignement populaire*, 10 avril 1870.

Par ailleurs, en doutant ouvertement de la légitimité des sociétés instrumentales à participer à « l'œuvre orphéonique », il laisse entendre que la disparition de la société chorale au profit des sociétés instrumentales entraînerait à terme l'abandon du projet civilisateur qu'elles seules soutiennent :

« Les sociétés chorales sont l'expression la plus parfaite de l'œuvre orphéonique, œuvre essentiellement égalitaire, moralisatrice, économique et démocratique, [alors que] les sociétés instrumentales forment une sorte de tiers parti dans ce monde musical, dont les sociétés philharmoniques composent l'aristocratie. »²¹⁸

Certains musiciens, comme Gustave Chouquet, tentent de tempérer leurs critiques tout en avouant leurs préférences pour les sociétés chorales :

« On s'apercevra que, depuis les tristes événements militaires de 1870-71, le chant choral souffre de la concurrence que lui font les fanfares. Nous ne voulons pas dire du mal des sociétés instrumentales et nous ne les croyons pas amies du cabaret comme le prétendent certaines langues méchantes ; mais nous gardons nos préférences de vieille date pour l'orphéon »²¹⁹.

Dans les années 1890, alors que la fanfare est la pratique la plus répandue, les mentors de « l'institution orphéonique » la tiennent pour responsable de la déconsidération de l'orphéon, et la reconnaissent coupable de l'abaissement musical du « mouvement orphéonique » :

« Ce sont les sociétés instrumentales qui ont fait dire des orphéonistes qu'ils n'étaient que des sonneurs de cuivre, des jolis farceurs n'aimant que le piston et le trombone. Il serait à souhaiter qu'au lieu de pousser au développement de vos épouvantables fanfares, on en restreigne l'éclosion autant que possible. Ce n'est pas de la musique qu'elle propagent, c'est la perversion du goût musical qu'elles promènent et développent »²²⁰.

La fanfare est considérée comme la forme orphéonique la moins intéressante, la moins « noble », celle qui serait à l'image du peuple qui la joue : bruyant, au goût douteux et sans éducation.

« Les instruments de cuivre ont une sonorité bruyante qui plait aux masses, au même titre que le rouge les attire et les fascine, mais ils ne peuvent idéaliser les sentiments humains, ce qui est, comme on le sait, le propre de l'art. Cette préférence pour ce qui est éclatant est une question de goût et d'éducation car il serait bien plus facile de fonder un orphéon qu'une fanfare qui exige des frais d'installation assez considérables. »²²¹

« Le monde orphéonique » contribue, semble-t-il, à accentuer la hiérarchisation artistique des pratiques musicales, ou tout du moins accompagne-t-il cette évolution qui traverse le XIX^e siècle. En effet, toutes les formes instrumentales de regroupements orphéoniques ne sont pas visées de la même façon : au bas de l'échelle, les instruments de cuivre et leur regroupement en fanfare. L'expression péjorative de « cuivraille » apparaît pour désigner plus spécifiquement le regroupement fanfare dès son apparition civile vers 1866. Son origine et sa pratique militaire semblent y être pour quelque chose : dans les années

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ CHOUQUET, Gustave, « L'orphéon » in : *Paris Guide*, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1867, p. 881 à 887.

²²⁰ *L'Orphéon*, 14 février 1892.

²²¹ *La Gazette artistique de Nantes*, 23 avril 1891.

1880, un certain discrédit règne sur les chefs de la fanfare, le plus souvent issus de l'armée, « qui ne sont pas assez musiciens »²²².

« *La fanfare et l'harmonie ne répondent pas à un besoin d'art* »

La fanfare et l'harmonie n'appartiennent pas au champ artistique affirme Vincent d'Indy²²³. Pour preuve, aucun compositeur n'écrit pour ces formations, telle est en substance ce qu'il déclare, en 1898, lors d'un jury de concours orphéonique à Roanne dont il est le président.

« Les harmonies et fanfares, quelque'excellentes qu'elles puissent être ne constituent pas une force artistique réelle, puisqu'il n'existe pour elles aucune littérature musicale, point ou presque d'œuvres originales, et qu'en conséquence, elles ne répondent pas à un besoin d'art. »²²⁴

De la thèse de la disparition des sociétés chorales à la cause de la décadence du « mouvement orphéonique », il n'y a qu'un pas. Celui-ci est franchi au tournant des années 1870. Les sociétés instrumentales (fanfares et harmonies) alors majoritaires sont accusées d'avoir contribué « à tirer vers le bas » l'œuvre artistique de « l'orphéon », voire même tenues pour responsables au tournant du XX^e siècle de « l'échec artistique » de « l'orphéon », lequel serait à l'origine de la « crise » qui traverserait le « mouvement orphéonique » à la fin du XIX^e siècle. Parallèlement la critique qui consiste à dénoncer la médiocrité artistique des orphéons va s'amplifiant à partir des années 1860 : en ligne de mire, l'exécution musicale et les répertoires.

²²² WEBER, Johannès, *op.cit.*, p. 121.

²²³ Vincent d'Indy (1851-1931), compositeur, pédagogue, théoricien. Il acquiert une formation musicale poussée tardivement après 1871 en dehors du Conservatoire de Paris. Il fait l'apprentissage de la fonction de musicien comme chef de chœurs et second chef d'orchestre aux Concerts Padeloup, organiste à l'église de Saint-Leu-la-Forêt. En outre, il joue la clarinette et le violoncelle. Co-fondateur de la Schola Cantorum en 1896, il y est professeur à partir de 1899. Nommé professeur au conservatoire de Paris en 1912 (classe d'orchestre et direction d'orchestre). « À partir de 1900, sa personnalité sera marquée par une attitude réactionnaire et antisémite, tant sur le plan politique qu'artistique ». SCHWARTZ, M., « D'INDY, Vincent », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 613 à 615.

²²⁴ *L'Accord Parfait*, 24 novembre 1898.

2.2. Médiocrité d'exécution, médiocrité du répertoire

Limites au progrès de l'exécution musicale

Une des premières critiques à propos d'un concert de l'Orphéon de Wilhem daigne reconnaître aux chanteurs une exécution technique parfaite mais place « l'exécution artistique » hors de portée des orphéonistes, ainsi que l'écrit Ary Sheffer²²⁵ en 1839 dans *L'Artiste, journal hebdomadaire de littérature et des Beaux-arts* :

« Ce qui frappe dans l'exécution des élèves, c'est une perfection mécanique bien plus qu'artiste. L'ensemble est irréprochable, l'aplomb et la fidélité à la mesure sont imperturbables, les nuances sont rendues par cette foule comme par un seul homme ; mais ces nuances sont en petit nombre ; on n'y connaît même que le forte et le piano. Quant à ces élans de passion qui gonflent les poitrines, à ces sublimes abattements qui font défaillir la voix comme l'art le demande, à ces sentiments comprimés que traduit le *sostenuto*, vous n'en trouverez aucune trace. »²²⁶

Cependant, il précise que si les orphéonistes sont loin d'avoir dépassé le stade de la « perfection mécanique » c'est surtout parce qu'ils sont contraints dans un dispositif orchestral dirigé par un chef :

« Je ne demanderai pourtant pas que les orphéonistes donnent de l'âme sous la baguette des moniteurs. Le sentiment vient, et vient très bien avec la liberté. Je me rappelle qu'un soir de l'autre été, j'entendis dans la rue des chants magnifiques et pleins d'ampleur qui partaient d'un petit groupe d'hommes en blouse. Je ne pus résister au plaisir de les entendre et de les suivre au milieu des gamins qui les pressaient dans leur promenade nocturne. Je m'arrêtais dans leur halte, je les attendis même à la porte du cabaret où ils se désaltèrent, et ne cessais de partager leur course vagabonde que lorsque l'heure avancée vint disperser ces artistes aux mains noires, que M. Wilhem n'avait pas dédaigné d'instruire. »²²⁷

Cette critique reste cependant isolée. Dès 1850, conjointement à l'augmentation du nombre de chanteurs, la question de la perfection technique se posera en des termes nouveaux. Apparaît, notamment dans les discours, l'idée d'un seuil quantitatif de chanteurs au-delà duquel « l'exécution parfaite » ne peut plus être atteinte. Charles Poirson dénonce la massification des chanteurs dans les grands rassemblements orphéoniques des années 1860 :

« Pour obtenir une exécution parfaite, il ne faut jamais réunir plus de deux ou trois cents chanteurs. Quel effet peut-on obtenir d'une masse chorale composée de tempéraments différents habitués à des mouvements divers, si étendue que les ténors ne peuvent entendre les basses ? Rassemblez tant qu'il vous plaira tous les orphéonistes et toutes les fanfares du monde, mais au nom de l'art, au nom du bon sens, ne les faites ni chanter, ni jouer ensemble ! »²²⁸

²²⁵ Ary Sheffer (pseudonyme : A. Spechl) (1795-1858), peintre et critique.

²²⁶ *L'Artiste*, 1839, p. 180.

²²⁷ *Idem*.

²²⁸ POIRSON, Charles, *Guide-manuel de l'orphéoniste*, Paris, Hachette et Cie, 1868, p. 44.

D'ailleurs, pour preuve, ajoute-t-il, les grandes réunions orphéoniques parisiennes de l'année 1867 n'ont pas rencontré le public escompté : « comme pour les festivals précédents, le résultat pécuniaire s'est traduit par un déficit ». Le public ne serait pas dupe de la médiocrité de l'exécution musicale proposée : « le public est fatigué de ces grandes exhibitions d'orphéonistes, plus nuisibles qu'avantageuses au progrès du chant »²²⁹.

Au début du XX^e siècle, le phénomène de massification des choristes semble remis au goût du jour. En 1911, l'Orphéon de Paris dirigé par Auguste Chapuis, inspecteur principal de l'enseignement du chant, réunit chaque année en un imposant groupement les meilleurs élèves des écoles primaires et ceux des cours d'adultes, constituant un chœur à voix mixtes de 900 exécutants, à savoir 300 voix d'hommes, 300 voix de femmes, 300 voix d'enfant des écoles primaires, 150 garçons et 150 filles. Mais, disent certains, cette massification des chœurs ne peut se faire qu'à la seule condition que le répertoire chanté soit approprié à ce dispositif. Pour Julien Tiersot, chanter les *Passions* et les *Cantates* de Jean-Sébastien Bach à plus de cent orphéonistes, alors que l'exécution ne nécessite pas plus de vingt quatre voix, est un non sens. La massification des choristes ne desservirait la réalisation proprement musicale des œuvres du répertoire classique que dans la mesure où l'œuvre jouée n'a pas été écrite pour autant de chanteurs.

Une autre vague de critiques touche à la question de l'apprentissage de la lecture de la partition musicale. Si elle ne concerne pas l'Orphéon de Wilhem, considéré comme une école méthodique de solfège²³⁰, elle fait son apparition dans les années 1860. Dans certains rapports de jury des concours, est défendue l'idée qu'il faut « apprendre la musique » par des moyens « intelligents », qui passent par l'apprentissage de la lecture des partitions et par l'arrêt du « serinage », germe de la stagnation, voire de la régression²³¹. Parmi les propositions sensées provoquer l'abandon de la méthode du serinage au sein des orphéons, il y a la mise en place dès 1865 d'une épreuve de lecture à vue obligatoire dans les concours. Mesure incitative qui n'aurait pas été suivie d'immédiateté selon Charles Poirson. Il fait le constat en 1868 d'une inertie orphéonique en la matière, dont il rend les directeurs d'orphéons en partie responsables : « Un grand nombre de directeurs se contente de faire apprendre les morceaux de mémoire, et l'éducation du chanteur ressemble alors à celle du serin et du perroquet »²³². En 1867, Louis Alphonse Edmond Holtzen, artiste lyrique, lauréat du Conservatoire Impérial de musique et professeur de chant, dénonce plus largement un système d'enseignement de la musique peu performant, qui aurait contribué à répandre la méthode du serinage au lieu de la combattre :

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ « Méthode Wilhem » in : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la), Lionel, (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave, 1925, p. 358.

²³¹ Dès la période du Second-Empire est menée une « croisade énergique en faveur du solfège : lire la musique à livre ouvert, hors la lecture point de salut! [...] En abandonnant crânement le serinage et la routine qui les avaient jusque là soutenues et guidées, les sociétés obéirent à leur intime conscience sentant que se contenter de jouer ou de chanter quelques bribes musicales péniblement apprises était une tâche indigne d'elles, comprenant que suivre ce chemin sans issue c'était se condamner au simple écho impuissant et improductif c'était renoncer à marcher vers le progrès... ». SIMON, Henri-Abel, *op.cit.*, p. 143.

²³² POIRSON, Charles, *op.cit.*, p. 63.

« Si ceux qui savent, veulent réfléchir et se rappeler leurs débuts, ils conviendront avec moi qu'ils n'ont pas appris la musique, mais qu'ils l'ont devinée, tant le système d'enseignement est vicieux. Tout le monde n'est pas organisé à faire ce tour de force. Après de vains essais, de vains efforts, on a dû renoncer sous peine de dissolution à enseigner la musique aux membres des orphéons, ces musiciens qui pour la plupart chantent sans connaître les notes. Ils préfèrent, tout le monde le sait, et ils en conviennent, les longs et rudes labeurs du serinage à la difficile étude de la lecture musicale. »²³³

Au début de la Troisième République, le cadre d'un apprentissage systématique de la lecture de la musique ne semble toujours pas réalisé. En 1872, Henri-Abel Simon réaffirme que « Le principal progrès à réaliser dans l'Orphéon, c'est d'introniser la lecture musicale »²³⁴. En 1884, les efforts fournis en la matière semblent porter leurs fruits. Johannès Weber souligne que « les concours de lecture à première vue ont eu pour résultat qu'en général les sociétés françaises ne lisent pas mal : elles sont même supérieures sous ce rapport aux sociétés belges »²³⁵. Pourtant, c'est encore autour de la lecture musicale que se cristallise, encore au début du XX^e siècle, la question de la médiocrité orphéonique, ce qui interroge sur la pertinence de l'analyse qui consiste à rendre responsable le « serinage » de la médiocrité des orphéons et à dénoncer ses effets néfastes sur la qualité de l'exécution musicale.

À la médiocrité d'exécution des répertoires orphéoniques s'ajoute la médiocrité du répertoire proprement dit.

De l'arrangement au « dérangement » des œuvres musicales

Dans les premières années de l'orphéon, c'est par manque de répertoire adapté à la formation orphéonique²³⁶, qu'il apparaît nécessaire de mettre « à la portée de l'orphéon » un certain répertoire préexistant : « les chœurs des opéras et oratorios des grands compositeurs » des générations précédentes. Valorisée dans un premier temps, la question de la transcription d'œuvres musicales devient un sujet de controverse dans les années 1880, avant de s'installer au cœur de la dénonciation de la médiocrité du répertoire orphéonique. En 1910, il est admis que « pendant de longues années, le répertoire des sociétés, comme celui des musiques militaires, se composa presque exclusivement d'œuvres d'un ordre inférieur, écrites spécialement pour elles, et de quelques transcriptions sur les opéras les plus en vogue. Il serait plus juste de qualifier d'arrangements ces mosaïques, sélections ou fantaisies... »²³⁷

Tandis que le mot « transcription », défini comme une réorchestration ou réécriture de la musique pour une autre formation musicale que celle pour laquelle elle a été composée, reflète une forme de reconnaissance d'un travail exigeant des compétences spécifiques, l'utilisation du terme d'arrangement

²³³ HOLTZEN, Louis-Alphonse-Edmond (1827-1897)

²³⁴ *L'Orphéon*, 5 octobre 1872.

²³⁵ WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 26.

²³⁶ Henri-Abel Simon affirme qu'« En France, dès l'aube des premiers succès orphéoniques, une difficulté s'était présentée ; il n'existait pas de répertoire spécial de chœurs à voix d'hommes », cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 131.

²³⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 298.

renvoie à un travail bâclé ou simplifié. Mais l'arrangement, comme la transcription, restent assez mal perçus, l'un et l'autre sont rarement considérés comme respectueux de la pensée des compositeurs. En ce qui concerne la formation chorale, l'un des arguments les plus souvent évoqués concerne les transcriptions des œuvres classiques qui, adaptées aux seules voix d'hommes, auraient mené à l'appauvrissement de la réalisation des chefs-d'œuvre classiques. En ce qui concerne les sociétés instrumentales, l'adaptation de l'œuvre originelle à l'instrumentarium apparaît d'autant moins pertinente à leurs yeux que la formation musicale concernée est le plus souvent mal équilibrée au point de vue des instruments la composant.

À cela s'ajoute une écriture musicale stéréotypée des enchaînements entre les pièces jouées en situation de concert : « les motifs les plus en vogue s'enchaînaient bravement par l'accord de 7^e de dominante, parfois aggravé d'un point d'orgue de petite clarinette ». Qui se charge des transcriptions ? Pas de dénonciation explicite, sauf à comprendre que les chefs de musique et directeurs de chorale seraient soupçonnés d'incompétence et les orphéonistes exécutants, de manque de goût.

Dans les années 1880, Henri-Abel Simon, rédacteur en chef du journal l'*Orphéon*, reconnaît dans la question de la transcription l'un des vecteurs de la diffusion du répertoire savant. En 1882, elle l'oppose à Edmond d'Ingrandes²³⁸ à propos de l'adagio de la sonate pathétique pour piano de Beethoven pièce déjà « arrangée » pour cordes. Le débat porte sur l'intérêt d'adapter cette œuvre savante classique pour une formation fanfare. Edmond d'Ingrandes, compositeur pour chœurs orphéoniques, s'y refuse. Pour lui « l'adagio ne se prête nullement au dérangement pour instruments de cuivre, qui ne remplaceront jamais les cordes et heureusement ». Tandis que, pour Edmond d'Ingrandes, certains arrangements d'œuvres amènent à « dénaturer » l'œuvre originelle, Henri-Abel Simon voit dans la position du compositeur une incapacité à mesurer et prendre en compte les enjeux de l'avenir orphéonique :

« Je crois qu'il est utile de propager la musique classique chez nos sociétés instrumentales. Evidemment l'effet désiré par le compositeur sera forcément atténué sous le travestissement qu'exige l'harmonie ou la fanfare mais le génie n'y rayonne pas moins et le résultat pratique sera la modification tant désirée du répertoire de nos sociétés et l'élévation du goût [...] »²³⁹

Ce débat se prolonge au début du XX^e siècle tout en se spécifiant. Pour Gabriel Parès, par ailleurs chef de musique de la Garde Républicaine, il s'agit pas de soumettre toutes « les œuvres classiques » à l'arrangement : les œuvres savantes classiques qui sont privilégiées, doivent « contribuer à affirmer le

²³⁸ Edmond d'Ingrande (1825 - ?) organiste et compositeur. Il se présente sans succès au concours de Rome, est professeur de l'Orphéon municipal, puis fut successivement organiste de l'église Saint-Ambroise, de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux et maître de chapelle à Saint-Leu. Son œuvre consiste principalement en des chœurs orphéoniques tels que : *le Guet, les Papetiers, l'Atelier*.

²³⁹ L'*Orphéon*, 8 janvier 1882.

gout musical des exécutants », et celui du public, œuvrant ainsi à l'essor de « l'éducation populaire »²⁴⁰. De même, cet arrangement ne peut se faire en direction de toutes les formations musicales. Si « les fanfares ne peuvent, sauf à de rares exceptions, interpréter de façon satisfaisante ni les grandes œuvres symphoniques ni les grandes œuvres lyriques de grande envergure »²⁴¹, l'orchestre d'harmonie, peut à l'inverse se permettre de jouer des œuvres musicales transcrites du répertoire savant, et notamment « les œuvres écrites pour les grands orchestres symphoniques », qui, elles, se prêteraient parfaitement, à condition d'être réalisées par des « artistes consciencieux » qui cherchent à rendre fidèlement l'expression du compositeur.

Ces débats reflètent les tensions qui se mettent en place entre ceux qui se veulent les garants du respect de la création artistique et ceux qui souhaitent défendre la mise en place d'une pédagogie citoyenne de la musique classique.

Une production musicale importante mais le plus souvent standardisée et réputée sans qualité

En 1911, Julien Tiersot fait le même constat : il note un « abaissement du style », le style orphéonique devenant synonyme de « vulgarité et de pauvreté ». Il ne met pas en cause les œuvres des premières générations de compositeurs de « l'orphéon » tels « Jacques Fromental Halévy, Adolphe Adam, Charles Gounod, Ambroise Thomas, Félicien David »²⁴². Cette première génération de compositeurs n'a pas écrit spontanément pour « l'orphéon », selon Henri-Abel Simon, mais à l'initiative de Eugène Delaporte et « sur ses sollicitations répétées » alors que le répertoire « de chœurs à voix d'hommes »²⁴³ est inexistant. Cependant, selon lui, le manque de diversité des « catégories de voix » représentées au sein des sociétés chorales n'aurait pas favorisé l'écriture d'un répertoire spécifique de qualité.

À la fin des années 1860, le problème s'est inversé selon Gustave Chouquet, et vient de ce que tout le monde s'improvise compositeur : « ces dernières années, tout le monde s'est cru capable d'improviser de charmantes bluettes, et l'on a vu des hommes, aussi dépourvu d'idées que de connaissances harmoniques, imposer leur musique pour rire jusque dans les concours où l'on aurait dû entendre que des œuvres sérieuses. »²⁴⁴ L'offre et la demande musicale ont augmenté entraînant une production d'œuvres standardisée jugée sans qualité. Pour Gustave Chouquet, c'est sous la forme de copies plus moins convaincantes des « meilleurs compositeurs », que se sont multipliés les compositeurs jusqu'à devenir

²⁴⁰ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 299.

²⁴¹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 427.

²⁴² Jacques Fromental Halévy (1799-1862) ; Adolphe Adam (1803-1856) ; Charles Gounod (1818-1893) ; Ambroise Thomas (1811-1896) ; Félicien David (1810-1876).

²⁴³ Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 131.

²⁴⁴ CHOUQUET, Gustave, « L'orphéon », in : *Paris Guide*, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1867, p. 883.

« une foule d’imitateurs »²⁴⁵ dont les œuvres sans être remarquables n’en sont pas moins, le reconnaît-il aussi, agréables à entendre. En 1883, Gustave Chouquet admet cependant encore quelques mérites à une seconde génération de compositeurs, dont François Bazin (1816-1878), Ernest Boulanger (1815-1900), Théodore Semet, Léo Delibes (1836-1891), Jules Massenet (1842-1912), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Laurent de Rillé (1828- ?), J. Monestier (? - 1897)²⁴⁶.

Au début du XX^e siècle, le discours change quelque peu. Si Henri Maréchal admet que la multitude des œuvres composées est constitutive de la richesse du répertoire des sociétés chorales, le nombre d’œuvres est tellement imposant qu’il est un obstacle à sa connaissance : « Il serait fastidieux de citer toutes les compositions qui font la richesse du répertoire des sociétés instrumentales [...] On trouvera le détail de ce vaste répertoire dans le catalogue des éditeurs de musique. »²⁴⁷ En 1909, Amédée Reuchsel²⁴⁸ déclare posséder dans sa bibliothèque personnelle un lot de 800 à 900 chœurs, ajoutant « c’est encore bien peu relativement à tout ce qui a été publié »²⁴⁹. Laurent de Rillé, par exemple, aurait composé au cours de sa carrière orphéonique plus de 300 chœurs²⁵⁰. Henri Maréchal regrette que ce répertoire immense soit si peu joué par la faute des « habitudes routinières » des sociétés musicales²⁵¹. Amédée Reuchsel dénonce l’attitude des chefs de musique « trop enclins à se mouvoir perpétuellement dans le même cercle, retombant l’un après l’autre sur le petit nombre de chœurs anciens, connus ou mis en vedette par des circonstances quelconques, sans se tenir au courant du mouvement, sans faire de recherche personnelle », alors qu’il y aurait un certain nombre de compositeurs, dont font partie Henri Maréchal et Louis-Albert Bourgault-Ducoudray qui auraient contribué « à enrichir et rajeunir le répertoire des sociétés chorales »²⁵².

²⁴⁵ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 301.

²⁴⁸ Amédée Reuchsel (1875-1931), compositeur, organiste. Formé au Conservatoire de Bruxelles, élève d’A. Mailly (harmonie), E. Tinel (composition) et J. Dupont (orgue). Il est par ailleurs l’auteur de l’ouvrage : *L’Éducation musicale populaire. L’Art du chef d’orphéon*, Paris, Fischbacher, 1906. GUERITEY, P.-M. « REUCHSEL, Amédée », in : FAUQUET, Joël-Marie, *op. cit.*, p. 1057.

²⁴⁹ Quelques fonds d’éditions spécifiques du répertoire orphéonique : Monvoisin et Cie (*l’Orphéon* - 1855), Margueritat (*Le Monde orphéonique* - 1883), Lory et la *Nouvelle France chorale (l’Écho des orphéons* - 1861), Fonds de *l’Accord parfait, (Journal des sociétés orphéoniques du Rhône et de la région* -1886). D’autres maisons d’éditions ont publié occasionnellement pour l’orphéon : Maison Heugel, Maison Lemoine, Maison Durand et fils. REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 93 à 109.

²⁵⁰ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 134.

²⁵¹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 133.

²⁵² REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 93.

Le mauvais goût des orphéonistes et le manque de sérieux des directeurs

Dès 1863, Charles de Coligny²⁵³ dénonce la tendance des orphéonistes à préférer « la chansonnette » à la « grande musique » et à favoriser ainsi l'émergence d'un répertoire jugé inintéressant :

« Le temps est venu où il ne faut plus mettre en contrepoint toutes les sornettes de faiseurs de couplets. Nous avons aussi assez de musique de carrefours et de promenades publiques. Les vieilles et les jeunes sociétés orphéoniques doivent se montrer de plus en plus délicates dans le choix des œuvres qu'elles chantent. Beaucoup de ritournelles et d'ariettes de notre connaissance ont fait leur temps. Nous prions ces compositeurs bouffes ou ces compositeurs ignares de se taire sous peine de soufflet. Nous n'avons plus goût de ces maestro boute-en-train et de ces orphéons Tom-Pouces. Qu'on nous ramène aux maîtres ! Les profanes, arrière ! »²⁵⁴

En 1872, M. Weber, critique musical, s'insurge également contre les mauvais goûts des orphéonistes en déclarant que « [l'abondance de la mauvaise musique] provient aussi quelque fois de l'ignorance et du manque de goût des orphéonistes eux-mêmes ou de leur directeur »²⁵⁵. En jugeant douteux les goûts des orphéonistes et des directeurs d'orphéons en matière de musique, il souligne ainsi l'autonomie de ces derniers concernant le choix des morceaux de musique qu'ils jouent, emprunté notamment à un répertoire qui ne serait pas celui de la « musique sérieuse »²⁵⁶. En 1884, Johannès Weber constate que si le mépris envers les sociétés musicales est dû à « la faiblesse de la plupart des sociétés », « cette faiblesse tient, entre autres, aux directeurs qui ne sont pas assez musiciens »²⁵⁷. Il pose ainsi la question des compétences musicales du directeur de la société orphéonique. Ce qui est en cause ici, c'est la pluralité des systèmes (armée, conservatoire) qui contribuerait à former des musiciens d'inégale capacité.

Sont pointés du doigt également le public et ses attentes. Pour Henri Maréchal et Gabriel Parès, en épousant les attentes d'un public large et informe, les sociétés instrumentales s'attachent à jouer exclusivement « les œuvres théâtrales aimées de la foule »²⁵⁸, autrement dit « les œuvres mineures ».

La logique qui sous-tend l'élaboration des programmes lors des concerts orphéoniques est également mise en cause. Selon Amédée Reuchsel, les concerts orphéoniques auraient une programmation qui ne serait que des mises bout à bout de morceaux disparates, « d'un ou deux morceaux,

²⁵³ Charles Coligny emploie parfois le pseudonyme de Grimm. DE PLACE, Adélaïde, « Quelques figures de la presse musicale », in : COLAS, Damien, GETREAU, Florence, HAINE, Malou, (textes réunis par), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 135.

²⁵⁴ VAUDIN, J.-F., *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales* (1^{ère} année), Paris, Pagnerre, 1863.

²⁵⁵ *L'Orphéon*, 5 octobre 1872.

²⁵⁶ Les expressions « œuvres sérieuses », puis « musique sérieuse » apparaissent au cours du XIX^e siècle. Pierre-Michel Menger définit l'expression « musique sérieuse » comme la musique socialement reconnue comme telle. MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 28.

²⁵⁷ WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 121.

²⁵⁸ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 298.

et d'une grosse part de romances, fantaisies polkas pour flageolets, et de chansonnettes »²⁵⁹. « Ces œuvres anti-musicales et anti-artistiques » compromettent la société musicale aux yeux « des vrais dilettanti »²⁶⁰ rappelle-t-il. Il s'interroge également sur les contextes de diffusion des musiques orphéoniques, et leurs rôles dans le processus de dévalorisation dont elles sont l'objet. Il met en cause les contextes des concours, aussi parce que le style des pièces de concours privilégierait la virtuosité technique au détriment de l'interprétation. Cela aurait engendré des répertoires spécifiques où la technicité excessivement valorisée relèguerait la qualité artistique de l'œuvre en second plan.

Outres ses effets néfastes sur le répertoire orphéonique, la pratique du concours est directement accusée de pervertir « l'institution orphéonique ». À l'origine garant de la qualité musicale des orphéons, le concours devient le principal responsable du processus de dévalorisation de « l'orphéon » au tournant du XX^e siècle.

2.3. Effets pervers des pratiques du concours

C'est le recours excessif au système des concours, affirme Julien Tiersot, qui est la « plaie de « l'institution orphéonique » : « de l'abus des concours, est venue, pour la principale part, la déconsidération dont souffre présentement l'orphéon »²⁶¹. En 1910, Gabriel Parès souligne le rôle « des artistes, compositeurs, membres du jury, écrivains spéciaux, [qui] se sont employés depuis quelques années à dénoncer le mal »²⁶². Le discours qui met en cause les concours n'a pas toujours été ainsi, il change au cours des années 1860. Si « les concours ont été utiles autrefois, aujourd'hui ils sont plutôt nuisibles, ou du moins n'offrent plus grand profit. »²⁶³

De l'émulation à la perversion morale des orphéonistes

L'idée de la mise en concurrence des sociétés musicales par le biais de concours avait pour but de créer un esprit d'émulation favorable à l'amélioration des résultats artistiques²⁶⁴. L'essor des concours et de l'engouement qu'ils suscitent dès ses débuts en 1849, fait dire, en 1859, à J. F. Vaudin, rédacteur en chef de l'*Orphéon* que « Le XIX^e siècle pourrait s'appeler le siècle des concours. Tout le monde concourt : au bal, au théâtre au salon, dans la rue, au café, à la bourse, au bois, en coupé et en omnibus, dans la poussière et dans la lumière, sous le frac et sous la blouse, le tournoi est éternel. [...] Les

²⁵⁹ REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 127.

²⁶⁰ REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 91.

²⁶¹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²⁶² MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 307.

²⁶³ WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁴ En matière de pédagogie dans les lycées, chez les jésuites notamment, l'esprit d'émulation était cultivé pour donner à l'enfant la motivation d'apprendre. C'est aussi dans cet esprit d'émulation qu'on institue les concours généraux au milieu du XIX^e siècle, d'abord réservés aux lycées parisiens, puis étendus en 1865 à toute la France.

concours d'orphéons sont la renaissance de l'esprit populaire. Cet esprit-là avait besoin de grand air, de saine gaîté, de francs bonheurs... »²⁶⁵. À la fin des années 1860, Émile Guimet reconnaît que le concours a eu pour effet immédiat « de faire surgir les sociétés de tous les points de la France », et leur attribue un rôle majeur dans « la propagation du goût musical en France »²⁶⁶. Mais, en contre partie, il reconnaît que la pratique du concours est devenue une fin en soi, que « le caractère de lutte, de chasse au médaille, de Derby musical »²⁶⁷ des concours a pris le dessus et provoque en conséquence des effets pernicieux, qu'il dénonce, à savoir la perversion morale des orphéonistes. Cette dernière est également une des raisons pour laquelle, en 1884, Johannès Weber, condamne sévèrement le système des concours et prône sa suppression : « On traite souvent avec un certain dédain les sociétés populaires, vocales ou instrumentales. Cela provient du système des concours et des habitudes que ce système donne aux concurrents ». Selon Louis Pagnerre, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, par ses prises de positions très critiques vis-à-vis de « l'orphéon » et de sa pratique du concours dans le rapport qu'il rédige sur l'enseignement du chant dans les écoles en 1884, aurait été l'un des premiers à élaborer l'idée d'un « échec artistique » de l'orphéon.

« [Bourgault-Ducoudray] n'hésite pas à déclarer que les orphéons ne sont pas considérés comme faisant partie du monde musical, qu'ils n'ont jamais popularisé que la musique de troisième ordre, que le mobile des sociétés actuelles est le concours et non l'exécution des belles œuvres, que leur esprit par trop subalterne en musique ne leur permet pas de bien interpréter. »²⁶⁸

Les critiques sont de plus en plus virulentes. En 1885, paraît l'une d'entre elles dans *La Gazette artistique musicale de Nantes*, émanant de H. Marcello, alias Adèle d'Affry, alias duchesse Colonna Castiglione, sculpteure de renom et amie de Gounod²⁶⁹ :

« L'orphéon, tel qu'il est composé aujourd'hui, n'a que deux fins : d'une part, remporter le plus de médailles possible au comice de la Ferté-sous-Jouarre et battre ses voisins au concours de Carpentras, et c'est là ce qu'il appelle son but artistique ! De l'autre, saisir avec empressement toutes les occasions de quitter sa ville ou sa province pour s'entasser dans les trains de plaisir, aller s'ébaudir dans les grands centres et boire largement aux triomphes passés, présents et futurs de la société, et c'est là ce qu'il appelle son but moral ! Une éducation grossière et insuffisante, un répertoire détestable, nulle aspiration élevée, nulle connaissance des grandes œuvres musicales, tel est à peu près le bagage artistique de toute société chorale, qu'elle s'appelle Société des Enfants de Melpomène, Société des Fils d'Apollon ou Société des Cousins de Midas (ces dernières sont assurément les plus nombreuses) ! »²⁷⁰

²⁶⁵ *L'Orphéon*, 1^{er} octobre 1859.

²⁶⁶ GUIMET, Émile, « La musique populaire », [discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres, et des Arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 21 décembre 1869], in : *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-lettres & Arts*, Lyon, [?], 1869, p. 353.

²⁶⁷ GUIMET, Émile, *op. cit.*, p. 354.

²⁶⁸ PAGNERRE, Louis, *Gounod, sa vie et ses œuvres*, Paris, L. Sauvaire, 1890, p. 76.

²⁶⁹ DE PLACE, Adélaïde, « Quelques figures de la presse musicale », in : COLAS, Damien, GETREAU, Florence, HAINE, Malou, *op. cit.*, p. 133.

²⁷⁰ MARCELLO, H., « La musique classique et les concerts populaires », *Gazette artistique musicale de Nantes*, n° 6, 1885.

En 1910, Henri Maréchal et Gabriel Parès accusent les orphéonistes de ne pas jouer le jeu des concours : « Ainsi, il est permis de constater que, dans les hautes divisions notamment, les sociétés préfèrent toujours se rendre aux concours où elles sont assurées de ne rencontrer aucun concurrent, et par cela même d'avoir la certitude de percevoir la prime »²⁷¹. Poussés par la gloire et l'appât du gain (gagner des prix et des médailles), ces derniers se trouvent emportés par « les sentiments de rivalité et de jalousie [qui] prennent le dessus sur les sentiments de fraternité »²⁷².

Ainsi, c'est le projet même d'association qui est en danger. Selon Julien Tiersot, les concours sont en effet à l'origine du déplacement de « l'institution orphéonique » dans des sphères où elle ne devrait pas se trouver. N'ayant pas su garder la bonne place, c'est-à-dire, rester au sein d' « un projet d'association » en lien avec les qualités humaines que sont « la modestie et le désintéressement », « l'institution orphéonique » ne répondrait plus à la définition originelle : « faire œuvre d'art, sans poursuivre d'autre jouissance que celle que procure cet art »²⁷³. De plus, pour multiplier ses chances de gagner au concours, la société musicale aurait recours à des musiciens professionnels pour remplir ses rangs. Se pose ici en filigrane la question de la place qui incombe à « l'institution orphéonique » dans un monde artistique se professionnalisant, avec lequel elle ne doit pas entrer en concurrence.

La critique des concours porte ainsi sur plusieurs points qui constituent un faisceau de raisons légitimant une réforme de ces concours. La pratique du concours a des effets pervers sur les orphéonistes eux-mêmes dont l'unique but est de décrocher une récompense ; elle détourne ainsi les orphéons de leur objectif proprement artistique ; elle est la principale pratique de diffusion des orphéons et le seul mobile des orphéonistes pour se produire.

Des jurys orphéoniques peu légitimes

La question de la légitimité des jurys porte un second coup aux concours. C'est l'influence, le plus souvent néfaste, du local, œuvrant, non pour une légitimation de la qualité artistique, mais plutôt pour une mise en doute de celle-ci qui est dénoncée.

Henri Maréchal et Gabriel Parès dénoncent la logique du local qui aurait été privilégiée dès les débuts de l'instauration des concours au détriment d'une logique plus proprement professionnelle. Le modèle du « juré incompetent » serait celui choisi sur des critères de notabilité. « En 1861, le concours de Marseille donna lieu à de vifs incidents, causés par l'incapacité notoire du jury, composé d'avocats, de notaires, de magistrats, d'armateurs et de négociants en denrées coloniales »²⁷⁴. Si l'incompétence des jurés locaux a existé un temps et provoqué quelques remous, celle-ci resterait néanmoins l'exception en

²⁷¹ MARECHAL, Henri ; PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 307.

²⁷² WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 22.

²⁷³ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²⁷⁴ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 304.

ce début du XX^e siècle. Les auteurs se félicitent que cette logique du local n'entre plus en compte dans la sélection du jury, même si elle n'a pu être totalement éradiquée : « le jury d'un concours est généralement composé d'artistes de valeur, choisis par le comité d'organisation. Il arrive cependant et c'est l'exception, que quelques jurés soient d'une compétence discutable : il faut en chercher la raison dans les influences locales. »

Avec l'exemple du concours, le mécanisme de remise en cause de la qualité artistique de « l'orphéon » apparaît extrêmement simple. Rendu responsable de la perversion morale des orphéonistes, le concours se trouve discrédité de l'intérieur par la remise en cause de la légitimité et de la compétence des jurés dans un premier temps. Par ailleurs il est soupçonné d'avoir encouragé tout un répertoire spécifique pour concours (pièce de concours) écrits dans le but de différencier les concurrents, qui en privilégiant notamment la virtuosité technique au détriment de l'interprétation, seraient exempts de toute valeur artistique²⁷⁵.

Cependant, d'autres facteurs collatéraux participent de la remise en cause de la légitimité artistique de l'orphéon. Dès ses débuts, « l'orphéon » s'impose comme le principal vecteur de « popularisation des études musicales, par le biais du chant choral, puis plus largement de « popularisation de la musique » ou « de l'art musical ». Au cours des années 1860 cependant, des voix s'élèvent révélant les différents enjeux qui se cachent derrière l'idée de « popularisation de la musique », et de l'efficacité ou la pertinence de « l'institution orphéonique » à la mettre en œuvre.

2.4. L'échec de la « popularisation » de la musique savante

Des résultats mitigés en matière de popularisation de la musique savante

L'enjeu principal que soulève la question de « la popularisation de la musique » renvoie jusque dans les années 1860 exclusivement à celle de l'appropriation populaire de la pratique musicale savante (pratique sociale, jeu et écoute)²⁷⁶, « l'orphéon » étant considéré comme le principal vecteur et outil de cette acculturation. Il ne fait aucun doute à cette époque qu'en démocratisant les études musicales elles-mêmes prolongées par la pratique orphéonique, on rendrait populaire la musique savante, qui jusque là était réservée aux élites sociales et artistiques²⁷⁷. Cependant, Félix Clément²⁷⁸ affirme en 1866 que

²⁷⁵ NAGORE FERRER, Maria, *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICMU, 2001, p. 49.

²⁷⁶ PASLER, Jann, « Material Culture and Postmodern Positivism: Rethinking the "Popular" in Late-Nineteenth Century French Music », in : CRIST, Stephen A., MONTEMORRA MARVIN, Roberta, (Ed.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 355 à 387.

²⁷⁷ La question de la démocratisation de la musique est largement invoquée par les élites orphéoniques. Il s'agit de « populariser l'art musical » selon l'expression usitée à cette époque, c'est-à-dire de permettre l'accès de tous à la musique dite savante par le biais de dispositifs de pratiques (« orphéons ») et d'écoutes (« concerts populaires »).

²⁷⁸ Félix Clément (1822-1885), maître de chapelle et organiste de Saint-Augustin et de la Sorbonne, compositeur, musicographe et historien de la musique (*Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, A. Leclère, 1860) Il a composé notamment des

l'orphéon, communément admis comme outil d'« enseignement populaire de la musique »²⁷⁹, doit être réexaminé (méthode, cours collectif). Selon lui, malgré l'importance numérique des « orphéons » et leur diffusion jusque dans les campagnes (« l'orphéon rural »), l'enseignement populaire de la musique n'est pas efficace et « la popularisation de la musique » qui en découle n'est que de surface. Pour preuve, l'absence de pratique domestique du chant dans les foyers populaires (contrairement aux foyers bourgeois). Doit-on y voir une critique dénonçant l'échec de « l'institution orphéonique » comme substitut laïque d'une éducation musicale jusque là dévolue aux maîtrises²⁸⁰, où les apprentis-chanteurs se recrutaient dans les couches populaires locales ?

En 1911, ce constat semble toujours d'actualité. Julien Tiersot, qui reconnaît également des phénomènes de diffusion sociale et géographique des pratiques chorales et instrumentales pour preuve d'une acculturation du peuple aux pratiques de la musique, met lui aussi l'accent sur les limites d'une démocratisation de la pratique savante de la musique. Selon lui, les sociétés chorales, les plus à même de jouer ce rôle, n'ont pas pu réellement s'implanter dans les campagnes, même s'il reconnaît paradoxalement que le recrutement des sociétés chorales se fait « dans des milieux de plus en plus populaires, jusque dans les villages fort éloignés des grands centres »²⁸¹. Il évoque trois raisons principales : l'éloignement avec le centre (Paris), une nature de voix peu compatible avec le répertoire savant, excepté dans le « Midi [où les voix sont] naturellement sonores et timbrées », et un faible développement de l'éducation musicale excepté dans « le Nord où l'éducation musicale [est la] plus avancée ».

Parmi les défenseurs de l'idée de « popularisation de l'art musical », une ligne de clivage apparaît à la veille des années 1870 entre ceux qui soutiennent que « la popularisation de l'art musical » n'est possible que si le peuple en est le vecteur actif – à savoir, la musique émane du peuple – et ceux qui affirment à l'inverse qu'elle passe par un peuple réceptacle – apporter la musique au peuple – ligne qui recoupe celle des critiques à l'endroit de « l'orphéon » en matière d'échec de popularisation de la musique savante.

En effet, Antoine Elwart, auteur d'un ouvrage sur *l'Histoire des concerts populaires de musique classique*²⁸² édité en 1864, défend l'idée que la « popularisation de l'art musical » est plus efficace lorsqu'elle passe par la diffusion des œuvres savantes jouées par des musiciens professionnels en direction des classes populaires. Ce dispositif de concert public se met en place à Paris en 1861 d'abord à

chœurs orphéoniques. Comme membre de la commission des arts et des édifices religieux, il a eu une action efficace sur la restauration du chant liturgique et des orgues des cathédrales. Il a encouragé la fondation de l'école Niedermeyer au début du Second Empire (1852). FAUQUET, Joël-Marie, « CLEMENT, Félix », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 285.

²⁷⁹ CLEMENT, Félix, « Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France », *Bulletin de la société des compositeurs de musique*, 1866, p. 241 à 246.

²⁸⁰ GUMPLowicz, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848. », in : BÖDEKER, Hans-Erich, VEIT, Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, BWV, 2007, p. 390.

²⁸¹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²⁸² ELWART, Antoine, *Histoire des concerts populaires de musique classique*, Paris, Castel, 1864.

l'initiative de Jules Pasdeloup, suivi de Colonne, puis Lamoureux, et se développe dans un premier temps dans de grandes salles de la capitale. De ce débat naissent les deux axes constitutifs de l'éducation musicale populaire, à savoir l'accès à la pratique musicale savante et l'élargissement de l'offre culturelle en direction du peuple.

Les débats qui portent sur la question du peuple actif ou peuple passif rejoignent également ceux plus larges de la participation citoyenne. Pratique collective de la musique (à laquelle s'ajoute l'action d'écouter la musique) et acculturation populaire à la citoyenneté et plus largement à la culture politique dominante, sont d'autant plus liées qu'elles fusionnent lors des fêtes publiques. Pour Alphonse Grün, avocat et rédacteur en chef du *Moniteur universel*, défenseur des idées socialistes, l'Orphéon permet au peuple, par la pratique des fêtes publiques, d'être directement impliqué dans l'acte citoyen : « dans l'organisation des fêtes publiques, [...] d'y intéresser le plus de personnes qu'il est possible, de faire en sorte que le peuple n'y figure pas comme spectateur passif mais comme acteur. Les grandes masses musicales, par exemple celles de l'Orphéon, engagent déjà, dans le succès d'une solennité, un grand nombre de familles »²⁸³. Dans les années 1870, le débat se pose en termes nouveaux.

L'invention d'une pratique savante de la musique populaire ?

En effet, pour certains, « l'institution orphéonique » ne serait plus le vecteur de diffusion de la « grande musique », mais plutôt l'émanation de la « musique populaire ». Déjà en 1869, Émile Guimet déclarait qu'il ne s'agissait plus de penser le processus de popularisation comme un but en soi, mais de redéfinir la « musique populaire » comme celle qui émane des orphéons : c'est « la musique que le peuple fait lui-même, soit qu'il chante, soit qu'il joue, pour occuper les loisirs du travail »²⁸⁴. Cette position qui définit la « musique populaire » comme un type de contexte énonciatif (ou pratique sociale) avant d'être un type d'œuvre reste cependant marginale au sein du monde orphéonique. En effet, à partir des années 1870, « l'orphéon » s'est certes émancipé de la sphère savante, mais cette émancipation reste le plus souvent perçue de façon négative. En effet, dès 1870, selon Charles Poirson, le point de vue que défend Émile Guimet équivaldrait à promouvoir « le côté Béranger de l'Orphéon », celui qui fait rire²⁸⁵. Ce serait considérer, selon lui, que « l'orphéon » « n'a qu'une portée secondaire, qu'il ne doit point avoir de trop haute visée, qu'il ne doit être qu'un prétexte à relations aimables et à plaisirs décents [...] ». Cette vision s'oppose à la sienne : il ambitionne de tendre vers un orphéon « institution d'instruction musicale, une grande école de solfège dont il faut bannir toutes préoccupations étrangères au chant choral ».

²⁸³ GRÜN, Alphonse, *De la moralisation des classes laborieuses*, Paris, Guillaumin, 1851, p. 89.

²⁸⁴ GUIMET, Émile, « La musique populaire », [discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres, et des Arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 21 décembre 1869], in : *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-lettres & Arts*, Lyon, [?], 1869, p. 339 à 366.

²⁸⁵ « Le côté Béranger les fait sourire [...] ». *La Presse orphéonique*, 16 janvier 1870.

« L'orphéonisation » des pratiques « authentiquement populaires » de la musique

D'autres regrettent que l'émancipation musicale de « l'orphéon » se traduise notamment par la perversion d'une musique « authentiquement populaire ». En 1889, à l'occasion de l'Exposition Universelle à Paris, Julien Tiersot dénonce un processus d'« orphéonisation » des pratiques « authentiquement populaires » de la musique : « À la suite des tambourinaires, est venue une estudiantina provençale qui, concourant seule, a eu une médaille. Ici, nous sortons de plus en plus du populaire. La société est organisée comme un orphéon, ses membres portent un uniforme ». Il déplore que l'orphéon, qui est à l'origine une pratique de la musique au service de l'art savant, puisse être réinvesti par des pratiques musicales tout autres, notamment celles issues des traditions orales de la musique (quand les musiciens n'ont pas à lire, ni à écrire la musique sous la forme de partition), où le critère d'oralité lui semble pouvoir caractériser la « vraie » pratique populaire de la musique : « ce qui l'est moins encore [populaire], c'est que la plus part de ces tambourinaires savent la musique : il y en a un qui a joué sa musique avec sa partie devant les yeux ! »²⁸⁶ Il réitère ce constat à propos des groupes de trompes de chasse.

Si la question d'une pratique « authentiquement populaire » de la musique est à nouveau posée ici, elle reste associée à la redécouverte empreinte de nostalgie des pratiques traditionnelles des sociétés rurales essentiellement, pratiques dont l'expression chantée devient le symbole identitaire. La peur qu'elles disparaissent donne naissance au mouvement folkloriste de collectage et de revalorisation des cultures locales, notamment des chants, au milieu du XIX^e siècle, dans lequel Julien Tiersot s'engage également, même si, selon lui, la musique « authentiquement populaire » n'existe plus. Il fait le constat que « son caractère primitif et intéressant » est altérée de toute part. Cette modification est bien le fait de la porosité des pratiques musicales bien que le cadre de « l'orphéon » soit inapproprié selon lui, mais aussi de la circulation des répertoires²⁸⁷ : « le répertoire des solistes [tambourinaires] se compose de fantaisies ou de variations sur des airs provençaux, lesquels ne sont pour la plupart que des airs de vaudevilles des XVII^e et XVIII^e siècles venus de Paris et acclimatés par un long séjour ; ces morceaux sont assez développés et de forme nullement populaire. »²⁸⁸

Vers la décadence de la nation

Avec la défaite de la guerre de 1870, le vocable « popularisation » est alors associé à l'idée de décadence, d'affaiblissement de la nation et contient les germes d'une déconsidération dont l'idéologie doit être combattue selon Henri-Abel Simon. En 1872, s'érigeant contre les discours qui promettent la

²⁸⁶ *Le Ménestrel*, 55, 1889, p. 210 à 212.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ *Idem.*

« décadence de la nation » à poursuivre la « popularisation de la musique », il écrit dans le journal *L'orphéon* :

« Quelques esprits chagrins, colporteurs des signes des temps imaginaires, prétendent que la popularisation de l'art, sa division à l'extrême, son application à l'industrie son insinuation dans l'école ont toujours été et seront toujours des signes avants-coureurs de la chute et de l'abâtardissement des nations qui les cultivent. Confondant la noblesse avec la délicatesse, ils font, des progrès constatés de l'art popularisé chez le peuple, une des causes les plus puissantes de leur décadence. Prenant pour principaux exemples Athènes et Rome, ils nous montrent les dernières vertus de ces grands peuples usés s'écrouler sous le poids d'une civilisation trop raffinée [...] Les hommes qui prêchent ces déplorables théories sont plus dangereux qu'ils ne paraissent et plus nombreux qu'on ne le pense. Ils savent ce lumineux principe : la popularisation de l'art est la genèse de l'éducation morale des peuples. [...] »²⁸⁹

S'il émet l'idée que cette décadence de la nation pourrait être corrélée à celle d'une baisse artistique des pratiques musicales tout en dénonçant cependant l'opinion selon laquelle la massification des pratiques musicales entraînerait nécessairement une perte qualitative, c'est pour mieux insister sur les enjeux qui pèsent sur « l'institution orphéonique ». Son rôle est d'être le garant de l'exigence artistique²⁹⁰ :

Il est faux que la popularisation de l'art conduise les nations à leur décadence ; l'abaissement de son niveau pourrait, dans une certaine mesure, amener ce résultat, mais si l'art se divise et se répand dans le peuple rien ne peut en faire préjuger que son niveau s'abaisse. Il y a certes au fond de tout cela un grand danger à signaler : pour l'Orphéon, il faut absolument, tout en propageant l'idée, tout en extrayant la quintessence de son influence d'éducation, conserver à l'art la pureté de ses aspirations. »²⁹¹

Ainsi, pour une grande majorité, « l'orphéon » en tant que vecteur de « popularisation de l'art musical savant » n'est pas remis en cause, mais il s'agit cependant soit d'en souligner l'inefficacité prônant un retour à l'institution des maîtrises, soit d'en proposer de nouvelles modalités complémentaires par l'instauration de « concerts populaires de musique classique ». Quelques uns, au contraire, constatent qu'une « popularisation de l'art musical » a bien eu lieu, puisque « l'orphéon » comme pratique s'est émancipé de la sphère savante, et qu'il se définit même comme la pratique populaire dominante. Certains regrettent par ailleurs que la pratique orphéonique devienne un modèle qui se diffuse en pervertissant les pratiques musicales authentiquement populaires. Enfin, les détracteurs de « l'orphéon » cherchent à promouvoir l'idée d'une « popularisation de l'art » entraînant inévitablement la décadence de la nation. Tous ces débats naissent du constat partagé d'échec ou de semi-échec de « la popularisation de la grande musique ».

²⁸⁹ *L'Orphéon*, 3 avril 1872.

²⁹⁰ L'idée de décadence, ici intimement liée au processus de démocratisation de la musique savante (« popularisation ») ne semble pas néanmoins touchée par la question de sa diffusion géographique. En effet, il apparaît que l'idée d'une forme universelle de l'orphéon, que l'on rencontrerait dans d'autres pays est plutôt considérée comme un critère de réussite de l'« institution orphéonique », donc de valorisation du mouvement artistique.

²⁹¹ *L'Orphéon*, 3 avril 1872.

L'invention de « l'échec artistique » de l'orphéon

« Le mouvement orphéonique », confronté dès ses débuts à la question de sa légitimité artistique, voit celle-ci réapparaître avec plus de force à la veille de la Grande Guerre, et se cristalliser autour de la question de l'avenir de « l'orphéon » et de ses nouvelles orientations. Le début du XX^e siècle est donc une période de bilan pour l'orphéon. Les écrits qui dominent la production sur « l'orphéon » sont ceux des musiciens de formation (Conservatoire de Paris). La plupart sont acteurs directs de « l'orphéon », en tant que, compositeurs, professeurs, directeurs ou chefs de musique. Ils ont donc profité de la dynamique créée par le « mouvement orphéonique ». Les auteurs s'accordent sur la manifestation d'un désintérêt généralisé vis-à-vis de « l'institution orphéonique ». Ce désintérêt toucherait, selon eux, toutes les classes sociales, les milieux politiques et les milieux artistiques. Certains le déplorent appelant de leurs vœux une réforme. Si le désintérêt pour « l'orphéon » apparaît tout à coup mis au devant de la scène, c'est qu'il faut probablement agir, réagir : « l'institution orphéonique » va mal. D'autres s'en réjouissent : ce n'est que justice, car « l'orphéon » n'est plus légitime artistiquement parlant. Le monde musical est divisé en deux camps : certains décident soit d'adopter une attitude de mépris et de rejoindre « l'élite artiste »²⁹², définitivement absente du projet orphéonique, soit de se positionner en protecteur plus ou moins légitimé par l'État culturel, tout en adoptant les valeurs d'exigence des élites artistiques.

Dans un contexte où, selon Sophie-Anne Leterrier, « l'émancipation sociale des artistes est liée à la reconnaissance de la musique comme art élevé et difficile, à celles des concerts comme manifestations culturelles de haut niveau »²⁹³, on comprend que la question de la qualité musicale et artistique des orphéons ait été un enjeu majeur de ce début du XX^e siècle pour les musiciens professionnels. Il nous a semblé remarquable le fait que ces élites orphéoniques détentrices du discours voient dans le semi-échec de la démocratisation de « la musique classique » et la médiocrité musicale de « l'orphéon » la preuve d'une inadaptation de « l'orphéon » à des exigences artistiques. Selon eux, la qualité artistique ne serait possible qu'à condition d'abandonner certaines pratiques sociales qui apparaissent comme les fondements du mouvement orphéonique : la non-mixité des genres, la massification des orphéonistes, la séparation des sociétés chorales et instrumentales et la pratique du concours. Le constat des pro-orphéonistes sonne comme une critique d'un projet figé, empêché par la prégnance de sa dimension de sociabilité et sa dimension civique, trop étriqué au regard de nouvelles exigences artistiques.

Par ailleurs, en critiquant le caractère dominant du concours dans les pratiques orphéoniques, les pro-orphéonistes donnent une vision excessivement réduite : « l'orphéon » ne jouerait plus au tournant du XX^e siècle que dans le cadre du concours. Cela pose la question de sa participation et de sa visibilité au

²⁹² HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁹³ LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : LEUWERS, Hervé (dir.), BARRIERE, Jean-Paul, LEFEBVRE, Bernard, *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. 94.

sein d'une vie artistique (au sens professionnel du terme) plus large et met en lumière l'objectif des pro-orphéonistes réformateurs qui est de développer une pratique de référence au service de l'œuvre, lui permettant ainsi de se détacher des logiques fonctionnelles et sociales des pratiques orphéoniques. Henri-Abel Simon, pro-orphéoniste de la première heure déclare en 1882 à ses contradicteurs : « Il y a au fond de tout ceci un quiproquo qui roule sur une question d'années ; nous luttons pour raccourcir le temps qui doit transformer l'Orphéon, œuvre sociale, en Orphéon, œuvre artistique, tandis que vous vous persistez à voir la perpétuité de l'état présent d'étude et d'enfance de l'Orphéon. »²⁹⁴

Ainsi, les réformateurs de « l'orphéon » prônent l'émancipation du projet artistique porteur, selon eux, d'une nouvelle modernité. Pour Amédée Reuchsel, l'avenir de « l'orphéon » passe par sa « rénovation de fond en comble pour le mettre au diapason du mouvement musical actuel. »²⁹⁵

3. De la réforme à l'échec de la revalorisation de « l'orphéon » (1900-1970)

S'appuyant sur l'analyse de la déconsidération dont souffrirait « l'orphéon », les pro-orphéonistes du début du XX^e siècle proposent de régénérer « l'institution orphéonique » qu'ils jugent pervertie. C'est la logique du modèle professionnel artistique savant, dans ses pratiques et ses répertoires, qui est défendue, avec l'intime conviction que le salut de « l'orphéon » passe nécessairement par « l'orphéon à vocation artistique »²⁹⁶. Émerge en parallèle un discours emprunt de nostalgie mythifiant l'Orphéon de Wilhem. En effet, tentant d'ouvrir des perspectives de réorientation de « l'orphéon », Julien Tiersot²⁹⁷ et Amédée Reuchsel se tournent vers un passé mythique et glorieux²⁹⁸, vers un retour au « point de départ » d'un « orphéon » garant d'un art savant popularisé, définition que Julien Tiersot défend en 1911 sous l'appellation d'« institution de l'art populaire ».

3.1. Le programme de la réforme : retrouver « la visée artistique » de « l'orphéon » (1900-1914)

Les réformateurs dessinent les contours d'un système d'organisation calqué sur le modèle des pratiques savantes et professionnelles de la musique. Ils cherchent à promouvoir répertoire, dispositif de

²⁹⁴ L'Orphéon, 8 janvier 1882.

²⁹⁵ « L'orphéon français, son passé, son avenir », in : REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 126.

²⁹⁶ GEYER, Myriam, *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire allemand (1871-1918)*, [Paris], École nationale des chartes, 1999, p. 166.

²⁹⁷ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

²⁹⁸ À la fin des années 1900, un hommage est rendu à Wilhem, « fondateur de l'orphéon », par l'érection d'un monument à sa mémoire : « dans le but de recueillir la somme nécessaire à son élévation, de nombreuses listes de souscription furent ouvertes dans les journaux spéciaux ; des concerts, des festivals furent donnés, et parmi les plus importants, il faut citer l'imposante manifestation qui eut lieu le 5 avril 1908 au Trocadéro, où 1500 chanteurs, sous la direction de Bourgault-Ducoudray, participèrent à l'exécution d'un magnifique programme composé de ses œuvres, en présence du président de la République, de plusieurs ministres et des plus hautes notabilités parisiennes ». MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 52.

jeu et mode d'enseignement à l'imitation de celui du Conservatoire de Paris s'appuyant sur des objectifs de démocratisation de « la musique sérieuse ».

Sur le modèle des pratiques savantes de la musique

Promotion des « répertoires classiques »

Dans la lignée des discours critiques sur « l'orphéon », Julien Tiersot propose en 1911 de contrer le déclin de « l'institution orphéonique » en mettant l'accent sur le répertoire savant et l'adaptation des formations musicales amateurs à ce répertoire. Ce faisant, il dessine une ligne nette entre des « bons orphéons » et le reste des sociétés musicales. Il présente comme exemplaire l'Orphéon municipal de la ville de Paris. Il réaffirme que la qualité d'une société musicale se mesure à l'aulne du répertoire qu'elle propose. Il s'agit donc bien de mesurer le progrès des sociétés musicales en mesurant leur efficacité en fonction de leur capacité à jouer des « chefs-d'œuvre de musique classique ou moderne », autrement dit des œuvres légitimes des compositeurs, légitimés par l'institution de référence, à savoir celle du Conservatoire de Paris²⁹⁹.

Parallèlement, Henri Maréchal et Gabriel Pagès soulignent que la diffusion des répertoires savants en direction des orphéons est encouragée et relayée par les éditeurs de musique et les fabricants d'instruments, lesquels sont bien présents dans les encarts publicitaires de la presse orphéonique :

« Il convient aussi de féliciter et d'encourager quelques éditeurs audacieux et dévoués à l'art musical qui ont entrepris l'édition simultanée de grandes partitions et de parties séparées d'œuvres symphoniques importantes des plus grands maîtres français, rendant ainsi un signalé service aux auteurs, aux musiciens et au grand public si avide de s'instruire, malgré sa frivolité apparente. »³⁰⁰

Promotion d'un outil-instrument au service des compositeurs

Ainsi, pour obtenir une institution capable de servir « les grandes œuvres du répertoire classique ou moderne », Julien Tiersot préconise la réunion de chœurs mixtes amateurs (voix d'hommes, de femmes, de filles et de garçons) et d'un orchestre composé des professeurs des écoles de musique et de leurs élèves, complété par « des gagistes »³⁰¹. L'idée de réunir les voix d'hommes et de femmes pour les concerts n'est pas nouvelle. En 1845 déjà, certains conseillaient « qu'il fut établi aussi pour les Dames, un cours public d'après la méthode Wilhem ; et alors, avec le concours de la société philharmonique, on pourrait exécuter les beaux morceaux d'ensemble des grands maîtres »³⁰². Elle s'appuie sur le courant qui défend un « orphéon à vocation artistique » à l'instar du modèle allemand, pensé comme un outil

²⁹⁹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

³⁰⁰ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 300.

³⁰¹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

³⁰² *La France musicale*, 21 septembre 1845, p. 302.

d'interprétation « des grandes œuvres de la musique chorales »³⁰³. Louis-Albert Bourgaault-Ducoudray³⁰⁴ est l'un des premiers à le revendiquer comme le seul modèle qui lui paraît intéressant³⁰⁵. Dès les années 1880, ce sont les orphéons mixtes dont la visée artistique n'a pas failli qui sont alors pris comme exemple vers lequel les sociétés orphéoniques doivent tendre et qui constituent l'élite des sociétés chorales :

« J'ai dit que l'orphéon n'existait pas en tant qu'institution artistique ; cependant je dois pour être parfaitement juste, faire une exception toute particulière en faveur de deux Sociétés très distinguées et très recommandables. Je veux parler de la Société Bourgaault-Ducoudray, dirigée par un véritable apôtre de la grande musique chorale et qui a fait si brillamment ses preuves en plusieurs occasions. On n'a pas encore oublié les belles séances qu'elle a données à la salle Hertz et aux Concerts de l'Odéon, pour l'exécution des deux oratorios d'Haendel, la Fête d'Alexandre et Acis et Galathée. L'autre Société est celle que dirige avec beaucoup de zèle et de talent M. A. Chevè ; elle a interprété cet hiver, d'une manière tout à fait digne d'éloges, l'Inde et la Fête d'Alexandre de M. Weckerlin et la Marie Magdeleine de M. Massenet. Ces deux Sociétés présentent cet avantage unique d'être composées à la fois d'hommes et de femmes. Ce mode de composition est absolument indispensable pour aborder les grandes œuvres de musique classique dont l'étude et l'exécution doivent être le but de toute Société chorale qui a la prétention d'être ou de devenir une Société artistique. »³⁰⁶

De même, la conception qui fait de « l'orphéon » un outil potentiel au service des compositeurs émerge dès l'origine de « l'orphéon ». Elle est portée par des compositeurs tels qu'Hector Berlioz, qui, bien qu'ayant montré même parfois un certain scepticisme teinté de mépris à l'égard du « mouvement orphéonique », notamment en 1848, lorsqu'il ironise sur « la musique populaire, philanthropique, nationale et économique »³⁰⁷, reste par ailleurs intéressé par l'outil musical que peuvent représenter ses « masses chantantes ». En effet, certains reconnaissent l'innovation « instrumentale » que représente le groupement des chanteurs et des musiciens pour les compositeurs : « Les concours en groupant toutes les sociétés de nos départements, permettront de faire exécuter d'importantes compositions par des masses considérables et nous révéleront des effets d'une puissance encore inconnue chez nous. »³⁰⁸ L'intérêt que Berlioz porte à l'association des choristes et instrumentistes des sociétés musicales comme outil d'interprétation « des grandes œuvres » se confirme par la suite, alors qu'il participe aux grandes manifestations musicales lors de l'exposition universelle en 1855 :

³⁰³ BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Rapport sur l'organisation du chant dans les écoles* (1881), Vannes, impr. de Lafolye, 1898, p. 45 à 47.

³⁰⁴ Albert Bourgaault-Ducoudray (1840-1910), compositeur (1^{er} prix de Rome en 1862), ethnographe. Licencié en droit. Élève d'Ambroise Thomas au Conservatoire de Paris. Séjour à Nantes en 1866 et 1868, qui est l'occasion pour lui de s'intéresser au mouvement régionaliste breton et à la musique populaire bretonne. En 1878, il est nommé professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris. MUSSAT, Marie-Claire, « BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 172.

³⁰⁵ GEYER, Myriam, *op. cit.*, p. 166.

³⁰⁶ MARCELLO, H., « La musique classique et les concerts populaires », *Gazette artistique musicale de Nantes*, n° 6, 1885.

³⁰⁷ LESPINARD, Bernadette, « Les masses chantantes de la II^e République », *Revue internationale de musicologie*, vol. 1, Slatkine, 1980.

³⁰⁸ BAUGIER, M., « Rapport sur le concours de sociétés chorales et de musiques d'harmonie civiles et militaires à Niort le 28 juin 1854 », in : *Mémoires de la Société de statistique du Département des Deux-Sèvres*, XVII, Niort, Imp. de L. Favre, 1854, p. 25.

« Pendant et après la distribution des récompenses décernées à l'exposition universelle de Paris en 1855, de grandes solennités musicales eurent lieu dans l'immense local de cette exhibition. Des masses vocales et instrumentales conduites par Hector Berlioz et d'autres maîtres y donnèrent des concerts monstres. »³⁰⁹

Autrement dit, la société chorale est l'instrument du chef de chœur. En 1910, Henri Maréchal, lui-même directeur de société chorale déclare avec enthousiasme : « avec un mot, un geste, un regard, on peut jouer de ces masses [chorales] comme d'un clavier »³¹⁰.

N'est pas nouvelle non plus la proposition de mutualisation des forces musicales en présence dans une même ville : le chœur mixte amateur, l'orchestre symphonique composé des professeurs du conservatoire, de leurs élèves et de musiciens gagistes ou artistes de renom. En 1891, Edmond Râteau, critique à *La Gazette artistique de Nantes*, propose, afin d'honorer « un genre pour lequel Beethoven a écrit d'immortels chefs-d'œuvre, le plus haute portée artistique », d'encourager la création d'orchestre symphonique, qu'il constate peu diffus, car ce serait surtout, selon lui, l'occasion « de voir, à côté de chaque orphéon, un orchestre symphonique, ne fut-il qu'un simple quatuor, dans les petites localités »³¹¹. Entre 1874 et 1884, la rencontre entre pratiques chorales orphéoniques et pratiques symphoniques aurait même été testée en province notamment, selon Johannès Weber, à l'initiative de Jules Padeloup, qui « après la clôture de ses concerts à Paris, a donné pendant dix ans des concerts de musique classique en Province, dans les villes [...] emmenait avec lui un noyau de trente artistes, et complétait son orchestre sur les lieux par une quarantaine d'amateurs ou d'artistes. »³¹², et faisait appel aux sociétés chorales locales si nécessaire³¹³. Cependant, l'expérience aurait révélé certaines résistances de la part des sociétés musicales. Il est arrivé, raconte Johannès Weber, que dans certaines villes « la société chorale aristocratique refuse de chanter avec la société ouvrière ; M. Padeloup dut se contenter de cette dernière en y joignant l'orphéon d'une ville voisine. »³¹⁴. Si les sociétés chorales semblent avoir un avenir, les harmonies et les fanfares restent considérées comme « des corps instrumentaux incomplets et imparfaits au point de vue artistique »³¹⁵, qu'il s'agit de parfaire en y introduisant des instruments à cordes pour fonder des orchestres symphoniques³¹⁶.

Remplacer le concours par le concert

En 1908, Henri Maréchal fait part de son optimisme concernant l'évolution des pratiques de diffusion de la musique savante. Il voit dans la pratique du concert un moyen de résister à celle qui reste

³⁰⁹ THYS, Augustin, *Historiques des sociétés chorales de Belgique*, Gand, Busscher frères, 1855, p. 209.

³¹⁰ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 184.

³¹¹ *La Gazette artistique de Nantes*, 23 avril 1891.

³¹² WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 74 à 75.

³¹³ BERNARD, Élisabeth, « Jules Padeloup et les Concerts Populaires », *Revue de Musicologie*, 1971, 57/2, p. 150 à 178.

³¹⁴ WEBER, Johannès, *ibid.*

³¹⁵ REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 131.

³¹⁶ VAN DE VELDE, Ernest, *La musique symphonique et le peuple. L'éducation musicale du peuple. Etude-conférence*, Paris, Le Journal musical, 1899.

la pratique principale des orphéons : le concours. « Enfin, au moment où ces lignes sont écrites, la dernière évolution des sociétés chorales semble se dessiner à l'horizon : le concert marchant de pair avec le concours, le remplaçant peut-être »³¹⁷ déclare-t-il.

Cet objectif n'est pas nouveau. En 1872, si Henri-Abel Simon considère la pratique du concours comme nécessaire, il insiste sur le fait que le concours ne soit pas une finalité pour elle-même. Il défend l'idée que le concours ne soit qu'un moyen, une étape vers le concert :

« Il faut donc que l'Orphéon [...] s'applique à rapprocher de plus en plus ses manifestations musicales vers un but d'art sérieux, magistral et pur. Nous pratiquons depuis longtemps le concours qui est un moyen ; nous entrons aussi dans le concours-festival qui est un trait d'union ; bientôt l'orphéon français atteindra le festival essentiellement musical, son vrai but artistique, c'est à dire l'initiation du peuple aux œuvres imposantes et magistrales de nos maîtres par l'union intime de l'harmonie, des voix de femmes et des voix d'hommes. »³¹⁸

Après le concours-festival où des temps de concerts sont également programmés, la nouveauté résiderait, selon Gabriel Parès, dans l'instauration de festival dit « artistique » où les concours n'auraient plus leur place : « La plupart des grandes harmonies, tout en continuant la tradition des concours, prennent part à des festivals artistiques organisés chaque année, principalement dans les départements du Nord, lesquels sont de plus en plus appréciés et semblent devoir, dans l'avenir se substituer au concours »³¹⁹. Cependant, les retombées économiques semblent cependant garantir à ces manifestations leur maintien³²⁰.

Promotion de l'harmonie et du concert de plein air

Amédée Reuchsel propose en remède de créer à l'imitation de ce qui se passe en Allemagne et en Angleterre des « Assises orphéoniques, sorte d'exposition provinciale de musique, où toutes les sociétés d'un département, d'une région, se réuniraient pour donner, devant plusieurs milliers d'auditeurs, un ou plusieurs concerts populaires. »³²¹. Le concert en plein air devient le dispositif le plus adapté à une diffusion publique la plus large possible : « Il ne faut pas oublier que la véritable musique populaire est la musique de plein air »³²² déclare Gabriel Parès, qui propose, sur le modèle de l'orchestre symphonique, d'instaurer un orchestre d'harmonie adapté au jeu en plein air, œuvrant ainsi pour une forme de démocratisation des répertoires savants auprès d'une audience populaire très élargie : « La musique d'harmonie est appelée, par sa composition instrumentale qui en fait un orchestre de plein air, à suppléer l'orchestre symphonique, là où celui-ci devient insuffisant ; c'est le cas pour l'éducation populaire,

³¹⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 189.

³¹⁸ L'*Orphéon*, 3 avril 1872.

³¹⁹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 305.

³²⁰ En 1906, Paul Héraud aurait écrit dans le *Courrier orphéonique* que « depuis 1851, il y a eu en France près de cinq mille concours et festivals, déplaçant plus d'un million de musiciens, jetant à travers le commerce de nos villes plus de quarante millions de francs » Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 58.

³²¹ REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 127.

³²² MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 300.

laquelle ne peut pas se faire dans les salles de concert, dont le prix des places est trop onéreux pour la majorité du public, mais en plein air, dans de grands emplacements bien ménagés³²³ où le peuple, pour une somme minime, insignifiante (le prix de sa chaise), peut venir s'initier aux œuvres musicales des maîtres de toutes époques et de tous pays. »³²⁴.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les différents auteurs s'attachent ainsi à défendre les pratiques du concert, se préoccupant des espaces dans lesquels ils ont lieu, mais leur attention se porte également sur les contenus des programmes de concert, dont il s'agit de préciser les règles à respecter. La logique voudrait que les orphéons élaborent leur programme selon les types de concerts dans lesquels ils se produisent, concerts de concours, concerts de festivals, concerts de fêtes publiques, concerts à l'église, concerts en plein air, concerts en salle, concerts à l'année. Toutes ces pratiques du concert ne sont pas pour autant également valorisées, certaines même sont ignorées. Ce silence témoigne-t-il d'une remise en cause implicite de la variété des cadres et contextes de jeu en public dans lequel « l'orphéon » évolue ?

La constitution du programme de concert

Pour Amédée Reuchsel, c'est surtout dans l'attention portée à l'élaboration des programmes de concerts que « l'orphéon » se doit de mettre en valeur son répertoire. Il propose pour ce faire de composer un programme de concert qui rende compte de la diversité du répertoire orphéonique et de mettre ainsi en valeur l'éventail des possibilités de « l'orphéon » : « une œuvre des maîtres anciens et modernes, une œuvre des compositeurs du cru, une œuvre héritière des vieux chants et une œuvre de danse populaire »³²⁵. La démarche du responsable de la programmation obéirait ainsi à des préoccupations de restauration ou conservation d'œuvres du passé, et de promotion d'œuvres du présent, classées en trois catégories distinctes : le savant, le local, et le populaire ou le traditionnel. Il propose en cela une première définition de la notion que recouvre l'idée de « répertoire orphéonique ». L'idée qu'il défend est bien de constituer un répertoire orphéonique de concert type. Cela présuppose de sa part qu'il conçoit la pratique du concert comme une pratique ancrée dans la culture orphéonique.

Ainsi, les réformistes promeuvent les répertoires savants comme preuve du sérieux de « l'orphéon ». Ils incitent notamment à la réunion des pratiques chorales et instrumentales, et plus spécifiquement symphoniques, comme d'un dispositif permettant de jouer « les chefs d'œuvre » du répertoire savant sans transcription de l'œuvre musicale originale. Ils cherchent également à développer la pratique du concert

³²³ L'« emplacement bien ménagé » est un terme générique qui renvoie probablement aux places ou cours des villes et village propices à un dispositif scénique pouvant accueillir exécutants et auditeurs, mais aussi au kiosque à musique même si cet espace n'est jamais réellement nommé dans les discours étudiés. Ce qui est étonnant d'ailleurs, sauf à considérer que son heure de gloire, 1870-1890, est passé, où qu'il soit trop lié à des pratiques civiques. Selon Marie Claire Mussat : « dans les années 1875-1890, le kiosque devient le symbole de l'idéal républicain au même titre que l'école occupe une place essentielle dans les rituels commémoratifs » MUSSAT, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène » in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael, KRAUS, Julia, LASSAIGNE, Dominique, (dir.), *op.cit.*, p. 331.

³²⁴ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 300.

³²⁵ REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 127.

considérée comme la seule vraie pratique artistique pour éviter des pratiques considérées comme non artistiques, à savoir celle du concours ou celle du défilé³²⁶.

Certains souhaitent que se développe le concert en plein air comme dispositif « de popularisation du concert en salle », lequel justifiant le remplacement de l'orchestre symphonique par la formation harmonie, et donne un statut légitime aux transcriptions des chefs d'œuvre du répertoire symphonique pour la formation harmonie. D'autres, reconnaissent une diversité de répertoires à l'orphéon, et insistent sur la composition des programmes de concerts pour mettre en valeur cette diversité.

Dans les années 1880, les faiblesses de « l'orphéon » sont analysées comme des insuffisances en matière d'éducation musicale des amateurs et des chefs de musique. Au tournant du XX^e siècle, c'est dans cette optique qu'Amédée Reuchsel propose de s'attacher à transformer le système éducatif de « l'orphéon » pour qu'il devienne « un conservatoire populaire d'amateurs »³²⁷.

Pour un enseignement spécialisé de la musique : former des amateurs « de haute culture musicale »

Les relations que « l'institution orphéonique » entretient avec la sphère scolaire sont fluctuantes au cours du XIX^e siècle³²⁸. L'orphéon, né à l'école, cherche à s'émanciper tout en gardant un lien fort avec l'école (certains cours gratuits du soir ont lieu à l'école)³²⁹. En 1870, Charles Poirson a l'ambition de séparer définitivement « l'orphéon » de l'école : « Au lieu de réunir l'Orphéon à l'école, je veux que l'Orphéon devienne lui-même une nouvelle école... »³³⁰ Depuis les années 1860, « l'orphéon » perd de son influence comme modèle d'enseignement musical à l'école, lequel cherche à s'autonomiser également³³¹.

De l'utilité de l'école au service de « l'orphéon »

À partir de 1880, de nouvelles tentatives sont faites pour associer l'enseignement du chant à l'école et les pratiques chorales orphéoniques. Bourgault-Ducoudray dans son *Rapport sur l'organisation du chant dans les écoles*, y réaffirme l'idée d'un enseignement musical au sein de l'école orienté dans une

³²⁶ Selon Michel Verret, le défilé serait, avec la danse, l'une des manifestations de la « culture ouvrière », qu'il nomme « art du pas ». VERRET, Michel, CREUSEN, Joseph, *La culture ouvrière*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 88 à 89.

³²⁷ REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 131.

³²⁸ FIJALKOW, Claire, *op.cit.*, p. 12.

³²⁹ GERBOD, Paul, « L'enseignement de la musique en France au XIX^e siècle dans les établissements d'instruction publique », in : PISTONE, Danièle (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, p. 33.

³³⁰ *La Presse orphéonique. Journal de musique et d'enseignement populaire*, 16 janvier 1870.

³³¹ FIJALKOW, Claire, *op. cit.*, p. 31. L'idée d'utiliser un répertoire issu des chansons populaires pour les premiers apprentissages de la musique à l'école s'amorce sous l'Empire (dès 1852), et se réalise sous la Troisième République (paraît en 1897, *Chants populaires pour les écoles*, de Julien Tiersot et Maurice Bouchor).

perspective utilitaire : cet enseignement serait au service de la pratique orphéonique³³². Le modèle pédagogique prescrit s'appuie sur celui du Conservatoire de Paris. L'idée est de former des « bons amateurs » capables de garnir les sociétés de musique. Il s'agit d'intégrer non seulement l'enseignement du solfège vocal et du chant choral dans les écoles, mais aussi la musique instrumentale : « Aux petits élèves, le solfège vocal et les chants d'ensemble appropriés à leur jeune âge ; avec les plus grands, déjà solfégistes, on formerait en très peu de temps, des fanfares ou des harmonies scolaires, car il existe pour cet enseignement des méthodes permettant à l'élève de connaître vite l'instrument en le mettant à même en très peu de temps, de remplir une partie. »

Il déclare par ailleurs qu'il est absolument nécessaire d'éduquer les femmes à la musique et préconise la création « des orphéons de femmes [...] comme moyen sine qua non de l'exécution des grandes œuvres. » Il ajoute dans un souci de convaincre que les bienfaits de l'éducation musicale des femmes se feront sentir à la fois en direction des hommes : « pour introduire l'unité des aspirations et des croyances chez les deux sexes » mais aussi en direction des enfants « pour préparer à l'enfant cet agent d'éducation antérieur à la salle d'asile qu'il trouvera dans une mère musicienne »³³³.

En 1884, Johannès Weber rappelle que dans cette perspective, le rôle de l'instituteur est primordial : « ici le rôle de l'instituteur a toute sa place ». Cela permettrait par ailleurs d'inverser la tendance dépréciative dont souffre l'orphéon. Le problème, dit-il « c'est que tout le monde est d'accord au fond, mais on ne veut pas que les instituteurs primaires soient bons musiciens et organistes »³³⁴. Johannès Weber déplore le désengagement de l'institution scolaire, et plus spécifiquement de l'État, dans l'enseignement de la musique à l'école primaire, qu'il considère comme le lieu des premiers apprentissages de la musique, et plus particulièrement dans la formation des instituteurs qu'il juge négligée. En 1863, un arrêté ministériel prescrivait l'enseignement de la musique vocale dans tous les établissements universitaires de l'Empire, et dans les lycées, les collèges, et les écoles normales, mais son application serait restée cependant superficielle selon Henry-Abel Simon. Cela tient, selon lui, en partie au fait que les pédagogues ne sont pas convaincus de l'intérêt d'enseigner le chant, tenant en peu d'estime la musique, se méfiant d'elle et de ses effets³³⁵.

Vers un orphéon post-scolaire ?

Julien Tiersot tente de recréer le lien de partenariat avec l'école et propose comme antidote à la dévalorisation que connaît « l'institution orphéonique » au début du XX^e siècle de « sauver les sociétés populaires de musique en les assimilant à de véritables œuvres post-scolaires »³³⁶. L'idée est donc

³³² BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, *Rapport sur l'organisation du chant dans les écoles* (1881), Vannes, impr. de Lafolye, 1898, p. 45 à 47.

³³³ *Idem.*

³³⁴ WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 121.

³³⁵ SIMON, Henri-Abel, *op. cit.*, p. 200.

³³⁶ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON, Ferdinand (dir.), *op. cit.*

d'intégrer « le programme des œuvres complémentaires de l'école, [dont l'essor date des années 1894-1895] plus connues sous le nom d'œuvres post-scolaires, qui constituent un ensemble d'institutions annexes fortifiant ou prolongeant l'action de l'école publique »³³⁷, au même titre que les « cours d'adultes », les « lectures populaires », les « conférences », les « sociétés d'instruction populaire », la « Mutualité scolaire », les « Patronages »³³⁸, les « associations d'ancien(nes) élèves ». Le ralliement des instituteurs, ou plus largement du milieu enseignant, au projet orphéonique indépendant est prétendument ancien. À la fin des années 1840, lors de ses expéditions en province dans le but « d'y organiser sur une grande échelle des réunions analogues à celles de l'Orphéon à Paris »³³⁹, Eugène Delaporte aurait rencontré chez les instituteurs un terreau favorable à l'encadrement et au soutien des sociétés de musique libres selon Henri-Abel Simon :

« C'est surtout dans la classe si intéressante et si digne des professeurs et des instituteurs des campagnes, qu'il rencontra le plus de compréhension et de sympathies [...] Il sentit qu'il fallait trouver dans chaque commune un homme qui voulut bien ouvrir gratuitement un cours de musique élémentaire, et toutes les communes ne possédant point un artiste, ce fut à cette classe des instituteurs qu'il fit appel, sûr de rencontrer parmi eux, sinon le talent, du moins la volonté nécessaire à l'accomplissement de son projet. Il ne se trompa pas, les instituteurs répondirent à sa voix et se mirent au travail de tous côtés, consacrant, comme lui, leurs veilles sans rétribution, à donner quelques notions de musique aux jeunes gens des campagnes »³⁴⁰.

À la fin du XIX^e siècle, « [les œuvres post-scolaires] ont pris de l'importance [...] à la suite d'un appel lancé par la Ligue de l'Enseignement, qui signalait la lacune existant entre la sortie de l'école et l'entrée au régiment. Elles se réclament, comme doctrine, de la solidarité. »³⁴¹ L'instituteur est-il pour autant le chef de la société de musique et l'école lieu de répétition ? Si les sociétés de musique restent « non scolaires par leur essence »³⁴², comme le rappelle Julien Tiersot, la collaboration entre la société musicale et l'école se ferait sur le principe des liens d'utilité partagée par le biais du mouvement d'éducation postscolaire.

Le modèle wilhemnien remis au goût du jour : le renouveau du chant choral

Au début du XX^e siècle, le modèle de l'Orphéon de Wilhem sert de référence aux réformateurs de « l'orphéon », sur la base de la défense de deux principes : la gratuité des cours et la mixité des voix lors de la réunion des élèves (hommes, femmes, enfants) pour les répétitions d'ensemble et les exécutions. Tandis que Julien Tiersot s'applique à proposer un modèle d'avenir de « l'orphéon » contemporain calqué

³³⁷ PETIT, Édouard, « Œuvres postscolaires », in : BUISSON, Ferdinand, (dir.), *op. cit.*

³³⁸ « Le décret du 18 janvier 1887 (art. 42) a institué auprès de chaque école primaire supérieure publique un comité de patronage », in : PETIT, Édouard, « Œuvres postscolaires »...*op.cit.*

³³⁹ Lettre du Ministre de l'Intérieur, Sénard, au citoyen préfet de la Marne, daté du 15 juillet 1848. Cité par : MARECHAL, Henri, PARES Gabriel, *op. cit.*, p. 57.

³⁴⁰ SIMON, Henri-Abel, *op. cit.*, p. 46 à 76.

³⁴¹ PETIT, Édouard, « Œuvres postscolaires » », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

³⁴² CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

sur l'Orphéon municipal de Paris, Henri Maréchal donne l'exemple de l'École de Chant choral à Paris ouverte en 1904³⁴³, subventionnée par l'État et la Ville de Paris, école qui « apportera une aide précieuse à tous les compositeurs et suscitera parmi eux l'éclosion d'œuvres nouvelles. »³⁴⁴

Par ailleurs, est créée l'Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie (siège social au Trocadéro), dont l'initiative et la présidence reviennent à Jean d'Estournelles de Constant³⁴⁵. Cette association aurait été soutenue activement par le socialiste Marcel Sembat³⁴⁶, dont Henri Maréchal serait proche³⁴⁷. L'utopie sociale qui sous-tend « l'orphéon originel » aurait-elle été remise au goût du jour également ? Selon Henri Maréchal, ces réformes ne sont pas imposées, mais elles s'appuient sur l'envie et le besoin de changement qui émanent des sociétés chorales : « quelque chose est en marche vers un idéal nouveau, et l'on comprend que [les chanteurs de nos sociétés et surtout quelques uns de leurs directeurs] soient amenés, tout naturellement, à chercher dans quelles mesures on pourrait apporter un peu de cet idéal à nos sociétés chorales »³⁴⁸.

Formation des directeurs

Ainsi, si le chef de musique se retrouve au centre des préoccupations des réformateurs³⁴⁹, c'est parce qu'il apparaît comme l'homme capable de rétablir la qualité artistique des orphéons. Henri Maréchal prend exemple sur les chefs belges dont la compétence, fort reconnue, passe par les bons résultats aux concours orphéoniques. Il réaffirme la nécessité de « donner aux sociétés chorales de vrais capitaines pour la direction d'ensemble » : « Il y a urgence à doter l'orphéon d'un état-major, de véritables officiers appelés à conduire, à éduquer ces masses. »³⁵⁰. Il va jusqu'à mettre tous ses espoirs dans la formation de tels chefs de musique. « Cherchons, formons, multiplions chez nous de pareils chefs, et l'orphéon sortira enfin d'une léthargie dont s'attristent tous ses amis, tous ceux qui sentent que les disciples fervents de la musique dite populaire ne tarderaient pas à devenir le public fervent aussi de la musique tout court »³⁵¹.

³⁴³ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 15.

³⁴⁴ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 16.

³⁴⁵ « Jean d'Estournelles de Constant » (1864 - ?), directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre. Chef du Bureau des théâtres au Sous-secrétariat des Beaux-Arts, Président-fondateur de l'Association pour le développement du chant choral et de l'orchestre d'harmonie. *Qui êtes-vous ? Annales des contemporains. Notices bibliographiques*, vol 3, Paris, Maison Ehret, G. Ruffy, 1924, p. 276.

³⁴⁶ SEMBAT, Marcel, PHELINE, Christian, *Les cahiers noirs, journal 1905-1922: d'après les manuscrits originaux conservés à l'Office universitaire de recherche socialiste (OURS)*, Paris, Viviane Hamy, 2007.

³⁴⁷ Henri Maréchal, par ailleurs spécialiste des chants révolutionnaires, serait un ami de Marcel Sembat.

³⁴⁸ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 186.

³⁴⁹ Des ouvrages et des manuels à l'attention des chefs de musique apparaissent à cette époque : Anthony Dubois, *Étude sur la direction de l'orchestre*, Angers, Lachèse et Cie, 1899 ; Amédée Reuchsel, *L'éducation musicale populaire. L'art du chef d'orphéon*, Paris, Fischbascher, 1906 ;

³⁵⁰ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 184.

³⁵¹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 185.

La proposition de réforme de « l'orphéon » passe donc par la mise en place d'un système de formation des directeurs. Où doit-elle se faire ? Dans des institutions spécialisées et légitimées. Est lancée l'idée d'un brevet de capacité octroyé au directeur et décerné par le Conservatoire national de Paris. En 1908, Laurent de Rillé émet cependant un doute quant à sa réalisation : certes, le brevet est un diplôme reconnu par une autorité indiscutée (le Conservatoire), mais « X., instrumentiste distingué ou chanteur de talent, possèdera-t-il aussi les qualités d'un capitaine ou d'un tribun », compétences nécessaires pour diriger des orphéonistes, lesquels n'étant pas rémunérés sont selon lui naturellement indisciplinés³⁵². L'autre alternative d'évaluation de la compétence des chefs de musique serait d'instituer selon Amédée Reuchsel un concours de direction ou un examen des chefs d'orphéons, « analogue à celui de chef de musique de l'armée »³⁵³. Ce dernier viendrait remplacer les pratiques d'évaluation en cours qu'il juge inefficaces, le directeur ou chef de musique recevant un prix si l'orphéon ou l'harmonie-fanfare qu'il dirige gagne le concours orphéonique.

« On s'est préoccupé comme de juste de stimuler les directeurs d'orphéon et de les inciter à se perfectionner sans cesse dans la pratique de leur art complexe et difficile ; dans tous les concours orphéoniques les jurys attribuent des prix de direction. Cette idée, louable en soi, me semble stérile. Je n'insinuerai pas que ces prix sont souvent décernés à la légère ; mais, en somme, on ne peut les considérer comme la consécration du talent d'un chef, car les éléments d'appréciation dont loin d'être assez complets, assez sûrs, et surtout, ils ne dépendent pas suffisamment de la personnalité du lauréat. Des chefs dont l'habileté est depuis longtemps reconnue se voient accorder chaque année, un nouveau prix de direction. À quoi bon en somme ? Préférable à coup sûr, le vrai concours de direction (consistant à mettre d'aplomb une œuvre sans aucun des renseignements habituels), qui a été innové, je crois au concours de Suresnes en 1904, et dont l'usage se répandra peut-être. »³⁵⁴

L'évaluation des sociétés musicales dans les concours

Dès la fin du XIX^e siècle, parmi les réformes des concours orphéoniques envisagées, celle de privilégier l'exercice de lecture à vue dans les concours est certes remise au goût du jour mais encore à l'état de projet en 1910. Cette question toujours réactualisée apparaît de façon récurrente dans les discours depuis les années 1850, et ce au moins jusqu'à la veille de la Grande Guerre. En 1911, Henri Maréchal réaffirme : « Je suis convaincu que la seule et unique manière de faire monter le niveau de la musique populaire est dans l'étude sérieusement pratiquée du solfège »³⁵⁵. Deux autres réformes, en 1907 et 1908, sont destinées « à redonner à ces tournois artistiques la vitalité et le renom de jadis »³⁵⁶ : le vote par point, qui oblige les jurés à « chiffrer leurs appréciations » en fonction d'une grille d'évaluation identique et à

³⁵² Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 181.

³⁵³ REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 189.

³⁵⁶ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 309.

différer la comparaison entre les sociétés, et la réforme des primes en espèces dont la répartition entre les sociétés se fait en pourcentage des notes obtenues³⁵⁷.

Ainsi, à défaut d'avoir trouvé un réel soutien dans le cadre de l'enseignement scolaire de la musique, « l'orphéon » cherche à s'autonomiser en matière d'enseignement tout en gardant le cadre post-scolaire comme relais potentiel. Dans la continuité d'un Orphéon wilhemien mythifié et libéré du cadre scolaire, « l'institution orphéonique » recentre son dispositif d'éducation musicale sur une conception de l'apprentissage de la musique comme voie d'accès à un savoir musical de référence. Cette conception passe par l'application du modèle issu de la pédagogie du Conservatoire (solfège, évaluation)³⁵⁸. Ainsi, la régénération de « l'orphéon » s'accomplirait sous la forme institutionnalisée d'une école de musique dont l'objectif serait la patrimonialisation de « la grande musique » par le biais des classes populaires.

Cependant, la question orphéonique n'a pas totalement disparu des préoccupations des autorités scolaires. Les concours de l'enseignement en témoignent : en 1911, le sujet donné aux candidats à l'examen pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures porte sur la spécificité du rôle de l'école par rapport à celui de « l'institution orphéonique » : « L'institution orphéonique telle qu'elle existe en France est-elle la forme définitive de la grande musique chorale ? Expliquer, s'il y a lieu, ce qu'il y aurait à faire pour perfectionner ou transformer cette institution et la rendre susceptible de l'interprétation des œuvres des grands maîtres. Quel serait le rôle de l'école dans cette transformation ? »³⁵⁹

Par ailleurs, l'évolution des sujets de concours de recrutement des enseignants des écoles entre 1856 et 1911 est révélatrice de changements significatifs qui se sont opérés dans la façon de penser les enjeux de « la popularisation de l'art musical » au cours du XIX^e siècle. Tandis que, dans les concours des instituteurs en 1856, les préoccupations d'ordre social sont largement mises en avant³⁶⁰, elles ont totalement disparu en 1911³⁶¹. Sous le Second Empire, la question de la « popularisation de la musique » vecteur de civilisation se maintient comme enjeu principal tout en déplaçant le « sujet » à civiliser des masses laborieuses des villes aux masses laborieuses des campagnes. Au début du XX^e siècle, l'enjeu orphéonique n'est plus ni de civiliser, ni de moraliser, mais de propager la musique savante en privilégiant des choix d'ordre artistique. Reprise par les réformateurs, cette idée de propager l'art musical savant via l'« orphéon » redevient l'un des enjeux majeurs confié à « l'institution orphéonique ».

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ Ce n'est qu'après 1945 qu'une autre conception de la musique comme « activité d'éveil » s'impose au sein du système scolaire.

³⁵⁹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

³⁶⁰ « Quelle peut être l'influence du chant choral et de la musique sur les populations rurales ? Quels sont les meilleurs moyens d'en favoriser la propagation ? » Cité par : MARECHAL, Henri ; PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 12. Voir également : BORDES, Paul, *De l'Influence du chant choral sur les populations rurales et des moyens d'en favoriser la propagation*, Foix, Pomiès frères, 1860.

³⁶¹ CHOUQUET, Gustave, TIERSOT, Julien, « Orphéon », in : BUISSON Ferdinand (dir.), *op. cit.*

Recentrer la mission de « l'orphéon » sur la « propagation de l'art musical »

Reprenant à son compte l'expression de Wilhem, Amédée Reuchsel défend la thèse d'un « orphéon », en tant que « sociétés musicales libres », acteur essentiel de « la musicalisation de toute la France »³⁶². Si la notion déjà ancienne de « propagation de l'art musical »³⁶³ peut s'entendre selon les deux dimensions, sociale et géographique, celle de popularisation renvoie d'abord à la dimension sociale ; manque alors la dimension géographique qu'Amédée Reuchsel vient combler avec la notion de décentralisation³⁶⁴. Il ajoute par ailleurs que « le rôle prépondérant revient [aux sociétés musicales] dans l'œuvre de décentralisation et de popularisation de l'art musical en France ».

Il s'agit bien de réaffirmer que « l'orphéon » est l'outil de propagation par lequel « la grande et vraie musique est popularisée et décentralisée »³⁶⁵. L'expression « Propagation de l'Art musical »³⁶⁶ est utilisée pour définir la mission principale de la Fédération musicale de France autorisée par arrêté ministériel du 18 juin 1896³⁶⁷, et se maintient dans les années précédant la Grande-guerre. Les acteurs de la propagation font l'objet d'une reconnaissance particulière : ils sont nommés en 1906 « les propagateurs de la musique populaire »³⁶⁸.

En 1906 Amédée Reuchsel propose une théorie de la propagation qu'il est intéressant d'examiner. Elle se base sur « trois principes », qui selon lui, « ont constamment réglé les phases de l'histoire générale de l'art : 1. l'art commence par être connu d'une élite d'individus seulement, il ne se décentralise, ne se popularise que petit à petit ; 2. quels que soient l'intelligence, le goût inné, l'appétence d'un peuple, le travail et l'entraînement de plusieurs générations sont nécessaires pour qu'il aborde les suprêmes manifestations d'un art ; 3. la diffusion de l'art est le corollaire de l'évolution sociale. »³⁶⁹. Cette image de propagation renvoie à des exemples de propagation comme la propagation de la foi, la propagation d'une épidémie, et plus spécifiquement à celle du son, dont on connaît depuis 1826 les caractéristiques de déplacement (onde, milieu, vitesse)³⁷⁰. Cette dernière image appliquée au phénomène orphéonique a,

³⁶² REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 127.

³⁶³ La « propagation de la musique » est une formule qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle : la notion de propagation employée pour la musique est attestée en 1796. LECLERC, Jean-Baptiste, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*, Paris, Impr. nationale, prairial an IV (1796). Jean-Baptiste Leclerc (1756-1826) : député aux États Généraux, à la Convention, au Conseil des Cinq-Cents, puis au Corps législatif. Il propose la théophilanthropie comme religion nationale. Il est l'auteur de poésies pastorales et de monographies historiques.

³⁶⁴ REUCHSEL, Amédée, « La popularisation et la décentralisation de l'Art musical en France », *L'Accord Parfait Journal des sociétés orphéoniques du Rhône et de la région*, 30 octobre 1902.

³⁶⁵ REUCHSEL, Amédée, *L'éducation musicale populaire. L'art du chef d'orphéon*, Paris, Fischbascher, 1906, p. 132.

³⁶⁶ MARÉCHAL, Henri, PARÈS, Gabriel, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁷ REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 123.

³⁶⁸ Dans le comité du congrès de la Fédération musicale de France, qui s'est tenu le 30 octobre 1904, on relève les noms de : Laurent de Rillé, Jules Combarieu et Eugène Mas. REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 131.

³⁶⁹ REUCHSEL, Amédée, *op. cit.*, p. 113.

³⁷⁰ J.B. Biot (1774-1862) est le premier à s'intéresser à la vitesse du son dans les solides et sera suivi par le mathématicien Sturm (1803-1855) qui, en 1826, détermine la vitesse du son dans le lac de Genève. On sait donc à cette époque que les sons sont dus aux déplacements du milieu, que celui-ci se déplace sous forme d'onde et que la vitesse de propagation varie avec le milieu. BAILHACHE, Patrice, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Paris, CNRS, 2001.

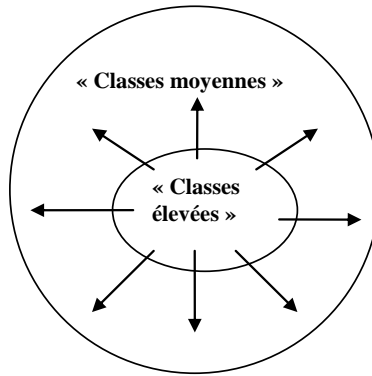
semble-t-il, contribué à donner une vision théorique de la diffusion de « l'orphéon » sur le territoire français. Cette théorie de la propagation de « l'art musical » impose une représentation d'un mouvement se déplaçant de proche en proche selon trois directions, l'une géographique, d'un centre vers la périphérie, l'autre sociale, du haut, vers le bas, la troisième temporelle, de génération en génération.

Selon Amédée Reuchsel, « l'art musical » aurait été et serait l'art des « classes élevées », principalement à Paris, et se serait dans un premier temps infiltré dans les classes moyennes parisiennes. Il est vrai que l'idée d'un centre concentrant les faits artistiques et d'un désert artistique en province est largement partagée depuis le XVIII^e siècle. Ainsi, à l'instar d'un son qui se propage, il y aurait une onde orphéonique qui se propagerait à partir d'un centre, Paris, et qui évoluerait selon une diffusion concentrique, à des vitesses différentes, en fonction de la nature du milieu traversé (villes, campagnes), et un développement plus ou moins important (activités industrielles, réactivité des hommes). Le phénomène toucherait en premier lieu les régions proches de Paris, qui seraient donc perçues comme en avance, avec une bonne implantation du phénomène (le nord et l'est de la France en sont les exemples types).

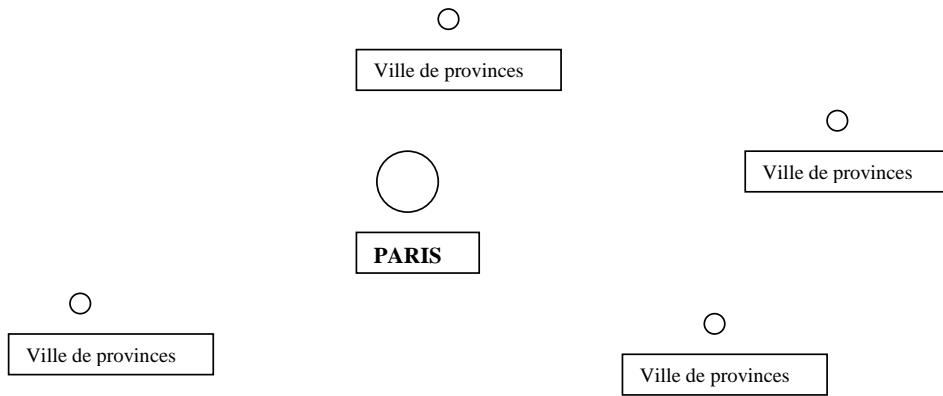
Dans un second temps, de nouveaux foyers de l'art musical émergent par le biais des implantations à partir de 1825 en province, des succursales du Conservatoire de Paris créé en 1795, jouant à leur tour un rôle de centre à partir duquel se poursuit la propagation de l'art musical, touchant ainsi des régions de plus en plus éloignées de Paris. Le phénomène s'implanterait plus ou moins bien en fonction de caractéristiques propres à chaque région. Il apparaît en filigrane également la notion de matière traversée dissemblable, non homogène (géographiquement, socialement, temporellement) qui agirait sur l'efficacité et la vitesse de la propagation de l'art.

La question des liens entre phénomène de propagation sociale et progression géographique se pose : serait-ce en se popularisant que la pratique musicale savante s'est diffusée géographiquement ou à l'inverse, en se diffusant géographiquement que la pratique musicale savante s'est popularisée ? Le processus de popularisation initiant la diffusion géographique renvoie à une idée d'unité culturelle du peuple, alors que le phénomène de diffusion géographique entraînant une popularisation des pratiques orphéoniques renverrait à une idée de décalage temporel. Dans la théorie de la propagation d'Amédée Reuchsel, ces deux aspects semblent s'imbriquer (cf. ci-après : Figure 1)

« L'infiltration de l'art musical dans les classes moyennes » à Paris



A l'imitation du conservatoire de Paris (1795), créations d'écoles succursales et municipales de musique dans les villes de province dès 1825



L'art musical se répand en Province par le biais des « classes moyennes »

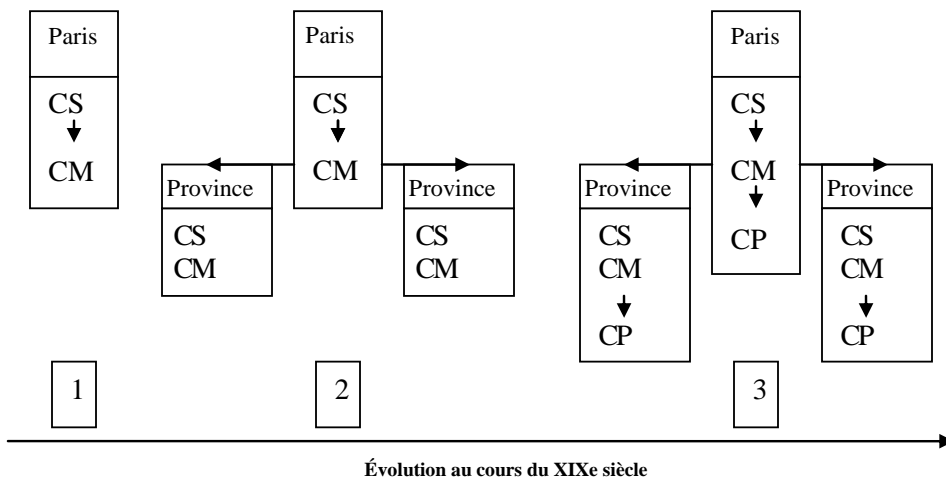


Figure 1 - Schémas de la « propagation de l'art musical » réalisés d'après la théorie de la propagation d'Amédée Reuchsel

Ce schéma montre que le peuple, comme entité moderne, devient vecteur de diffusion géographique de l'art en trois temps et selon une hiérarchisation sociale pyramidale qui part des classes supérieures (CS) vers les classes populaires (CP) en passant par les classes moyennes (CM). Le processus de propagation pose la question de l'installation du phénomène propagé et donc de sa visibilité. L'indicateur retenu étant l'appropriation des pratiques savantes de la musique par des populations non savantes. Le vecteur de propagation retenu est celui des classes moyennes, classes définies comme des intermédiaires entre les élites et le peuple. La preuve de son installation est la durée du phénomène sur un temps long. La propagation d'un phénomène renvoie à une certaine autonomie du phénomène. À partir de cette vision théorique de la propagation de l'art, se pose la question du rôle des « classes élevées » en province. Elle implique leur ralliement (ou appropriation) au projet orphéonique. Elle suggère par ailleurs que la diffusion des pratiques musicales s'appuie sur un réseau de sociabilité préexistant³⁷¹.

Ainsi, les discours des élites réformatrices qui prônent la « popularisation de la grande et vraie musique » n'est pas nouvelle et apparaît au tournant du XX^e siècle plus comme un prétexte qu'une réelle proposition de réforme. En effet, l'enjeu se trouvant dans ce nouvel espace à conquérir, le champ artistique, la réforme de « l'orphéon » apparaît comme un moyen pour les élites orphéoniques de se réapproprier le projet artistique dépouillé de toutes autres préoccupations. Cette réforme renvoie à une conception linéaire de l'évolution de « l'orphéon » en trois phases : de celle d'une institution de sociabilité projetant de conserver et propager « les grandes œuvres » (1830-1850) et de rassembler toutes les classes de la société (1850-1870), « l'orphéon » s'égaré et s'essouffle dans sa configuration populaire « pour et par le peuple » (1870-1900) et tente de se régénérer dans une forme renouvelée d'« institution de l'art populaire » au service des musiciens professionnels et destinée à préserver « la grande musique » (1900-1914).

La réorientation « artistique » de « l'orphéon » apparaît donc nécessaire pour réinvestir le champ musical dont « l'orphéon » se serait éloigné insidieusement. Ce champ musical se redéfinit presque exclusivement sur le modèle savant et professionnel des pratiques musicales au centre duquel se placent le musicien professionnel (compositeur, directeur ou chef de musique) et les œuvres jouées. Les pro-orphéonistes cherchent à réorienter le projet orphéonique vers celui d'une institution d'enseignement « spécialisé » de la « musique classique » en direction des masses, hors des pratiques jugées « non artistiques » qu'ils considèrent comme responsables du détournement de « l'orphéon » de sa vocation artistique originelle. « L'institution orphéonique » ainsi redéfinie sur un modèle savant légitime et valorisé se trouve recentrée sur des préoccupations exclusivement artistiques et pédagogiques. Ce faisant, les pro-orphéonistes proposent un futur orphéonique calqué sur des valeurs de distinction qui s'appuient sur la notion de qualité artistique avant tout, mais sans parler pour autant d'excellence artistique, celle-ci

³⁷¹ Notons par ailleurs qu'il n'est plus question d'associer le phénomène de propagation à la seule action d'un homme, Delaporte, qui aurait œuvré à la fois sur le plan géographique (déplacements sur le terrain) et sur le plan social (« prendre la société par en bas »), tel que le présente Henri-Abel Simon. SIMON, Henri-Abel *op.cit.*, p. 53.

étant l'apanage d'une « élite artiste », selon la conception élitiste de l'artiste qui s'affirme au XIX^e siècle³⁷².

Si l'argument principal développé par l'ensemble des auteurs étudiés en ce tournant du XX^e siècle met l'accent sur le rôle de la médiocrité artistique dans le processus de dévalorisation de l'orphéon, il est utilisé de façon idéologique, et en ce sens, porteur de changement. Cet argument s'inscrit donc dans un discours en construction, dont l'enjeu est sans doute la reprise en main d'un mouvement qui leur échappe en partie. Sous couvert d'inverser la tendance de mise à l'écart artistique dont ferait l'objet l'orphéon, ils tentent de réinvestir le champ musical savant et académique par le biais de réformes. Cette stratégie de « régénération artistique » de « l'orphéon » ne semble pas pour autant avoir porté ses fruits escomptés. Comment comprendre l'échec de la revalorisation de « l'orphéon » ?

3.2. L'impossible revalorisation du « mouvement orphéonique » ? (1920-1970)

Entre procès fait à l'ambition orphéonique et persistance du mythe de « l'orphéon originel »

Le mythe de « l'orphéon originel » revivifié

Par ailleurs, la tendance dépréciative de « l'orphéon » ne s'est pas inversée, le discrédit semble bien installé selon les dires d'Henri Radiguer³⁷³ :

« Jadis adopté avec ferveur, en France et hors de France, le mot orphéon est aujourd'hui quelque peu discrédité. Si un reste de fidélité traditionnelle le maintient encore en honneur parmi les adeptes des sociétés musicales populaires, il n'éveille que dédain ou indifférence parmi les artistes professionnels et les dilettantes. La Ville de Paris elle-même, dont une institution scolaire municipale fut l'origine de la création du mot, l'a délaissé. »³⁷⁴

D'autres, comme Arthur Pougin³⁷⁵, mettent en cause la presse musicale spécialisée soupçonnée d'avoir contribué à maintenir le « mouvement orphéonique » dans une médiocrité consensuelle :

« Pour être complet, il faudrait signaler aussi les nombreux journaux orphéoniques qui, depuis un demi-siècle, se sont efforcés de suivre ou de guider le mouvement des sociétés musicales, soit vocales, soit instrumentales, qui couvrent la surface du territoire. La plupart sont des organes d'éditeurs ou facteurs d'instruments, et il en est peu

³⁷² HEINICH, Nathalie, *op.cit.*

³⁷³ Henri Radiguer est l'auteur de l'article « l'orphéon » paru dans : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la), Lionel, (dir.), *op.cit.*, p. 3715 à 3747. Il serait proche des milieux socialistes. Alors qu'il est rédacteur en chef du journal de musique militaire *Le petit Poucet*, il publie en 1903 un feuilleton en 12 livraisons sur les fêtes révolutionnaires dans lequel il souligne le rôle de la musique dans le projet révolutionnaire de fraternité. PASLER, Jann, « Une nouvelle écoute de la révolution au début de la Troisième République », in : COLAS, Damien, GETREAU, Florence, HAINE, Malou (textes réunis par), *op.cit.*, p. 204.

³⁷⁴ RADIGUER, Henri, « L'orphéon » in : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la) Lionel (dir.), *op.cit.*, p. 3715.

³⁷⁵ Arthur Pougin (1834-1931), violoniste, chef d'orchestre, musicographe. Élève d'Alard (violon) et Reber (harmonie), FAUQUET, Joël-Marie, « POUGIN, Arthur », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 991 à 992.

qui cherchent à engager l'Orphéon dans une voie véritablement artistique pour la régénération et l'élévation de son répertoire. »³⁷⁶

En 1925, la nostalgie de l'Orphéon de Wilhem rejaillit sous la plume d'Henri Radiguer :

« Nos jeunes musiciens voudront que renaissent l'heureux temps de la France musicienne dont l'étonnant passé est une révélation pour trop de musiciens aujourd'hui, et apparaît à tous comme un récit merveilleux. »³⁷⁷

À l'installation du mythe de « l'orphéon originel » correspond la relégation des sociétés instrumentales dans le champ du mépris puis de l'oubli, comme le constate Henri Radiguer qui, en 1925, pointe le peu de cas qui est fait à l'histoire des harmonies et fanfares par rapport à l'orphéon choral, reconnaissant la part de responsabilité des musicologues à cet égard : « c'est une funeste injustice de méconnaître le bel effort artistique populaire commencé sous la III^e République »³⁷⁸.

Le rejet de l'art social et l'invention de l'art pour l'art

Vincent d'Indy est le plus virulent niant à l'orphéon une possible vocation artistique : « l'orphéon, [dit-il,] ce n'est pas de la musique ». En 1923, il déclare que l'ensemble des œuvres chorales écrites pour l'orphéon sont des « productions informes, infirmes et infâmes »³⁷⁹. Pointant comme « erreur orphéonique »³⁸⁰, un malentendu de départ, à savoir l'impossible alliance de la musique et des dimensions utilitaires de « l'orphéon », il signe l'acte de mort d'une conception de l'art issue d'une idéologie sociale de l'art initiée en leur temps par les fouriéristes, puis les saint-simoniens³⁸¹, à savoir « l'art social », au service de laquelle artistes et intellectuels se sont mis pour certains d'entre eux sous le Second Empire³⁸².

Tandis que s'impose l'image d'un « orphéon » qui serait l'incarnation de « l'art social », s'instaure un certain consensus autour du retour aux « sources artistiques » et de « la reconquête de l'indépendance esthétique » dont l'objectif est d'atteindre une « régénération morale » de la nation³⁸³. Ce discours est porté et mis en pratique par les promoteurs de la Schola Cantorum, créée en 1896 par Charles Bordes³⁸⁴ et Vincent d'Indy. Cette dernière occupant par ailleurs une place de plus en plus importante au tournant du XX^e siècle en devenant, selon l'expression de Didier Francfort, « le centre de la conjonction en France du nationalisme politique et de la vie musicale »³⁸⁵. La Schola Cantorum cherche non seulement à se

³⁷⁶ POUGIN, Arthur, « Notes sur la presse musicale » in : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la) Lionel (dir.), *op. cit.*, p. 3859.

³⁷⁷ RADIGUER, Henri, *op. cit.*, p. 3747.

³⁷⁸ RADIGUER, Henri, *op. cit.*, p. 3745.

³⁷⁹ Cité par : GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, n°1, p. 38.

³⁸⁰ *Comaedia*, 12 mars 1923.

³⁸¹ LOCKE, Ralph P., *Les Saint-simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992.

³⁸² MC WILLIAM, Neil, *op.cit.*

³⁸³ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Belin, 2005, p. 197.

³⁸⁴ Charles Bordes (1863-1909), compositeur et ancien associé de Vincent d'Indy, co-fondateur de la Schola Cantorum. Féru de musique populaire, il voyagea beaucoup en Espagne et en France pour collectionner les chants basques. LESPINARD, Bernadette, « La diffusion de la musique chorale en France après 1890: les voies de la décentralisation selon Charles Bordes », *Revue de musicologie*, 2006, tome 92, n° 1, p. 177 à 194.

³⁸⁵ FRANCFORT, Didier, *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004, p. 24 et 25.

substituer à « l'institution orphéonique » qui, selon elle, aurait failli à sa mission artistique originelle, mais aussi à concurrencer le Conservatoire de Paris³⁸⁶. En effet, baptisée en premier lieu *École de chant liturgique et de musique religieuse*, laquelle se trouve selon l'expression de Sophie-Anne Leterrier, « virtuellement rattachée à l'institut catholique comme section des Beaux-Arts »³⁸⁷, la Schola Cantorum tout en s'affirmant contre le Conservatoire de Paris, devient une institution incontournable de la vie musicale, d'autant plus qu'elle se dote également de succursales en province.

L'altération d'une « culture populaire authentique »

Dans l'entre-deux-guerres, tandis que se développent les études sur « les arts populaires »³⁸⁸, l'idée que « l'orphéon » a contribué et contribue à l'altération d'une culture populaire authentique (le folklore)³⁸⁹ prend de l'ampleur au moment de la Révolution nationale. Dans la lignée de la thèse de Julien Tiersot, André Coeuroy, « musicographe réactionnaire »³⁹⁰, s'acharne en 1941 à dénoncer le rôle de perversion de « l'orphéon ». Selon lui, si le peuple a définitivement perdu son folklore, c'est à cause de « l'orphéon ». Ce dernier aurait participé à défaire le caractère populaire de la musique par la mixité des musiques jouées ou chantées, des emprunts qu'elle fait aux musiques étrangères : « espagnolades, viennoiseries, scottishs et autres polkas traversent les frontières et se voient grossièrement adaptés [...], elles « dépaysent », au sens profond du terme »³⁹¹. « L'orphéon » est coupable du déracinement du peuple, il est coupable d'avoir participé à faire du peuple « une masse » sans âme, sans attaches nationales, tel est le verdict de Coeuroy, déracinement qui serait par ailleurs à l'origine de la décadence de la France.

Ce qui est sûr, c'est que le débat sur la démocratisation de l'art se poursuit au sein des élites politiques et artistiques. Parmi les partisans d'une démocratisation de l'art, des divergences idéologiques amorcées sous le Second Empire s'imposent tout en se distinguant dans l'entre-deux-guerres : il y a ceux qui souhaiteraient que « les grands compositeurs » créent un art accessible et directement destiné au

³⁸⁶ Le rôle politique de « l'élite artiste » par le biais de l'influence de la Schola cantorum et du Conservatoire a été souligné par Jane Fulcher. FULCHER, Jane, (trad. par Marie-Pierre Gavivano), « Concert et propagande politique en France au début du XX^e siècle », in : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, 55^e année, n° 2, p. 389 à 413.

³⁸⁷ LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p.197.

³⁸⁸ À l'issue du 1^{er} congrès des Arts populaires qui se tient à Prague en 1928, il est décidé la création d'une Société internationale de la Musique populaire, dont le principal objet d'étude sera la « chanson populaire ». Institut international de coopération intellectuelle (dir.), *Arts populaires*, Paris, Duchartre, 1931.

³⁸⁹ Ce postulat d'un art du peuple « pur », qui ne soit pas cet art « demi-savant » que serait le répertoire de « l'orphéon » n'est propre à la musique. Il traverse également des autres pratiques artistiques. MAGUET, Frédéric, « Pierre-Louis Duchartre et l'imagerie, la construction d'un discours sur l'image », in : CHRISTOPHE, Jacqueline, BOËLL, Denis-Michel, MEYRAN, Régis, (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, MSH, 2009, p. 263 à 273.

³⁹⁰ André Coeuroy (1891-1976), « musicographe réactionnaire », selon l'expression de Philippe Gumpłowicz, rédacteur en chef de la *Revue musicale* (1920) de 1922 à 1935. L'un de ces ouvrages, *La musique et le peuple en France* est publiée en 1941. Il a été élève à l'École normale supérieure. Il est agrégé de langues vivantes (allemand) et spécialiste des romantiques allemands. GUMPLÓWICZ, Philippe, « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement Social* 2004/3, n°208, p. 91 à 124.

³⁹¹ GUMPLÓWICZ, Philippe, *op.cit.*, p. 116.

peuple et ceux qui chercheraient à donner au peuple les moyens d'accéder à la « grande musique » par l'écoute et par le jeu³⁹².

La tradition orphéonique et le militantisme « de gauche » ?

Au cours des années 1920 et 1930, sont menées des actions de terrain grandioses comme les « fêtes du peuple » fondées par Albert Doyen³⁹³ en 1918, puis assurées par Jean Fournet à la mort de ce dernier en 1935, dans lesquelles sont promues les « grandes œuvres » du répertoire « classique ». À noter également la création de la Fédération musicale populaire en 1935, dont l'objectif principal serait « d'encourager l'interprétation du répertoire classique et moderne par des musiciens amateurs, surtout ceux issus de la classe ouvrière »³⁹⁴. Cette Fédération musicale populaire, née dans le prolongement de la Chorale Populaire de Paris créée à l'instigation de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, proches du parti communiste, où militent L. Aragon, A. Breton, P. Eluard, A. Malraux, Romain Rolland, Ch. Vildrac (1935)³⁹⁵ reflète les préoccupations sociales et culturelles du Front populaire à la fin des années 1930³⁹⁶. L'apprente récupération de la tradition orphéonique par les milieux les plus à gauche en France dans l'Entre-deux-guerres, légitimée par une certaine filiation idéologique, apparaît comme une hypothèse à confirmer néanmoins. Il s'agirait d'étudier plus précisément les rapports que ces initiatives festives qui s'appuient sur d'importants regroupements associatifs entretiennent avec un militantisme de gauche à laquelle se rattachent quelques personnalités musicales, dont Romain Rolland mais aussi Arthur Koechlin³⁹⁷ et Albert Roussel, ces deux derniers ayant présidé la Fédération musicale populaire, dans laquelle se retrouvent également comme adhérents, les compositeurs Georges Auric, Jacques Ibert, Honegger, Lazarus, Charles Milhaud³⁹⁸.

De l'isolement de la discipline musicologique naissante

C'est au tournant du XX^e siècle, alors qu'émerge une nouvelle génération de spécialistes parmi laquelle se trouvent les premiers universitaires (Sorbonne) ayant consacré leur thèse à la musique (Jules Combarieu (1893), Romain Rolland (1895)), que la discipline musicologique tente de s'instituer. Sans

³⁹² LESPINARD, Bernadette, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », in : PISTONE, Danièle (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Champion, 2000, p. 212.

³⁹³ Sur Albert Doyen et les « fêtes du Peuple » voir : MARGUERITE, Jean, « Les fêtes du Peuple, l'œuvre de Doyen », in : DUMESNIL, René, *Portraits de musiciens*, Paris, Plon, 1938.

³⁹⁴ CARON, Sylvain, MEDICIS, François (de), DUCHESNEAU, Michel, (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 371.

³⁹⁵ LESPINARD, Bernadette, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », in : PISTONE, Danièle (dir.), *op. cit.*, p. 211 et 218

³⁹⁶ CARON, Sylvain, MEDICIS, François (de), DUCHESNEAU, Michel, (dir.), *op. cit.*, p. 371.

³⁹⁷ « Praticquant un socialisme de nature « intellectuelle » tout en témoignant un réel souci du prolétariat, Koechlin ne participera pas directement au mouvement politique de gauche. Il se déclarera ouvertement favorable au parti communiste, mais n'y sera jamais inscrit. Par contre, il travaillera pour le réseau de la Maison de la Culture, et rejoindra les rangs de la Fédération Musicale Populaire, organisme artistique affilié au parti. En 1937, Koechlin succédera d'ailleurs à Albert Roussel à la présidence de la Fédération Musicale Populaire... » CARON, Sylvain, MEDICIS, François (de), DUCHESNEAU, Michel, (dir.), *op. cit.*, p. 342 à 343.

³⁹⁸ CARON, Sylvain, MEDICIS, François (de), DUCHESNEAU, Michel, (dir.), *op. cit.*, p. 371.

formation initiale spécifique (pas avant 1920), elle adopte deux formes d'enseignement types, à savoir, des « cours magistraux où l'on raconte publiquement l'histoire de la musique »³⁹⁹ et des conférences-concerts, conférences agrémentées d'exemples musicaux ou d'auditions musicales accompagnées d'un discours explicatif « scientifique et historique »⁴⁰⁰. En outre, la confusion de la musicologie avec la critique d'art s'installe comme l'une des caractéristiques de la discipline⁴⁰¹, et joue en faveur du renforcement de la thèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Par ailleurs, s'il y a eu tentative de rapprochement disciplinaire entre musicologie et sciences sociales offerte aux musicologues par le biais de l'École des Hautes Études Sociales, laquelle les a inclus dans le projet dès son ouverture en 1900, elle n'a cependant pas entraîné de réelles dynamiques de rencontres entre la discipline musicologique et les sciences sociales⁴⁰². Force est de constater qu'à partir de 1930, l'écart se creuse progressivement entre la discipline musicologique et le reste des sciences humaines et sociales. Rémy Campos défend l'idée que « le statut accordé au support écrit de la musique depuis le XIX^e siècle a permis à la musicologie de stabiliser cet objet et de le dérober ainsi à l'enquête des sciences humaines, au moment où celles-ci auraient pu en inquiéter la stabilité en montrant son insertion dans des contextes et des pratiques »⁴⁰³. Par ailleurs Sophie-Anne Leterrier note qu'avec la remise en cause de la conception du principe des nationalités comme d'une vérité ultime, la musicologie jusque là très liée à l'affirmation de ce principe « a fait prévaloir d'autres approches et privilégié l'analyse des œuvres sur l'histoire »⁴⁰⁴. Ainsi, la musicologie s'isole en se recentrant sur l'analyse des œuvres. Elle se détache en conséquence des sciences humaines, tandis que ces dernières très influencées par l'école des *Annales* semblent en retour délaisser l'objet musique⁴⁰⁵.

L'absence de l'objet musique au sein des écoles historiques sous la Troisième République

En effet, avec le tournant qu'effectue la discipline historique depuis le renouveau qu'apporte l'école des *Annales* à la fin des années 1920, l'objet d'étude « musique » n'apparaît pas pour autant dans

³⁹⁹ CAMPOS, Rémy, « Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », in : *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006/1, n° 14. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-19.htm.

⁴⁰⁰ CAMPOS, Rémy, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰¹ CAMPOS, Rémy, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰² « Dans les faits la présence de la musique au sein de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales allait reposer sur un malentendu. Loin de se rallier au projet de la fondatrice [Dick May, pseudonyme de Jeanne Weill (1859-1925)], les nouveaux venus demeurèrent fidèles au savoir faire acquis auprès des philologues ou dans l'exercice de la critique d'art ». CAMPOS, Rémy, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰³ CAMPOS, Rémy, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006/1, n° 14. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-3.htm.

⁴⁰⁴ LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des Sciences humaines*, 2006/1, n° 14, p. 68.

⁴⁰⁵ CHIMENES, Myriam, « Musicologie et histoire : frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 1998, tome 84, n° 1, p. 67 à 78.

les préoccupations des historiens⁴⁰⁶. Il faut dire cependant que l'école méthodique qui l'a précédée dont la majorité des historiens des *Annales* est issue avait volontiers délaissé l'histoire des arts en général et de la musique en particulier, lui préférant le secteur de l'histoire politique sur lequel les historiens généralistes ont focalisé une bonne part de leur attention⁴⁰⁷. Or, si l'histoire de l'école des *Annales* est avant tout une histoire économique et sociale fortement colorée par des approches quantitativistes, la musique par sa pratique collective de masse à la fin du XIX^e siècle se serait prêtée avec pertinence à l'étude statistique⁴⁰⁸. Le renouvellement de la discipline histoire par le biais d'une nouvelle conception des dimensions de l'histoire a-t-elle encouragé l'abandon de l'objet musique comme source potentielle pouvant servir à une histoire globale ? Si l'on prend en compte l'enjeu d'émancipation de la discipline historique que sous-tend le projet méthodologique de l'école des *Annales*⁴⁰⁹, on peut voir également dans cet abandon le signe d'un changement des temps marqués par l'exclusion d'une génération d'érudits-mélomanes, que l'histoire de la musique ne rebutait pas au contraire⁴¹⁰.

Ainsi, jusqu'à la fin des années 1970, c'est tout un champ d'investigation de la musique qui reste encore inexploité, autant du côté des musicologues que des historiens, un « no man's land » selon l'expression de Myriam Chimènes⁴¹¹.



L'histoire de « l'orphéon » s'oriente idéologiquement très tôt (dès 1860) autour de l'affrontement entre les partisans de la démocratisation de l'art et ceux qui prônent sa défaite annoncée (décadence, perte de l'authenticité, déracinement). L'explosion numérique de la fanfare, fait historique majeur, a posé les

⁴⁰⁶ Outre un article isolé de Pierre Abraham portant sur les arts en général comme objet d'histoire, (ABRAHAM, Pierre, « Arts et sciences, témoins de l'histoire sociale », *Annales d'histoire économique et sociale*, 3e année, n° 10, 1931, p. 161 à 188), il faut attendre le début des années 1960 pour qu'apparaisse le premier article sur la musique : SNYDERS, Georges, « Une révolution dans le goût musical au XVIII^e siècle : l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1963, vol. 18, n° 1, p. 20 à 43. En 1969, un second article est publié : Peter Claus Hartmann, « De la musique à la finance pendant la guerre de Succession d'Espagne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1969, vol. 24, n°2, p. 322 à 336.

⁴⁰⁷ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Belin, 2005, p. 200.

⁴⁰⁸ Il existe de nombreuses sources d'archives et des sources archéologiques des sociétés de musique, mêmes si celles-ci sont inégalement explorées. Ce sont les journaux spécialisés et les ouvrages monographiques, les manuels pratiques et théoriques de l'époque, qui ont été les plus exploités : ils sont accessibles à la Bibliothèque Nationale de France. Les documents administratifs comme les Statuts et règlements des sociétés notamment, composent majoritairement les fonds « musicaux » des archives locales (Archives municipales ou Archives départementales). L'étude des répertoires de ces sociétés musicales, celle des programmes et lieux de concerts, sont autant d'entrées possibles à condition d'avoir accès le plus souvent aux archives des sociétés musicales encore en activité, lesquelles détiennent parfois encore des programmes de concerts, des partitions, des instruments de musique, des costumes, des trophées et médailles, ainsi que l'étude des industries de fabrication des instruments, d'édition des partitions, d'éditions de manuels, des médailles. Sur ce dernier point, voir : UZEL, Valérie, *Les Médailles de l'orphéon de Metz*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Paris VIII, 1999.

⁴⁰⁹ Alors que les historiens de la Restauration (Mignet, Thiers, Guizot) « ont recours à l'histoire pour rompre avec l'artifice de la mythologie dans le répertoire dramatique », il s'agit pour les historiens de l'école des *Annales* de se désolidariser d'une conception encore fortement marquée par le romantisme, à savoir sortir d'une histoire à la fois considérée comme épopée et roman, et ce malgré les efforts positivistes de la génération des historiens de la Troisième République. LETERRIER, Sophie-Anne, *op.cit.*, p. 76.

⁴¹⁰ Les historiens de la Restauration ont cherché à faire une « histoire totale » avant la lettre (soit une « histoire de la civilisation »), dans laquelle l'histoire des arts tient un rôle central, dans le sens où les historiens y cherchent « l'expression des époques », et « dans les artistes, leurs représentants les plus remarquables ». LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 76.

⁴¹¹ CHIMENES, Myriam, *op. cit.*, p. 77.

bases paradoxalement consensuelles de ce débat. La polémique qui enfle au tournant du XX^e siècle renaît épisodiquement jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Les défenseurs autant que les détracteurs de « l'orphéon » ont donc participé à l'édification du paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Les premiers ont inscrit « l'orphéon » dans un processus de progrès musical déjà bien engagé justifié par l'idée de la démocratisation de la pratique musicale, réaffirmant de ce fait que la valeur artistique s'acquiert (partisan de l'apprentissage du solfège, du chant élémentaire à l'école, de pratiques orphéoniques calquées sur des pratiques savantes). Les seconds ont profité de ce postulat pour décrédibiliser les pratiques orphéoniques (médiocrité, manque d'exigence, ni art savant ni art populaire) allant jusqu'à nier que « l'orphéon » puisse posséder une dimension artistique : « l'institution orphéonique » ne répondrait pas à une demande d'art.

Ainsi, la focalisation sur la « crise artistique » qui émerge de la bataille entre détracteurs, ces « ennemis de l'orphéon », tels qu'Henri-Abel Simon les désigne en 1872, et pro-orphéonistes cache probablement une autre crise plus proprement politique qui traverse « l'institution orphéonique ». Plus généralement, si les affinités politiques des pro-orphéonistes s'inscrivent en droite ligne d'un courant historiquement « à gauche » (Henri-Abel Simon, Henri Maréchal, Henri Radiguer, Albert Doyen), celles des détracteurs recourent à une orientation droitiste et plus largement réactionnaire (Vincent d'Indy, André Coeuroy).

Par ailleurs, il apparaît que la tentative de réforme de « l'orphéon », malgré ses objectifs de revalorisation annoncée, n'est pas parvenue à mobiliser une nouvelle élite orphéonique capable de modifier l'image dépréciative de « l'institution orphéonique » après la Grande Guerre. Doit-on pour autant voir dans l'échec de la revalorisation artistique de « l'orphéon » l'échec de la réforme annoncée ? Il faudrait s'assurer par le biais d'une autre étude que la nôtre que la réforme prônée a été réellement mise en application et, si tel est le cas, déceler les indicateurs de sa mise en pratique et des résultats obtenus. En outre, dans l'hypothèse d'une invention de « l'échec artistique » par les élites orphéoniques pour rendre crédible la thèse de la déconsidération de « l'orphéon », - le manque de valeur artistique des sociétés musicales serait l'argument des pro-orphéonistes pour comprendre le désintérêt des élites sociales et artistiques à son égard, déconsidération qui serait elle-même à l'origine de la crise que subirait « l'orphéon » au tournant du XX^e siècle -, les remèdes proposés pour régénérer « l'institution orphéonique » ne seraient que des coups d'épée dans l'eau. Ainsi, il est probable en effet que « l'idéal artistique » des pro-orphéonistes se soit heurté à l'épreuve de résultats non conformes aux objectifs de la réforme. La théorie réformatrice soumise à des processus simultanés de démocratisation et d'élitisation pourrait avoir buté sur l'empirisme des nouvelles pratiques collectives de la musique.

Est-il possible également que « l'institution orphéonique » ait souffert de l'ouverture de nouveaux espaces plus attractifs de professionnalisation pour les musiciens de formation par le biais des pratiques

de concerts, ne serait-ce que la pratique de l'orchestre symphonique ou celle du jazz⁴¹², mais également par le biais de l'enregistrement avec l'invention du disque et du phonographe⁴¹³ ? En outre, face à l'essor des mouvements de jeunesse dans l'entre-deux-guerres, lesquels prennent le relais des premiers patronages laïques et confessionnels de la fin du XIX^e siècle⁴¹⁴, et à la dilution des activités de loisirs (activités musicales comprises) qui semblent l'accompagner, les musiciens professionnels encadrant le « mouvement orphéonique » ont-ils éprouvé des difficultés à se positionner ? Comment retrouver place au sein d'un mouvement d'éducation populaire qui se diversifie ? Le projet orphéonique dans ce qu'il a de spécifique, à savoir sa pratique associative et collective de la musique n'apparaîtrait plus en effet comme la seule réponse possible aux demandes d'éducation populaire de la musique⁴¹⁵.

Doit-on y voir également l'échec des pro-orphéonistes à convaincre l'État de l'intérêt de former des amateurs en développant l'enseignement spécialisé de la musique et de l'inciter à mettre en place une politique adaptée à leurs attentes ? « L'État n'a pas le droit de se désintéresser [de l'institution orphéonique] », écrit Laurent de Rillé en ce début de XX^e siècle. S'inscrivant en droite ligne des positions des milieux artistiques à cette époque⁴¹⁶, il affirme que parmi les revendications des orphéonistes, il y a celle d'être accompagné par l'État mais pas d'être dirigé. Il réaffirme vouloir maintenir « l'institution orphéonique » hors des institutions culturelles de l'État en prônant une « institution orphéonique » « libre », « indépendante », « autonome », mais cherche à encourager « l'État à trouver le moyen d'exercer une influence légitime et bienfaisante sans entraver les libertés nécessaires à l'expansion de l'art du peuple »⁴¹⁷.

Pour répondre à ses questions, il s'agirait entre autre de recueillir les discours directement à la source et en s'intéressant à la nouvelle génération des musiciens ralliés à la cause orphéonique, qui a pris le relais dans les années 1930, même si moins mise sur le devant de la scène que la précédente⁴¹⁸. S'ouvre

⁴¹² Voir : Tournes, Ludovic, *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

⁴¹³ Voir : MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009 ; Tournes, Ludovic, *Musique ! : du phonographe au MP3, 1877-2011*, Paris, Autrement, 2011 (1^{ère} édit. en 2008)

⁴¹⁴ Pour les organisations laïques, il s'agit surtout de prolonger le modèle scolaire républicain en développant des sections au sein de la Ligue de l'Enseignement telles : l'UFOLEP en 1928 (Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation Physique), l'UFOLEA en 1933 (Union Française des Œuvres Laïques pour l'Éducation Artistique), l'UFOCEL en 1933 (Union Française des Office du Cinéma Educateur Laïque, et l'UFOVAL en 1934 (Union Française des Œuvres de Vacances Laïques Ligue de l'Enseignement).

⁴¹⁵ Au début du XX^e siècle, à Paris et à Lyon notamment, se créent des écoles de chant pour le peuple : le Conservatoire Populaire de Mimi-Pinson (1902, Gustave Charpentier), L'Œuvre de la chanson française (1902, Mme Amel et M. Lassale), L'École de chant choral (1904, Henri Radiguer), l'Œuvre lyonnaise de la chanson populaire (1904, Ernest Garnier). ANDRIEUX, Françoise, « Réalité et signification de l'éducation musicale populaire au XX^e siècle », in : PISTONE, Danièle (dir.), *L'éducation musicale en France*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1983, p. 60.

⁴¹⁶ L'art ne peut être contrôlé par l'État. Ce dernier doit être au service de l'art. DUBOIS, Vincent, « L'art et l'État au début de la III^e République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses*, 1996, 23, p. 6 à 29.

⁴¹⁷ Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 181.

⁴¹⁸ Paul Gerbod constate un essoufflement au niveau de « l'état-major » orphéonique dans l'entre-deux-guerres. Il cite quelques personnalités comme Paul Rougnon, Albert Vernaelde et Marc Delmas qui ont cherché à s'imposer à la tête de « l'institution orphéonique ». GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p 37.

un autre champ de recherche, dont le corpus de documents – lequel n’a pas été retenu dans le cadre de cette étude – serait constitué des revues et bulletins spécialisés départementaux et nationaux des différentes associations et fédérations musicales correspondantes qui apparaissent être des sources historiques incontournables pour étudier le phénomène orphéonique dans l’entre-deux-guerres⁴¹⁹.

Ainsi la stratégie de revalorisation artistique des pro-orphéonistes au tournant du siècle ne semble pas pour autant porter les fruits escomptés. La revalorisation culturelle de « l’orphéon » n’a pas lieu. Les discours dépréciatifs sur « l’institution orphéonique » se poursuivent dans l’entre-deux-guerres au sein de l’école musicologique naissante, où la pratique de la critique d’art reste largement dominante, tandis que les écoles historiques, l’école méthodique puis celle des *Annales*, ne la considèrent pas comme objet d’étude potentiel. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, « l’orphéon » ne semble pas avoir reconquis le champ artistique et a définitivement quitté le champ de l’histoire jusque dans les années 1970.

⁴¹⁹ *Journal de la Fédération ["puis" de la Confédération] musicale de France*. 243 numéros de 1926 à 1940 sont accessibles à la Bibliothèque nationale de France. Il a été précédé du *Bulletin officiel de la Fédération musicale de France* (à partir de 1895).

Chapitre 2 Entre survivance et dépassement de la tradition historiographique (1970-2010)

Dans ce chapitre, nous souhaitons montrer comment le paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » a non seulement contribué à maintenir chez les historiens généralistes et chez les musicologues un désintérêt certain pour ce fait musical historique majeur jusqu'à récemment, mais aussi participé paradoxalement depuis une dizaine d'années à redynamiser les études musicologiques sur ce thème, orientant principalement les préoccupations des chercheurs sur la question des répertoires orphéoniques.

Pour ce faire, nous avons choisi dans un premier temps de restituer les étapes de la constitution de l'objet d'étude « orphéon » ces quarante dernières années au sein d'une histoire plus globale de l'objet « musique » (ou « fait musical ») puis, dans un second temps, de rendre compte des préoccupations des musicologues travaillant sur « l'orphéon » et des perspectives de recherches qui s'en dégagent. Si leurs approches témoignent, nous semble-t-il, d'une volonté de dépasser le paradigme de « l'échec artistique », il s'est agi néanmoins de ne pas négliger les enjeux que sous-tendent les discours focalisés sur les aspects qualitatifs.

1. Constitution de la perspective historique de « l'orphéon »

L'intérêt historique pour « l'orphéon » s'incarne depuis les années 1970 dans de brèves poussées en matière de travaux universitaires issus des deux champs disciplinaires bien distincts aujourd'hui, l'histoire et la musicologie (articles de revues scientifiques, monographies locales, thèses musicologiques) qui sont restées le plus souvent le fait d'initiatives isolées.

Si la dimension « ethnographique » de l'objet « orphéon » a d'abord ouvert la voie, les autres dimensions qui renvoient à l'étude d'une pratique culturelle et à celle d'un objet esthétique sont restées le plus souvent négligées. Comment comprendre les difficultés que rencontrent les historiens généralistes et les musicologues à penser « l'orphéon » comme objet d'étude ?

1.1. La dimension « ethnographique » de « l'orphéon » : amorce d'une écriture historique partagée entre musicologues, historiens et ethnologues

La redécouverte de « l'orphéon local »

C'est par sa dimension locale que l'objet « orphéon » semble, dans un premier temps, attirer l'attention des chercheurs ethnologues, musicologues, historiens et érudits locaux. En effet, les premières monographies locales ou régionales portant sur les sociétés musicales au XIX^e siècle apparaissent dès la

fin des années 1970⁴²⁰. Ces études reflètent d'une part la motivation des érudits ou acteurs locaux à décrire la vie des sociétés musicales de leur commune et à en retracer l'historique et d'autre part l'intérêt des musicologues pour la vie musicale locale. Ces derniers redécouvrent et publient entre 1972 et 1980, sous l'égide de la Société française de musicologie, des monographies de sociétés musicales au XVIII^e siècle parues au tournant du XX^e siècle, ouvrant ainsi un large champ d'étude sur « la vie musicale en Province »⁴²¹ qui voit fleurir grand nombre de thèses de musicologie dans les années 1980⁴²².

Ces premières études sur « l'orphéon » ont en commun une approche monographique ancrée dans un terrain local, confirmant, s'il en était, l'importance de l'inscription des sociabilités orphéoniques dans la vie de la commune. En effet, si l'échelle locale se prête à l'étude des sociétés musicales, c'est probablement parce qu'elles ont occupé ou occupent encore une place incontournable dans la vie locale et qu'elles concernent un grand nombre de personnes, entre membres exécutants et honoraires et les publics qu'elles sont susceptibles de toucher. Leur présence et leurs activités publiques sur le long terme contribuent à la constitution d'une mémoire à la fois individuelle et collective, propre à alimenter un sentiment de nostalgie provoquant le désir d'une écriture de témoignage et révélant l'ambition d'une écriture historique. Par ailleurs, l'accès aux sources documentaires est facilité par la proximité des espaces et des personnes concernées : érudits et historiens de la musique participant de près ou de loin à la vie des sociétés musicales encore en activité qui possèdent des fonds d'archives parfois très riches

⁴²⁰ Monographies locales et régionales : LESURE, François, « L'Orphéon, lieu privilégié d'activité musicale : à propos d'une histoire de la Lyre havraise », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 3, 1977 ; p. 27. ; LEBON, André, *Petite histoire des sociétés de musique populaire dans le nord de la France*, Lille, Éditions par l'harmonie d'Escaudain, 1977 ; LECONTE, Henri, *La société nationale des orphéonistes « crick-sicks » 1852-1977*, Tourcoing, 1979 ; DETREE, Jean-François, « Les orphéons de Normandie », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 7, 1981, p. 1 à 20 ; AMAOUCHE ANTOINE, Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Toulouse, 1981, vol. 93, n° 4, p. 443 à 450 ; AMAOUCHE-ANTOINE, Marie-Dominique, *Histoire des pratiques goûts musicaux dans l'Aude au XIX^e siècle*, thèse de 3^e cycle, discipline ethnologie, EHESS (Paris), 1981. Du même auteur : « Espérasa 1870-1940. Une ville ouvrière chante », *Ethnologie Française*, 1984, vol.14, n°3, p. 237 à 250 ; GOUBAULT, Christian, « Les gaités de l'orphéon », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 7, 1981, p. 21 à 29 ; GOUJON Pierre, « Associations et vie associative dans les campagnes au XIX^e siècle : le cas du vignoble de Saône-et-Loire », *Cahiers d'Histoire*, tome 26, 1981, n° 2, p. 136 à 142, CIZERON, Jeanine, « Tambours, fanfares et violons. Les pratiques musicales populaires à Lyon (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Vibrations*, 1986, n° 2, p. 89 à 100.

⁴²¹ *La Vie musicale dans les provinces françaises*, 4 tomes, Genève, Minkoff, 1972 (I et II), 1974 (III), 1980 (IV). Dans les tomes IV : Raymond CELESTE. « Les sociétés de Bordeaux : les anciennes sociétés musicales ». [publ. 1899-1900]. p. 7-80 ; Léon LEFEBVRE. « Le Concert de Lille : 1726-1816 ». [publ. 1908]. p. 81-156 ; Albert BABEAU. « Les académies de musique de Troyes au XVIII^e et au XVIII^e siècle ». [publ. 1883]. p. 157-175 ; Amédée GASTOUE. « La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle. » [publ. 1904-1905] p. 177-237 ; Ernest BOUCHARD. « L'Académie de musique de Moulins au XVIII^e siècle. » [publ. 1888]. p. 239-266 ; E. NIQUET. « Les anciennes sociétés musicales d'Amiens. » [publ. 1904]. p. 267-292 ; *Musique et société : la vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*. [Actes des journées d'études de la Société française de musicologie, Rennes, 8-9 septembre 1981], Rennes, Publication de l'Université de Rennes II, 1982.

⁴²² Voir : PISTONE, Danièle, *Musique et société : deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004. À titre d'exemple : MUSSAT Marie-Claire, *La vie musicale en province : musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse d'état, discipline musicologie, Jean Mongrédien (dir.), Université de Paris IV, 1986 (Ed. Minkoff, 1988) ; FIQUET, Marie-Laure, *La vie musicale à Laval de 1830 à 1914*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Danièle Pistone (dir.), Université de Paris IV, 1993, 762 p. ; GEYER, Myriam, *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire allemand, 1871-1918*, Thèse, diplôme d'archiviste-paléographe, Jean-Michel Leniaud (dir.), École nationale des Chartes, 1998.

(médailles, costumes, bannières, programmes de concerts, carnets de sociétaire, recueils d'articles de journaux, menus des banquets, plans des kiosques à musique, partitions...) ⁴²³.

Ces premières monographies locales sur « l'orphéon » révèlent en creux la dimension « ethnographique » de l'étude des sociétés musicales. Elles se font par ailleurs dans un contexte d'un intérêt renouvelé pour « les arts populaires » et de la naissance de la discipline universitaire d'ethnologie. C'est aussi le moment où le secteur de l'histoire rurale est très actif entre 1960 et 1980 et s'ouvre aux autres sciences sociales, dont l'ethnologie et plus spécifiquement l'ethnomusicologie (1960). Cependant, si ces études ont dans un premier temps permis que se développe une approche proprement ethnologique de l'objet ⁴²⁴, elles n'ont pas pour autant ouvert la voie à des approches ethnomusicologiques.

Les rapports ambigus de la discipline d'ethnomusicologie avec l'objet « orphéon »

En effet, les ethnomusicologues préfèrent mettre l'accent sur les « pratiques ménésières » de la musique dont les « pratiques orphéoniques » sont le plus souvent exclues. Cela tient non seulement à la définition historiquement et institutionnellement restrictive des thèmes de recherche de la discipline d'ethnomusicologie française (laquelle s'est, jusqu'à très récemment ⁴²⁵, focalisée sur les pratiques musicales dites d'oralité et sur les pratiques et musiques enracinées dans la rythmicité sociale des temps de vie de la communauté villageoise), mais aussi à la perception historique d'un « mouvement orphéonique » se développant aux marges de deux cultures, savante et populaire, dans une période de déclin des sociétés traditionnelles paysannes et s'inscrivant dans une volonté d'uniformisation culturelle du territoire national ⁴²⁶. En 1997, l'ethnomusicologue Jean-Claude Blanc, s'intéressant à l'influence du « mouvement orphéonique » sur les musiques de bal, met en évidence la porosité des « pratiques traditionnelles » de la musique avec les « pratiques orphéoniques » notamment lorsqu'elles coexistent dans un même espace. Selon Jean-Claude Blanc, c'est par le bal populaire qui accompagne les occasions musicales festives (les fêtes politiques, les fêtes calendaires, les foires, les grands travaux saisonniers, les noces et veillées) que les changements surviennent dans la « pratique ménésière » du XIX^e siècle. Il a

⁴²³ C'est le cas notamment des archives de l'Harmonie des Sables-d'Olonne, en dépôt depuis peu aux Archives municipales des Sables-d'Olonne. La communication des documents reste sous autorisation préalable du président actuel de l'Harmonie.

⁴²⁴ CHEYRONNAUD, Jacques, « Musique et Institution au village », *Ethnologie française*, 1984, vol. 14, n° 3, p. 265 à 280.

⁴²⁵ Un tournant méthodologique, épistémologique et historiographique semble s'opérer depuis quelques années cependant à propos de l'ethnomusicologie, en témoigne deux colloques récents qui s'intéressent à ses questions, dont l'un a fait l'objet d'une parution : CHARLES-DOMINIQUE, Luc, DEFRANCE, Yves (dir.), *L'Ethnomusicologie de la France : de « l'ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, [Actes du colloque de Nice, nov. 2006] Paris, L'Harmattan, 2008 ; l'autre s'est déroulé les 24-27 août 2011 à La Côte Saint-André (Isère). Il s'intitule « Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle ». Il n'a pas fait encore l'objet d'une parution. Il est organisé par l'Université de Nice Sophia-Antipolis (CIRCPLES), l'Université Paris-Sorbonne (OMF), et le CIRIEF avec le partenariat du Festival Berlioz et du Conseil Général de l'Isère.

⁴²⁶ Ainsi, à l'instar de l'éradication des patois sentie comme une condition nécessaire de l'unité française, il s'agit via le « mouvement orphéonique » de donner au peuple une « musique unique ». Cette vision reste à nuancer cependant : il n'est pas si rare de rencontrer dans les répertoires orphéoniques des chants en patois. Le fonds de partitions de l'Orphéon de La Roche-sur-Yon déposés aux archives municipales de La Roche-sur-Yon en contient. La musique et les paroles sont du directeur de la société chorale, Ernest Guyonnet. AMR-S-Y. 8Z129 à 8Z131.

montré notamment comment, dans l'Allier, le mouvement d'« autonomisation du bal »⁴²⁷ joint au « mouvement orphéonique » permet le brassage des musiciens et des répertoires. Les joueurs de vielle et de cornemuse, premiers « entrepreneurs de bal ambulant » envoient leurs enfants apprendre solfège et instrument au sein des fanfares et des harmonies locales pour les besoins du bal⁴²⁸. Les « musiques orphéoniques » deviennent dès lors le vivier de « musiciens-lecteurs » dans lequel les entrepreneurs de bal recrutent leurs animateurs au détriment des anciennes générations de joueurs.

Ainsi, les « pratiques orphéoniques » sont le plus souvent accusées d'avoir accéléré la disparition des « pratiques ménésières » dans les villes (évolution amorcée dès le début du XIX^e siècle) et contribué à la mutation de celles qui survivent dans les campagnes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dérobant en quelque sorte aux ethnomusicologues leur objet d'étude.

Néanmoins, c'est en 1980 que « l'orphéon » comme objet d'étude de l'histoire culturelle trouve place au sein de la revue *Ethnologie française*⁴²⁹, cette revue ayant « longtemps fait de l'histoire culturelle avant la lettre » selon l'expression de Loïc Vadelorge⁴³⁰. L'historien Paul Gerbod⁴³¹ y propose une synthèse historique de « l'institution orphéonique » à l'échelle nationale et sur la longue durée (1833-1939). Bien qu'ouvrant un champ de l'histoire (générale et de la musique) quasi inconnu, cette première initiative reste isolée. Cette situation est d'autant plus étonnante, que l'on aurait pu s'attendre à ce que « l'orphéon » soit plus visiblement au centre des préoccupations des historiens du culturel.

1.2. La dimension culturelle de « l'orphéon » délaissée par les historiens du culturel

L'entrée par les pratiques culturelles des milieux populaires

En premier lieu, les années 1970 à 1980 constituent, selon Pascal Ory, le moment où le projet d'une histoire culturelle cesse d'être une fausse reconnaissance pour devenir un vrai objet de débat épistémologique⁴³². En effet, tandis que le paradigme des *Annales* connaît un certain essoufflement, les historiens s'ouvrent alors à une plus grande diversité des objets d'étude, notamment en direction des arts

⁴²⁷ Cette autonomisation du bal, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Blanc, est liée à l'émergence du parquet-salon, d'abord dans les cafés, puis sous une forme ambulante. BLANC, Jean-Claude, « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal », in : *Entre l'Oral et l'Écrit : rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, [Actes du colloque de Gourdon du 20 septembre 1997], Saint-Jouin de Milly, FAMDT, 1998, p. 6 à 23.

⁴²⁸ BLANC, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 6 à 23.

⁴²⁹ GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p. 27 à 44.

⁴³⁰ VADELORGE, Loïc, « Où va l'histoire culturelle », *Ethnologie française*, 2006, XXVII, 2, p. 357 à 359.

⁴³¹ Historien de l'enseignement, Paul Gerbod s'est intéressé également à l'étude des pratiques culturelles, deux domaines dans lesquels ses contributions ont été pionnières. BRELOT, Claude-Isabelle, MAYAUD, Jean-Luc, (édit.), *Voyages en histoire. Mélanges offerts à Paul Gerbod*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1995.

⁴³² Pascal Ory rappelle que l'histoire culturelle avant d'être une discipline conceptualisée existe sous la forme de projet déjà ancien : « de même il n'est pas exagéré de soutenir que toute l'historiographie du XIX^e siècle a retenti de Jules Michelet à la *Revue historique* en passant par Émile Littré lui-même, de lamentations, d'aspirations et d'expérimentations en ce domaine. » ORY, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1987, vol. 16, n° 1, p. 67 à 82.

et de leurs pratiques et plus largement des objets, institutions et cadres de la culture. La musique, si elle n'accède pas au statut remarqué de « nouvel objet de l'histoire » dans l'ouvrage de Jacques Le Goff et Pierre Nora paru en 1974⁴³³, n'est pas pour autant totalement absente des préoccupations des historiens français, en témoigne, à partir de 1975, une première série d'articles publiés dans les *Annales* qui se font l'écho des travaux de l'historien américain, William Weber, sur les usages sociaux de la musique⁴³⁴, dont le maître-ouvrage *Music and the Middle Class, The social structure of Concert Life in London, Paris, and Vienna between 1830 and 1848*, apparaît pionnier en la matière⁴³⁵.

En second lieu, parce que les « pratiques artistiques » apparaissent dans un premier temps comme les objets privilégiés de l'histoire culturelle. Celle-ci souhaite en effet se différencier de l'histoire des arts en s'orientant comme mode d'approche renouvelé du social. L'affirmation de l'histoire culturelle a été, selon Pacal Ory, une stratégie visant à sortir des paradigmes d'une histoire des arts fortement colorée par des approches qualitatives où la dimension subjective du goût qu'induit nécessairement le « jugement de valeur » parasite l'interprétation. Néanmoins, la « pratique orphéonique », si elle nous semble être un objet d'étude « exemplaire » au sein d'une histoire culturelle revendiquant son originalité au regard de l'histoire des arts jugée sélective et déformante⁴³⁶, n'a pas été pour autant retenue.

En troisième lieu, parce que dès les années 1960, les historiens généralistes s'emparent de la notion de « culture populaire »⁴³⁷, initiée principalement autour de la question du livre et de ses lectures⁴³⁸, laquelle provoque une controverse dans les années 1970 qui a, selon Jacques Revel, revigoré profondément la réflexion historiographique française⁴³⁹. Au cœur de cette controverse, se trouve l'opposition entre « culture savante » et « culture populaire »⁴⁴⁰. Elle rejoint le débat qui s'est posé bien en amont par le biais des pratiques orphéoniques entre « grande musique » et « musique émanant du peuple » au cours du XIX^e siècle, lequel s'est cristallisé par une double exclusion de « l'orphéon » au

⁴³³ LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre, (dir.), *Faire l'histoire : nouveaux objets de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

⁴³⁴ MILO, Daniel, « le musical et le social : variation sur quatre textes de William Weber (notes critiques) », *Annales ESC*, 42-1, 1987, p. 27 à 40. WEBER, William, « Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 42-4, 1989, p. 849 à 875 ; « L'institution et son public : l'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 48-6, 1993, p. 1519 à 1540.

⁴³⁵ WEBER, William, *Music and the middle class, The social Structure of Concert Life in London, Paris, Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, 2003. (1^{ère} éd. en 1975)

⁴³⁶ « En fait, on discerne mieux l'originalité de l'approche culturaliste si on la confronte au sein de la famille historique même, [à celle de] [...] « l'histoire de l'art » – ou, pour être précis les histoires des arts, des arts plastiques et architecturaux, mais aussi de la musique ou de la littérature. Dans [ses] choix initiaux généralement non explicités d'ailleurs, [cette] discipline se présente comme doublement sélective : par [son] système de classification, articulé à la base sur les notions d'œuvres (au féminin comme au masculin), et d'auteurs, mais aussi par les jugements de valeur qui [la] conduisent à dresser une hiérarchie de [son] objet fondée principalement sur des critères a posteriori : ceux des goûts esthétiques ou des hégémonies intellectuelles rétrospectifs. » ORY, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1987, vol.16, n°1, p. 67 à 82.

⁴³⁷ MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.

⁴³⁸ CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.

⁴³⁹ REVEL, Jacques, *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Paris, Galaade, 2006, p. 293 à 313.

⁴⁴⁰ « Le point de départ fut la contestation d'un découpage entre « savant » et « populaire » : [à savoir, la récusation] de cette partition du monde en deux entités autonomes, qui opposerait une culture savante, acculturante et répressive, à une culture populaire dominée, mais authentique ». KALIFA, Dominique « Les historiens français et le « populaire » », *Hermès* 42, 2005, p. 55.

tournant du XX^e siècle – ce dernier n’aurait de place ni dans la sphère du « savant », ni dans la sphère du « populaire ». Cette double exclusion qui s’est maintenue (voire renforcée ?) au cours du XX^e siècle a probablement participé à conserver l’objet « orphéon » non seulement à l’écart des préoccupations des historiens du culturel mais aussi de celles des musicologues⁴⁴¹. Nous avons vu précédemment que, s’inscrivant pleinement dans le contexte de la Révolution nationale qui promeut la nécessité d’un retour aux sources, à l’authentique, à la pureté originelle, la vindicte contre « l’orphéon » rejaillit avec force sous la plume du musicologue André Coeuroy⁴⁴², rallié à l’idéologie vichyssoise, qui présente le folklore comme la seule vraie musique populaire. Cette opinion, si elle est remise en cause, comme l’a bien montré Philippe Gumpłowicz, par Henri Davenson en 1944 (nom de plume de l’historien Henri Irénée Marrou)⁴⁴³, pour qui la tradition populaire est une invention savante et qui dénonce les discours qui cherchent à faire de la musique populaire (émanant du peuple) une musique « pure et authentique », montrant que le populaire procède de médiations complexes et qu’il n’est ni « premier », ni « antérieur », ni « originaire »⁴⁴⁴.

Mais, si l’on en croit l’historien Dominique Kalifa, ce serait l’ensemble du chantier (excepté la lecture⁴⁴⁵) que représente l’étude des pratiques culturelles des milieux populaires urbains, dont les pratiques orphéoniques sont en partie constitutives, qui aurait été gelé en raison de « l’extrême difficulté, notamment documentaire, à saisir « le populaire » dans le jeu complexe de ses usages ou de ses appropriations [...] à tout le moins pour l’histoire du contemporain où ces débats eurent souvent des effets intimidants et parfois anesthésiants »⁴⁴⁶. Ce constat est d’autant plus révélateur des difficultés que posent l’étude des pratiques musicales des milieux populaires urbains, que les pratiques sportives n’ont pas souffert de résistances semblables : elles font l’objet d’un intérêt durable depuis 1986⁴⁴⁷.

L’entrée par les pratiques de sociabilité

De même, on aurait pu s’attendre à ce que l’étude des sociabilités musicales s’intègre au sein d’une histoire plus large du phénomène associatif dans une perspective historique. En effet, depuis la thèse

⁴⁴¹ En 2001, Philippe Gumpłowicz constate que « la culture orphéonique » se définit par ce qu’elle n’est pas, définition qui s’impose à la fin du XIX^e siècle : elle n’est ni une culture populaire, ni aristocratique, ni bourgeoise : « La double critique habituellement adressée aux sociétés musicales – tourner le dos à une veine populaire authentique (discours d’André Coeuroy), et se refuser à un répertoire plus contemporain, plus exigeant, moins convenu (discours de « l’État culturel ») - néglige le fait que l’identité orphéonique s’est construite précisément autour du refus d’un enracinement folklorique et de celui d’une musique intellectuelle ou formelle ». GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d’Orphée...op. cit.*, p. XV.

⁴⁴² COEUROY, André, *La musique et le peuple en France*, Paris, Stock, 1941.

⁴⁴³ DAVENSON, Henri, *Le livre des chansons*, Lyon, La Baconnière, 1944.

⁴⁴⁴ GUMPOWICZ, Philippe, *op. cit.*, 2001, p. XVIII à XVI.

⁴⁴⁵ L’une des études pionnières en la matière est celle d’Anne-Marie Thiesse. THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris, Le Chemin Vert, 1984.

⁴⁴⁶ KALIFA, Dominique, « Les historiens français et le populaire », *Hermès*, 42, 2005, p. 57.

⁴⁴⁷ ARNAUD, Pierre, CAMY, Jean (dir.), *La Naissance du mouvement sportif associatif en France : sociabilités et formes de pratiques sportives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986 ; ARNAUD, Pierre, *Les athlètes de la République, gymnastique, sport et idéologie républicaine. 1870-1914*, Toulouse, Privat, 1987 ; FROISSART, Tony, *L’impasse du « sport rural », la Seine-et-Oise de 1880 à 1939*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.

pionnière de Maurice Agulhon en 1966, le concept « sociabilité »⁴⁴⁸ permet d'amorcer l'étude d'une culture de l'association et des pratiques culturelles qui en découlent. Au début des années 1980, il dirige avec la sociologue Maryvonne Bodiguel, un ouvrage sur *Les associations au village* dans la France du XIX^e siècle, qui s'ouvre à l'étude des pratiques musicales via la communication de l'ethnologue Marie-Dominique Amaouche-Antoine portant sur « Les sociétés musicales dans l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle »⁴⁴⁹. Il faut souligner cependant la percée anthropologique qu'autorise le concept de sociabilité⁴⁵⁰, qui a permis, dès la fin des années 1980, quelques avancées en la matière⁴⁵¹. Par ailleurs, en 1993, l'historien Jean-Louis Guéréna, membre de l'équipe de recherche sur les Sociétés et Cultures de l'Espagne Contemporaine de l'Université de Paris VIII, convoque plusieurs chercheurs français et espagnols, musicologues et historiens, pour une journée d'étude dans le cadre d'un programme de travail portant sur les « Sociétés musicales et chantantes ». Cette journée d'étude aboutit à la publication d'un numéro monographique du *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* en 1994⁴⁵². En 1997, le Groupe de Recherche d'Histoire de l'Université de Rouen dont un certain nombre d'études a porté sur des formes de la sociabilité⁴⁵³, consacre un numéro des *Cahiers du GRHIS* aux sociabilités musicales, sous la direction de deux historiens, Ludovic Tournès et Loïc Vadelorge⁴⁵⁴, réunissant musicologues, philosophes et historiens⁴⁵⁵.

Parmi les historiens dont les préoccupations orientées vers l'encadrement de la jeunesse (patronages laïques ou religieux⁴⁵⁶), l'encadrement des adultes (cercles d'ouvriers, cours du soir)⁴⁵⁷ et plus largement de l'éducation populaire⁴⁵⁸ auraient pu les amener sur le terrain de la musique, nombreux

⁴⁴⁸ AGULHON, Maurice, « La sociabilité, la sociologie et l'histoire », in : *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, A. Colin, 1977, p. 7 à 14 ; et du même auteur, « La sociabilité est-elle objet d'histoire ? », in : FRANÇOIS, Étienne, (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1986, p.13 à 22.

⁴⁴⁹ AGULHON, Maurice, BODIGUEL, Maryvonne, *Les associations au village*, Paris, Actes Sud, 1981, p. 28 à 30.

⁴⁵⁰ CALLEDE, Jean-Paul, « Quelques pratiques associatives de la musique. Contribution au thème des cultures populaires », in : *Les cultures populaires* [Actes du colloque organisé par la Société d'Ethnologie Française et la Société Française de Sociologie à l'Université de Nantes en 1983], [?], [?], 1983.

⁴⁵¹ L'entrée des études sur les pratiques de la musique par le concept de sociabilité est attestée en 1987 : QUENIART, Jean, « Les formes de sociabilités musicales en France et en Allemagne (1750-1850) », in : FRANÇOIS, Etienne, (Ed.), *op.cit.*, p. 135 à 146 ; Tournès, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, H. Champion, 1999.

⁴⁵² GUERENA, Jean-Louis (dir.), « Sociétés musicales et chantantes en Espagne XIX^e-XX^e siècles », *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, 1994, n°20.

⁴⁵³ L'équipe du GRHIS, Groupe de Recherche d'Histoire de l'Université de Rouen étudie depuis 1982, les pratiques, conduites, structures et formes de sociabilités, dans le cadre de leur évolution historique sur la longue durée. Sous la direction de Françoise Thélamon, cette équipe a organisé plusieurs colloques internationaux : « Sociabilité, pouvoir et société » ; « Aux sources de la naissance : sociabilité et parenté » ; « La sociabilité à table » ; « La rue, lieu de sociabilité » ; « Sociabilité et culture ouvrière ».

⁴⁵⁴ VADELORGE, Loïc, *Pour une histoire culturelle du local. Rouen. 1914-1940*, thèse de doctorat, discipline histoire, Jean-Pierre Chaline (dir.), Université de Paris-IV, 1996 (3 vol.)

⁴⁵⁵ TOURNÈS, Ludovic, VADELORGE, Loïc, « Les sociabilités musicales », *Les Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997.

⁴⁵⁶ Il y aurait notamment 10000 patronages catholiques à la veille de 1914. CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Cerf, 1999, p. 103.

⁴⁵⁷ Sur le thème des universités populaires, voir : MERCIER, Julien, *Les universités populaires 1899-1914 : éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, Éditions ouvrières, 1986.

⁴⁵⁸ L'éducation populaire restant encore, selon Laurence Munoz, « encore trop marginale dans les thématiques de recherche des historiens. Activité gratuite, de peu de valeur marchande, ce champ reste l'affaire de spécialistes. » MUNOZ, Laurence, LECOCQ,

sont ceux qui occultent dans leurs études le pan musical et les pratiques amateurs collectives de la musique⁴⁵⁹. Le « mouvement orphéonique » relève pourtant de ses deux aspects. Il faut noter cependant que, dans le cadre de l'ouvrage *L'avènement des loisirs* (1995) dirigé par Alain Corbin, Jean-Claude Farcy s'est intéressé plus en détail à la catégorie des sociabilités culturelles (en association ou informelle) laquelle apparaît constitutive de l'aménagement du temps libre, soulignant par ailleurs la précocité des sociétés musicales en la matière⁴⁶⁰.

Plus récemment, dans le sillon de l'histoire des politiques culturelles, s'est posée la question du fait associatif et plus spécifiquement du rôle des associations de pratique amateur de la musique dans la constitution des politiques culturelles locales⁴⁶¹. Antoine Hennion et Philippe Gumpłowicz s'accordent tout deux pour affirmer que le « mouvement orphéonique » ne serait ni étatique, ni basiste, ni municipal, même si les municipalités intègrent les harmonies, fanfares et chorales à leur calendrier culturel. Selon Antoine Hennion, il serait un mouvement de « passionnés », un mouvement avant tout volontaire et fédérateur⁴⁶².

Du côté des musicologues, le thème de l'association musicale a ouvert la voie à quelques publications menées au sein de la *Revue Internationale de Musique Française*, sous la direction de Danièle Pistone en 1986⁴⁶³. Cependant, « l'orphéon » n'y apparaît qu'à titre d'illustration d'un propos plus global. Peut-être également, faut-il rappeler l'absence de perspective historique sur le mouvement associatif soulignée par Loïc Vadelorge⁴⁶⁴, que cache paradoxalement une vitalité associative séculaire reconnue et célébrée⁴⁶⁵. Cette absence maintient, de fait, « l'orphéon » dans sa zone d'ombre.

Gilles (dir.), *Des patronages aux associations. La Fédération Sportive Culturelle de France face aux mutations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 19. Il faut noter le travail pionnier de la sociologue Geneviève Poujol en la matière : POUJOL, Geneviève, *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Économie et humanisme/Éditions ouvrières, 1981.

⁴⁵⁹ Selon Jean Fournier, tous les patronages religieux du début du XX^e siècle ont pourtant très probablement possédé leur fanfare ou leur clique et leur chorale à l'instar de la Semeuse de Nice créé en 1904. FOURNIER, Jean, « La Semeuse de Nice. Les activités, prétexte à l'action sociale ? » in : MUNOZ, Laurence, LECOCQ, Gilles (dir.), *op. cit.*, p. 126. Quelques mentions rapides de la présence d'activités musicales au sein des patronages confessionnels dans : CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Cerf, 1999, p. 55, 60, 99, 151, 222. Aucun article sur les pratiques musicales au sein des patronages catholiques dans : CHOLVY, Gérard, TRANVOUEZ, Yvon (textes réunis par), *Sport culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, [Actes du colloque de Brest les 24, 25 et 26 septembre 1998] Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université Bretagne Occidentale, 1999.

⁴⁶⁰ FARCY, Jean-Claude, « Le temps libre au village », in : CORBIN, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, p. 230 à 274. Il a prolongé depuis ses recherches à l'ensemble de la jeunesse rurale au XIX^e siècle. FARCY, Jean-Claude, *La jeunesse rurale dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Christian, 2004.

⁴⁶¹ VADELORGE, Loïc, « Le fait associatif dans les politiques culturelles locales aux XIX^e-XX^e siècles », in : MOLINIER, Pierre (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, Les travaux du D.E.P, 2001.

⁴⁶² DUBOIS, Vincent, POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p.13, p. 318, p. 329.

⁴⁶³ PISTONE, Danièle, « Notes pour une histoire des associations musicales françaises », *Revue Internationale de Musique Française*, 1986, n°21, p. 7 à 14.

⁴⁶⁴ VADELORGE, Loïc, *op. cit.*, p.65.

⁴⁶⁵ Le Centenaire de la loi française de 1901 sur les associations a permis de faire une sorte de bilan des activités associatives en France, plusieurs colloques et commémorations ayant eu lieu à cette occasion. Citons à titre d'exemple : ANDRIEU Claire, LE BEGUEC, Gilles, TARTAKOWSKY, Danielle, (dir.), *Associations et champ politique. La loi de 1901 à l'épreuve du siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIX^e et XX^e siècles », n° 53, 2001.

Les nouvelles entrées historiennes de « l'orphéon »

Les questions ayant trait aux dimensions politiques du « projet orphéonique », notamment via l'évolution des idéologies politiques que sous-tendent les « pratiques orphéoniques », n'ont pas été immédiatement perçues comme digne d'intérêt en France. En témoignent l'absence de l'objet « orphéon » dans des ouvrages à l'initiative d'historiens, parus dans les années 1990, collectifs ou individuels, dont le thème général semblait pourtant l'appeler, voire même être au cœur des problématiques orphéoniques.

Ainsi, on aurait pu s'attendre à ce que « l'orphéon » intègre le champ historique par le biais de l'histoire des fêtes politiques, « nouvel objet de l'histoire »⁴⁶⁶, dans le sillon de Mona Ozouf (1976)⁴⁶⁷, puis d'Alain Corbin (1990)⁴⁶⁸ et d'Olivier Ihl (1996)⁴⁶⁹. On s'étonne également qu'aucun article sur « l'orphéon » n'ait trouvé place dans l'ouvrage paru en 1996, sous la direction de l'historien Alain Darré, s'intitulant : *Musique et politique : les répertoires de l'identité*⁴⁷⁰, qui réunit, ethnologue, politologue, ethnomusicologue, sociologue et musicien professionnel (Denis Laborde, Denis-Constant Marin, Yves Defrance⁴⁷¹, Érik Neveu, Antoine Hennion, Jean-François Dutertre). Enfin, lorsqu'en 1999 paraît un ouvrage pluridisciplinaire sous la direction de l'historien Jean Quéniart, *Le chant acteur de l'histoire*, la question de « l'orphéon » est brièvement évoquée en conclusion sans faire l'objet d'un article spécifique⁴⁷².

Néanmoins, depuis la fin des années 1990, on assiste à une « reviviscence de l'histoire politique par le culturel »⁴⁷³, dans laquelle « l'orphéon » comme « fait culturel » pourrait logiquement trouver une place privilégiée. Nous avons relevé des exemples d'études récentes, dont les approches diffèrent cependant, mais dans lesquels « l'orphéon » en tant que « fait culturel » est abordé dans une perspective d'histoire politique. L'entrée par les politiques culturelles, par exemple, précédemment citée, est la plus visible : elle s'est appuyée sur l'enjeu de « démocratisation culturelle » dont relève directement « l'idée orphéonique »⁴⁷⁴. Une autre entrée, est celle qui envisage « l'orphéon » comme vecteur et produit d'une

⁴⁶⁶ OZOUF, Mona, « La fête », in : LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre, (dir.), *Faire L'histoire. III Nouveaux objets*, Paris, Folio, 1986 (1^{ère} éd. 1974), p. 342 à 370.

⁴⁶⁷ OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

⁴⁶⁸ CORBIN, Alain, GEROME, Noëlle, TARTAKOWSKY, Danièle, *Les usages politiques des Fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, [Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990 à Paris], Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

⁴⁶⁹ IHL, Olivier, *La Fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

⁴⁷⁰ DARRE, Alain (dir.), *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

⁴⁷¹ CHARLES-DOMINIQUE, Luc, DEFANCE, Yves, (dir.) *L'ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, [Actes du colloque "L'ethnomusicologie de la France", 15-18 novembre 2006], Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴⁷² QUENIART, Jean (dir.), *Le chant acteur de l'histoire*, [actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

⁴⁷³ SIRINELLI, Jean-François, « préface », in : TORNES, Loïc, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 9.

⁴⁷⁴ DUBOIS, Vincent, POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p.13, p. 318, p. 329.

« culture politique » et plus spécifiquement du républicanisme⁴⁷⁵, l'exemple le plus évident étant la participation de la fanfare des années 1880 à la mise en scène du pouvoir républicain en animant la fête du 14 juillet. En 1999, l'historien Ludovic Tournès, s'inscrivant dans la perspective d'une histoire de la sociabilité telle que Maurice Agulhon l'avait initiée, convoque une équipe pluridisciplinaire réunissant musicologues (Christine Naslin⁴⁷⁶, Marie-Claire Mussat, Jean-Yves Rauline) et historiens (Loïc Vadelorge, Michèle Alten) dans le but de mieux cerner le rôle des sociabilités musicales dans le processus d'acculturation des idées républicaines en France au XIX^e siècle⁴⁷⁷. Une troisième entrée s'intéresse au rôle de « l'orphéon » (et plus largement de la musique) dans la construction des identités nationales. En 2004, l'historien Didier Francfort, dans son ouvrage *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, montre comment, dans le contexte d'affirmation des nations européennes, les sociétés européennes ont cherché à travers la musique et sa pratique sociale, dont celle des sociétés musicales amateurs à édifier les fondements du sentiment national, à l'entretenir et à le transmettre⁴⁷⁸. Ce sentiment repose à la fois sur l'idée d'une musique ressentie et pensée comme le reflet de l'âme d'un peuple, mais aussi sur celle d'une émotion partagée, d'une croyance dans la communion collective, que permettent les grandes mobilisations patriotiques. De la communion au conditionnement des masses, ce pas est, selon l'auteur, franchi à la veille de 1914. De même, en 2010, à l'occasion d'un colloque international « Choral Societies and nationalist Mobilization in 19th Century Europe » organisé à Anvers par le « Study Platform on Interlocking Nationalisms » et le « National movements and Intermediary Structures in Europe », l'historienne Sophie-Anne Leterrier a proposé une conférence « Orpheons and nationalism in XIXth Century France » qui semble questionner les liens qui relient les sociétés musicales au nationalisme au cours du XIX^e siècle. Ces trois propositions préfigurent, nous semble-t-il, de nouvelles approches historiennes dans l'étude du « mouvement orphéonique » en France.

S'il est vrai que dans les années 1980, au croisement des trois notions, « culture populaire », « pratiques culturelles » et « sociabilité », s'est ouverte une porte pour penser les usages populaires de la culture savante, les pratiques associatives amateurs collectives de la « musique classique » se sont insérées précocement (au regard des autres objets de l'histoire culturelle tels la lecture et le sport) mais timidement dans les préoccupations des historiens. « L'orphéon », malgré les différentes perspectives historiques que ses multiples dimensions lui offrent, se maintient donc dans les marges de l'histoire

⁴⁷⁵ « La culture politique pouvant être définie comme l'ensemble des référents formalisés au sein d'un parti ou plus largement diffus au sein d'une tradition politique, elle induit, pour un groupe humain donné, un ensemble de représentations communes, c'est-à-dire une vision du monde partagée, une semblable lecture du passé ainsi qu'une projection dans l'avenir vécue ensemble. Or, la musique, qui touche au goût et à l'affinité, peut-être à la fois le vecteur et le produit de telles communes visions du monde ou peut, pour le moins, s'en imprégner » SIRINELLI, Jean-François, « préface », in : TOURNES, Loïc, (dir.), *op.cit.*, p. 9.

⁴⁷⁶ NASLIN, Christine, *Sociabilités musicales et sociabilités maçonniques en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Edith Weber (dir.), Université de Paris IV, 1994.

⁴⁷⁷ VADELORGE, Loïc, « Un vecteur d'intégration républicaine : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la Troisième République », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme (sociabilités musicales contemporaines)*, préface de Jean-François Sirinelli, Paris, Librairie Honoré Champion, 1999, p. 81 à 110. RAULINE, Jean-Yves, « Les sociétés musicales sous le Second-Empire et la Troisième République : entre sociabilité et propagande politique », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *op. cit.*, p. 173 à 192.

⁴⁷⁸ FRANCFORT, Didier, *op. cit.*, p. 49 à 82.

culturelle. L'étude de « l'orphéon » via son rapport au politique semble néanmoins ouvrir des perspectives nouvelles aux historiens généralistes. Qu'en est-il par ailleurs de la place qui a été faite à « l'orphéon » au sein de la discipline musicologique ?

1.3. La dimension esthétique négligée jusqu'à récemment par les musicologues

« L'orphéon musical », un objet récent de la musicologie

En 1984, Philippe Gumpłowicz a posé d'emblée la question de « l'orphéon » comme « un courant musical », dont il a cherché d'abord à retracer l'histoire sans entrer pour autant dans l'étude des œuvres musicales qui lui sont associées. Il inscrit alors sa recherche dans une histoire de la musique dite « sociale », dans le sens où l'ensemble des sources d'ordre musical (œuvres non comprises dans ce travail) sont utilisées comme matériel documentaire susceptible de s'inscrire dans une histoire sociale et culturelle, plaçant la dimension sociale de la pratique de la musique au cœur de ses préoccupations. On comprend que ce soit l'historienne Madeleine Rébérioux qui dirige alors la thèse, car « l'orphéon » incarne partiellement l'idée de « culture populaire » et possède par ailleurs des dimensions sociales et plus largement de sociabilité⁴⁷⁹, qui ont retenu l'attention des historiens, tandis que la dimension proprement esthétique de « l'orphéon » est à l'évidence négligée par les musicologues français à cette époque.

Cela apparaît d'autant plus paradoxal, qu'émerge, à la même époque, un champ nouveau de l'histoire de la musique, « l'histoire sociale de la musique »⁴⁸⁰, dans lequel se maintient l'approche esthétique de l'objet étudié, à savoir, l'analyse des répertoires auxquels la pratique musicale étudiée renvoie. En ce sens, elle s'inscrit bien dans une histoire esthétique qui cherche à rendre compte de l'évolution du langage musical. L'exemple est donné par Joël-Marie Fauquet, auteur d'une thèse *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, soutenue en 1981. Cette dernière marque un tournant décisif dans la reconnaissance de ce champ « nouveau » de l'histoire de la musique, dans la mesure où son travail prend en compte à la fois les dimensions, historique, esthétique et sociologique du sujet. Ainsi, la discipline « histoire de la musique » ne se focalise plus exclusivement sur « la grande musique » ni sur « les grands hommes » qui l'ont faite⁴⁸¹, mais s'ouvre à de nouveaux objets

⁴⁷⁹ GUMPOWICZ, Philippe, « Le dossier « orphéon » : musique et sociabilité », in : *Esthétique du Peuple*, Paris, La Découverte/Presses universitaires de Vincennes, 1985, p. 55 à 76.

⁴⁸⁰ En 1984, le musicologue Hugues Dufourt, alors directeur de recherche au CNRS ouvre un séminaire d' « histoire sociale de la musique », qu'il codirige pendant dix ans avec Joël-Marie Fauquet. SUPICIC, Ivo, « Histoire sociale de la musique en France : quelques aspects de base (1) », *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol 19, n° 2, Zagreb, 1988, p. 229 à 258 ; « L'histoire sociale de la musique en France : quelques aspects de base (2) », *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol 20, n° 1, Zagreb, 1989, p. 61 à 102.

⁴⁸¹ Il faut noter les similarités d'approches entre la façon dont on a fait l'histoire à la fin du XIX^e siècle (école méthodique basée sur des approches critiques et empiriques des sources littéraires) et la façon dont on fait l'histoire de la musique dans sa version musicologique traditionnelle (basée sur la trace artistique, c'est-à-dire la partition). Ces deux disciplines ont œuvré selon des

permettant l'étude historisée de ce que les gens font ensemble quand ils pratiquent, écoutent, fabriquent, vendent et consomment de la « musique ». Cette approche entérine une définition de la musique comme un fait social et esthétique résultant d'une pratique culturelle sur laquelle agissent de façon durable les rapports sociaux.

De l'avis de Joël-Marie Fauquet, l'histoire sociale de la musique en tant que discipline autonome n'excluant aucune dimension du « fait musical » étudié permet une ouverture plus large du champ d'investigation de l'histoire musicale que celle offerte par l'histoire culturelle. Selon lui, l'apport des historiens du culturel, négligeant le plus souvent la dimension esthétique, voire l'excluant par principe méthodologique, est resté insuffisant « pour rendre compte de la genèse du fait musical dans sa totalité et sa complexité ». En outre, leur approche a orienté l'histoire culturelle de la musique dans des directions précises en étudiant le « fait musical » le plus souvent comme un élément constitutif de la culture des élites ou en s'intéressant à l'usage que l'on fait de la musique mais peu à son évolution préférant se concentrer sur les éléments spécifiques d'une époque. L'écriture d'une « histoire sociale de la musique » permet au contraire de rendre compte de la transformation des conditions de production et de réception de l'œuvre d'art : « Dans cette optique, [rappelle Joël-Marie Fauquet], le syndicalisme aussi bien que les salons, la gestion des carrières, l'intervention de l'État, l'évolution de l'édition musicale ont constitué autant de clefs permettant d'accéder aux rapports de l'œuvre à son contexte historique. »⁴⁸²

Ainsi, un premier tournant s'opère chez les musicologues en France en 1980, tournant qui aboutit à l'élargissement de la conception de la discipline musicologique notamment vers le terrain du social, ouvrant la voie à « l'histoire sociale de la musique » au sein de la discipline musicologique. Si « l'orphéon » étudié par Philippe Gumpowicz, de par sa double vocation, à la fois « courant musical » et « œuvre sociale » trouve place intuitivement au sein d'une « histoire sociale de la musique » en voie d'institutionnalisation, l'étude de sa dimension esthétique n'en est pas moins manquante. Les musicologues restent par ailleurs quasi muets sur la question jusqu'au tournant du XXI^e siècle, à l'exception de Georges Escoffier qui consacre en 1997, quelques pages au « répertoire mystificateur » de l'Orphéon du Puy-en-Velay⁴⁸³. Malgré ces premières réflexions autour de la question du répertoire, l'idée de médiocrité des répertoires reste dominante dans les années 1980-1990.

priorités d'écritures analogues : les grands hommes, l'analyse de leurs œuvres, les événements politiques, pour les historiens de l'école méthodique et, les grands compositeurs, l'analyse de leurs œuvres, et les événements esthétiques pour les historiens de la musique.

⁴⁸² URL : <http://www.irpmf.cnrs.fr/Histoiresociale.htm>, consulté le 02 septembre 2009.

⁴⁸³ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay : une œuvre civilisatrice (1855-1879) », in : *La musique dans le midi de la France*, [Acte du colloque de Villecroze des 16 et 18 mai 1996], tome II, Paris, Klincksiek, 1997, p. 253 à 257.

Du divorce aux rencontres disciplinaires : le tournant historiographique des années 2000

Entre l'histoire culturelle et la musicologie, c'est le constat d'un divorce que soulignent Myriam Chimènes⁴⁸⁴ et Christophe Prochasson⁴⁸⁵ à la fin des années 1990, divorce révélé par l'absence de l'histoire générale comme discipline pouvant renouveler et désenclaver la musicologie dans l'ouvrage des musicologues Françoise Escal et Michel Imberty portant sur *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*⁴⁸⁶. Nous y voyons, nous semble-t-il, moins un divorce qu'un oubli, néanmoins signifiant, qui révèle en creux l'enjeu principal de la musicologie à cette époque, à savoir, celui de « s'externaliser » en allant à la rencontre d'autres disciplines pour se renouveler. Cet oubli ressemblerait donc à une réaction de survie des musicologues au titre que l'histoire est une science humaine trop enveloppante historiquement dont la musicologie gagnerait à se défaire un temps. Cela nous apparaît d'autant plus probable que, comme le rappelle Sophie-Anne Leterrier, « l'histoire représente au XIX^e siècle, un point de vue sur la musique relativement nouveau et rapidement hégémonique, une sorte de modèle épistémologique avant la lettre »⁴⁸⁷.

Ce divorce n'a pas, semble-t-il, empêché la réforme musicologique de porter ses fruits selon Christophe Prochasson, dans la mesure où, en France comme aux États-Unis⁴⁸⁸, la musicologie actuelle fait une priorité scientifique « de l'inscription de l'œuvre musicale, quel que soit le statut que lui réserve l'histoire de sa fortune critique, dans son environnement politique et social ». L'impact de ce renouveau épistémologique de la discipline musicologique aurait eu des conséquences bénéfiques : elle se serait ainsi « progressivement désencastrée d'un internalisme qui assurait aux musicologues patentés un monopole sur l'histoire de la musique »⁴⁸⁹. Cette tendance de fond ré-ouvre la voie à des collaborations disciplinaires fécondes entre musicologues et historiens généralistes dès le milieu des années 1990.

En effet, c'est à l'initiative des musicologues sollicitant des historiens spécialistes des périodes d'étude que s'amorce un véritable terrain de rencontres autour de la question de la constitution d'« une

⁴⁸⁴ CHIMENES, Myriam, « Histoire sans musique », *Bulletin de la Société d'Histoire moderne et contemporaine*, 1997/1, p. 12 à 21.

⁴⁸⁵ PROCHASSON, Christophe, « Compte-rendu » [de l'ouvrage de Françoise Escal et Michel Imberty (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997, 2 vols], *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1998, 53, n° 2, p. 422 à 423.

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ Cette influence reste notamment perceptible encore aujourd'hui dans l'enseignement et l'écriture de la musicologie traditionnelle. LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 2006/1, n°14, p. 50.

⁴⁸⁸ Quelques productions de musicologues étrangers s'intéressant à l'histoire sociale de la musique en France au XIX^e siècle et plus fortement influencés par les « Cultural Studies » : aux États-Unis, la musicologue américaine Jane Fulcher (1979), pionnière, et depuis, sur des sujets connexes à celui de « l'orphéon » : Jann Pasler, Karen Ahlquist et la musicologue allemande Annegret Fauser (*Der französische orchestregesang zwischen 1870 und 1920*, Laaber-Verlag, 1994)... En Angleterre : Ralph Lock, Katharine Ellis, dont le projet actuel porte sur l'étude de la vie musicale dans les régions en France (*Beyond Paris - music in regional France 1848-1910*)

⁴⁸⁹ PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement Social*, 2004/3 n° 208, p. 3 à 5.

histoire du fait musical »⁴⁹⁰. Cet objectif se concrétise par des colloques placés sous la responsabilité conjointe de musicologues et d'historiens généralistes depuis 1995⁴⁹¹, par la création d'un Institut de recherche sur le patrimoine musical en France en 1996⁴⁹², par la mise en place en 1998 d'une nouvelle formation universitaire à Paris, « Musique, histoire et société », basée à l'École pratique des hautes études en sciences sociales (EHESS) et dirigé par l'historien Mickaël Werner. Cette formation doctorale à vocation interdisciplinaire, articulant les approches analytiques, historiques et sociologiques de la musique, regroupe des enseignements et des centres de recherche associant l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, l'École Pratique des Hautes Études, l'École Normale Supérieure et le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris⁴⁹³. Dans la foulée, entre 1998 et 2002, un programme de recherche de la Fondation européenne de la science a porté sur *La vie musicale en Europe entre 1600 et 1900*⁴⁹⁴. Il entend fédérer à l'échelle européenne un noyau de chercheurs issus de traditions différentes et aux compétences diverses (musicologues et historiens), afin de renforcer la dimension historique de la discipline musicologique. Cette recherche a donné lieu à plusieurs publications ces dix dernières années, dont l'une, parue en 2007, a porté sur *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*⁴⁹⁵. De cette effervescence cependant, si les articles consacrés aux pratiques musicales amateurs se font plus nombreux, seuls deux concernent l'étude de « l'orphéon » en France. Katherine Ellis met l'accent sur la survivance d'une hiérarchisation artistique entre les sociétés chorales parisiennes d'amateurs sous le Second Empire, laquelle recouperait les clivages sociaux : les membres composant l'élite des sociétés chorales et les membres des orphéons vivent dans des mondes bien séparés, même si leurs leaders artistiques, à savoir Albert Bourgault-Ducoudray, Charles Gounod et Jules Pasdeloup se trouvent eux des deux côtés⁴⁹⁶. Philippe Gumpłowicz, quant à lui, revient sur l'émergence de la notion de peuple au début du XIX^e siècle et de son incarnation symbolique dans l'Orphéon de Wilhem⁴⁹⁷.

⁴⁹⁰ WERNER, Mickaël, « Naissance, cadre et enjeux du chantier de recherche sur une histoire du fait musical », interview, donnée le 9 octobre 2002. URL : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=43&ress=335&video=111356&format=68#0, consulté le 18 mai 2011.

⁴⁹¹ Pour exemple : « Le Wagnérisme dans la musique et dans la culture musicale française » (1995) / « Concert et public : mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 » (1996). Cité par : CHIMENES, Myriam, « Musicologie et histoire : frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 1998, tome 84, n° 1, p. 77.

⁴⁹² L'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France regroupe une équipe de musicologues, d'historiens et d'historiens de l'art. URL : <http://www.irpmf.cnrs.fr/Enbref.htm>, consulté le 02 septembre 2009.

⁴⁹³ Depuis 2011, la revue *Transposition. Musique et sciences sociales* est une revue électronique semestrielle, fondée à l'initiative de doctorants de l'EHESS ; elle bénéficie du soutien du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (EHESS/CNRS).

⁴⁹⁴ *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Représentation*. URL : <http://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/musikwissenschaft/esf.htm>, consulté le 02 septembre 2009.

⁴⁹⁵ BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, BWV, 2007.

⁴⁹⁶ ELLIS, Katharine, « The Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861-1874 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *op.cit.*, p. 271.

⁴⁹⁷ GUMPLÓWICZ, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *op.cit.*, p. 373 à 400.

Dès lors, les musicologues revendiquent à juste titre leur participation à l'écriture de l'histoire culturelle⁴⁹⁸ par le biais de l'histoire sociale de la musique. En outre, à l'instar des historiens, les musicologues n'hésitent plus à s'emparer des problématiques plus proprement historiennes que posent les rapports qu'entretiennent la musique et le politique⁴⁹⁹. Pour l'historien Christophe Prochasson, ce tournant historiographique accompagne également une évolution qui lui semble prometteuse dans la mesure où il reconnaît aux musicologues leurs compétences d'historiens : « Les auteurs [...] sont, pour la plupart, issus de formations initiales musicologiques voire musicales. Ils se sont pliés à l'apprentissage exigeant du métier d'historien. On saura leur faire crédit de cet effort et apprécier les vertus d'une interdisciplinarité qui cesse ici d'être une rhétorique incantatoire pour devenir une pratique scientifique aux résultats probants »⁵⁰⁰.

Ainsi, la musicologie historique traditionnelle s'ouvre depuis 1995 à l'histoire culturelle par le biais de collaborations interdisciplinaires fructueuses. En revanche, les historiens généralistes travaillant sur l'objet « musique au XIX^e siècle » faisant appel en retour à des musicologues restent peu nombreux. Par ailleurs, si le contexte disciplinaire actuel apparaît propice au renouveau des approches historiques et musicologiques de l'objet « musique », notamment via l'écriture d'une histoire politique du « fait musical », l'objet « orphéon » n'en reste pas moins à la marge des préoccupations des historiens et des musicologues. Doit-on y voir les effets de « l'illégitimité artistique » de « l'orphéon » ?

1.4. De la difficulté des historiens et des musicologues à penser l'objet « orphéon » ?

À l'origine, une posture de refoulement à penser l'objet « musique »

La difficulté que les historiens généralistes auraient à penser « l'orphéon » comme objet d'histoire ne serait pas propre à l'objet en lui-même mais engloberait plus généralement l'objet « musique » non seulement au sein de la discipline histoire mais plus largement au sein des sciences humaines comme le souligne Rémy Campos en 2006⁵⁰¹. Selon l'historienne Mélanie Traversier, ce relatif « silence » des historiens généralistes sur l'objet « musique » s'expliquerait autant par des raisons techniques qu'institutionnelles ou historiques. Cependant, il apparaît également, comme le souligne Rémy Campos, que cette difficulté est directement liée à la question de l'évolution de la « culture musicale » dominante,

⁴⁹⁸ CHIMENES, Myriam, *op.cit.*, p. 67 à 78.

⁴⁹⁹ BUCH, Esteban, « Musique et politique : quelle approche ? », in : ROBIC, Jean-François (textes réunis par), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 48. DONEGANI, Jean-Marie, BUCH, Esteban (et autres), *Musique et politique*, Paris, Presses de Sciences Politiques, 2004. Du côté de la sociologie de la musique, voir : HENNION, Antoine, (dir.), *Musique, histoire, démocratie/Music, History, Democracy (1789-1989)*, [Actes du colloque international organisé par "Vibrations" et IASPM (International Association for the Studies of Popular Music) à Paris, 17-20 juil. 1989], vol 1, n°6, Collection Recherche Musique et danse, Paris, MSH, 1992.

⁵⁰⁰ PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement Social*, 2004/3, n° 208, p. 4.

⁵⁰¹ CAMPOS, Rémy (*et al.*) « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles et malentendus disciplinaires 1870-1970, in : *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n° 14. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-3.htm.

implicite ou explicite, de la communauté des chercheurs en sciences humaines et sociales. De même, « l'illégitimité culturelle » dont pâtit « l'orphéon » révèle que cette difficulté est aussi d'ordre culturel.

La première hypothèse que Mélanie Traversier émet renvoie à la genèse de la discipline histoire au sein de l'université. Selon elle, « si la musique est longtemps restée l'angle mort de la perspective historienne, c'est peut-être aussi parce que celle-ci a été largement façonnée par la sociologie critique d'inspiration durkheimienne, traditionnellement plus attentive aux formes picturales de la création »⁵⁰². Une autre hypothèse, que soulignent les musicologues Jean Gribenski et Myriam Chimènes concerne la genèse de la discipline musicologique au sein de laquelle la confusion entre histoire de la musique et musicologie aurait été longuement entretenue⁵⁰³, « ayant eu pour conséquence négative de maintenir confortablement des générations d'historiens dans l'idée de laisser à des spécialistes ce domaine réservé de la vie culturelle tout en citant éventuellement le musicologue pour pallier une légitime incompétence, mais [sans songer] à solliciter son concours »⁵⁰⁴. Cette situation a, semble-t-il, convenu tout autant aux musicologues qu'aux historiens. Ce consensus entre historiens généralistes et musicologues est, selon Rémy Campos, le fruit « d'un refoulement [commun] à penser la difficulté de la musique ». Ce refoulement se serait installé depuis le XIX^e siècle, au moment où, tant les musicologues que les historiens ont considéré la partition comme le support premier et quasi exclusif de la connaissance scientifique⁵⁰⁵. Ainsi, musicologues et historiens se retrouveraient sur l'idée que la musique est affaire de spécialistes, les premiers justifiant ainsi l'autonomie de leur discipline, les seconds préférant ne pas s'aventurer dans un domaine qu'ils jugent intimidant⁵⁰⁶.

Le musicologue Patrick Taïeb constate qu'une relation de familiarité avec la musique encourage le chercheur à s'emparer de la musique comme objet d'étude. Il déclare dans un entretien daté du 31 mars 2006, que « comme langage et comme pratique, comme forme de sociabilité et d'échange ou comme fait culturel, comme secteur d'activité économique ou comme phénomène psychosensoriel, à tous les titres, la musique est un univers extrêmement complexe. Tenter d'écrire à son sujet exige un minimum de familiarité avec elle, par la pratique, la lecture ou l'écoute, et souvent par les trois »⁵⁰⁷. Il est vrai que cette

⁵⁰² En revanche, la tradition sociologique allemande, Max Weber (*Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, 1921), Theodor W. Adorno (*Introduction à la sociologie de la musique* - 1962) et Carl Dalhaus (*L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique* -1978) « ont précocement interrogé l'objet musical comme révélateur des enjeux et tensions de la société modern ». TRAVERSIER, Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : le tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, n° 57-2, p.192 à 193.

⁵⁰³ GRIBENSKI, Jean, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », *Acta musicologica*, 1991, vol. 63, fasc. 2, p. 211 à 237.

⁵⁰⁴ CHIMENES, Myriam, « Musicologie et histoire : frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 1998, tome 84, n° 1, p. 72.

⁵⁰⁵ CAMPOS, Rémy, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles et malentendus disciplinaires 1870-1970 », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n° 14. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-3.htm.

⁵⁰⁶ TRAVERSIER, Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : le tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, n° 57-2, p.191.

⁵⁰⁷ TAÏEB, Patrick, « Le concert à la source », propos recueillis par Étienne Jardin et Yann Rocher (EHESS), mai 2006. URL : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=175>

hypothèse pourrait se vérifier : parmi les historiens contemporanéistes de formation qui s'intéressent aujourd'hui ou se sont intéressés à la musique comme objet d'histoire, combien se revendiqueraient ni auditeurs ni praticiens de la musique (exerçant une activité de musicien amateur ou professionnel) ?

Doit-on pour autant voir dans le relatif silence des historiens aujourd'hui l'absence de culture musicale ? Au cours du XIX^e siècle, l'historienne Sophie-Anne Leterrier observe que les historiens [de l'époque de la Restauration] étaient moins « des spécialistes » que « des hommes distingués », nourris d'humanité et auxquels les œuvres d'art sont bien plus familières qu'à beaucoup d'historiens de notre temps. »⁵⁰⁸ Elle nous suggère ainsi un glissement s'opérant entre les générations d'historiens. Cette tendance se serait-elle accentuée ? L'historien, aujourd'hui, ne serait-il plus assez « amateur et connaisseur » de la musique savante contrairement aux générations précédentes ? Se pourrait-il que la figure de l'historien « mélomane »⁵⁰⁹ se soit raréfiée au point qu'elle ait participé à marginaliser tout un pan de la recherche ?

Pour l'historien Ludovic Tournès, le fait est que ce petit nombre d'historiens s'autorisant ou s'intéressant à la musique comme objet d'étude renvoie nécessairement à la question de la marge. L'historien, s'occupant de musique et plus spécifiquement des « sociabilités musicales », serait « un original » avec tous les sous-entendus positifs ou négatifs que cela présuppose, au mieux un « farfelu »⁵¹⁰, au pire un incompetent. Par ailleurs, soupçonné de « mélomanie », il pourrait manquer de la distance nécessaire pour faire de la « musique » un objet scientifique. En d'autres termes, l'amour de la musique est-il compatible avec la démarche scientifique ? Nous n'y voyons pas à première vue d'incompatibilité. Seulement, les conditions institutionnelles de cette compatibilité apparaissent en France encore largement le fait d'initiatives isolées.

Enfin, l'historien reprochant aux musicologues de faire une histoire de la musique qui se réduit à celle du contexte dans lequel l'œuvre s'inscrit⁵¹¹, redoute-t-il en retour, une critique similaire qui stigmatiserait ses propres insuffisances en matière d'approche proprement esthétique du « fait musical » ? Autrement dit, l'historien même « familier de la musique » craint-il la confrontation avec la question de la qualité artistique, comme le suggère Philippe Gumpłowicz à propos de « l'orphéon » : « L'orphéon nous amène à réfléchir à la qualité artistique, une valeur que l'histoire culturelle, si prudente, voire apeurée par les questions de valeur et de hiérarchie artistique, a bien du mal à cerner »⁵¹² ?

Rémy Campos, quant à lui, regrette que la spécificité de la pratique de la musique soit le plus souvent niée sous couvert d'une approche scientifique (sans pour autant définir quelle serait cette

⁵⁰⁸ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien....op. cit.*, p. 76.

⁵⁰⁹ Au sens d'amateur érudit de la « musique classique », non praticien, reconnaissant et appréciant l'historicité des langages musicaux. Le « classique » englobant « progressivement tout ce qui glisse du contemporain à l'historique ». Définition reconstituée à partir de l'ouvrage de Sophie-Anne Leterrier. LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 217.

⁵¹⁰ TOURNÈS, Ludovic, *De l'acculturation du politiqueop. cit.*, p. 15.

⁵¹¹ PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement Social*, 2004/3, n° 208, p. 4.

⁵¹² GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée*, Paris, Aubier, 2001, p. VII.

spécificité). Prenant l'exemple de la synthèse de l'historien Paul Gerbod (1980) qui retrace l'histoire de « l'institution orphéonique » entre 1833 et 1939, Rémy Campos déclare que « Loin de construire le problème de la pratique amateur musicale, Paul Gerbod rangerait son sujet dans des tiroirs standards qui lui serviraient tout aussi bien s'il s'agissait de parler de joueurs de pétanque ou de bouilleurs de cru ». Pire, sa posture d'historien ne l'empêcherait pas, toujours selon Rémy Campos, de se prémunir de l'écueil du jugement : « Pour Paul Gerbod, les orphéonistes chantent mal un point c'est tout. Adepte lui-même du culte de la grande musique, l'historien ne peut voir en ces amateurs que de mauvais professionnels, des spécialistes inaccomplis aux prétentions démesurées »⁵¹³. Peut-être Rémy Campos oublie-t-il qu'au moment où Paul Gerbod retraçait l'histoire de « l'institution orphéonique » (1980), aucun musicologue ne s'était jusque là intéressé à l'étude des répertoires orphéoniques. En conséquence, il n'est pas étonnant que les propos de Paul Gerbod reflètent le jugement de médiocrité qui a cours depuis la fin du XIX^e siècle et qui est le fruit de discours principalement tenus par des musiciens professionnels. Par ailleurs, rien ne nous confirme que l'idée de médiocrité que reprend Paul Gerbod dans son article soit en adéquation avec ses convictions personnelles. Néanmoins l'absence d'étude musicologique 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 décrédibilisées.

Ainsi, l'historien aujourd'hui se trouverait dans une sorte d'impasse : assujéti à la peur de manquer de compétences pour appréhender un objet dont la dimension esthétique et « artistique » se dérobe à lui, il se refuse à penser la question esthétique et plus largement artistique de l'objet musique. Entre la caricature de l'historien mélomane ou amateur interprétant l'histoire en fonction de ses goûts et de ses valeurs, et plus largement de sa « culture musicale », et l'historien conscient des écueils mais éludant la question de la qualité « artistique », y a-t-il une troisième voie possible ? Comment dépasser l'écueil de l'anachronisme du goût et de l'ethnocentrisme qui guettent le chercheur, qu'il soit musicologue ou historien ?

Comment penser la dimension esthétique de « l'orphéon » ?

Renouveler les outils et les méthodes de l'analyse musicale

Le sociologue de la musique Antoine Hennion suggère que pour contourner sans l'occulter la question du jugement qui reflète goûts et choix esthétiques personnels et oriente nos propos, il ne s'agit plus de s'appuyer sur la seule analyse des œuvres pour en déterminer la qualité intrinsèque, mais plutôt de réinterroger nos outils d'analyse musicale, ces « prothèses qui nous aident à apprécier la musique comme

⁵¹³ CAMPOS, Rémy, « Histoire d'amateurs », *Revue de Musicologie*, 2002, tome 88, n°1, p. 154.

musique », comme « des produits d'une histoire dont une grande part s'écrit au XIX^e siècle »⁵¹⁴. La question de la qualité artistique, en témoignent les débats sur la médiocrité artistique de « l'orphéon » comme ceux à l'inverse qui portent « sur la grandeur ou l'authenticité de Bach », reste au cœur du problème car « une histoire de la valeur est toujours à la fois juge et partie, elle forge les critères et livre les jugements »⁵¹⁵.

En outre, Rémy Campos rappelle en 2008, au cours d'un entretien, que les habitudes d'écoute sont également des constructions culturelles, qu'elles se sont forgées et se sont transmises au cours du XIX^e siècle par le biais de pratiques de diffusion et des dispositifs d'écoute qui leur sont associées (concert en salle, concert de salon, concert plein air, concert au kiosque, défilé...) mais aussi via des manuels d'écoute qui jouent le rôle, selon lui, de véritables « prothèses auditives » pour l'auditeur⁵¹⁶. Il s'agirait donc de prendre en compte l'historicisation des manières d'écouter, de lire, de jouer, plus généralement de recevoir la musique, et plus spécifiquement celle de l'analyser, pratique maîtresse au cœur de l'expertise du musicologue. L'analyse musicale apparaît ainsi comme une pratique qu'il s'agit de « replacer dans une histoire dont elle est un développement provisoire et incertain »⁵¹⁷.

Dans le cas de « l'orphéon », en prenant pour objet d'analyse les « répertoires orphéoniques », les musicologues se retrouvent en situation de chercher à évaluer, par le discours savant et académique, des pratiques qui en sont exclues. Ainsi, il apparaît que la dimension artistique du « mouvement orphéonique » ne peut se réduire à l'analyse de la qualité des œuvres selon des critères savants.

Développer l'approche épistémologique et historiographique de la musicologie

Revenons à la critique que Philippe Gumpowicz fait aux historiens du culturel, lesquels ne feraient pas l'effort de penser la question de la « qualité artistique » du « mouvement orphéonique ». Cette dernière critique mérite que l'on s'y attarde : elle soulève deux questions qui nous apparaissent primordiales. En effet, pourquoi l'histoire du « mouvement orphéonique » se réduit-il à cette question de la qualité « artistique » ? Pourquoi laisser de côté « par principe » la dimension esthétique d'une pratique musicale, comme le fait l'historien du culturel, ne peut être une solution satisfaisante ?

À la première interrogation, nous répondrons, que l'historien peut apporter un éclairage sur la question de la dimension esthétique de l'œuvre en ce sens qu'il cherche à comprendre comment les discours sur la musique et ses pratiques se construisent et s'imposent, quel est l'enjeu de ces discours, qui les détient, comment une idée force devient un postulat faisant office de paradigme orientant plus ou moins durablement les questionnements des chercheurs qui y adhèrent. Nous avons montré dans le

⁵¹⁴ FAUQUET, Joël-Marie, HENNION, Antoine, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 48 à 51.

⁵¹⁵ *Idem*.

⁵¹⁶ CAMPOS, Rémy, « Enseigner le XIX^e siècle musical », entretien du 15 mai 2008, propos recueillis par Julien Ségol et Étienne Jardin. URL : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=318>, consulté le 8 juin 2011.

⁵¹⁷ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.

chapitre précédent que l'histoire du « mouvement orphéonique » est le résultat d'une histoire orientée, écrite par des musiciens professionnels où la focalisation des préoccupations sur les questions esthétiques savantes s'est faite dans le but de revaloriser « l'orphéon » en choisissant d'adhérer aux valeurs de la « haute culture » portées conjointement par les élites artistiques et sociales.

À la seconde, outre que le fait que le terme « artistique » renvoie au concept d'un « art » aussi peu déterminé d'un point de vue sociologique ou historique, qu'investi fortement sur le plan idéologique, nous avançons que le « fait artistique » comme « fait culturel » est à historiciser, que la dimension esthétique de ce « fait artistique » fait sens au regard de ses autres dimensions, politiques, culturelles, sociales et économiques. La dimension esthétique du « fait musical » apparaît donc comme un véritable enjeu de connaissance et de compréhension pour le chercheur, quelque soit sa discipline universitaire de formation, mais c'est sur le plan anthropologique qu'elle nous apparaît faire sens.

Approcher le « fait musical » comme « fait anthropologique »

Si le questionnement anthropologique se retrouve dans les approches des historiens de l'art, qui le revendique aujourd'hui ouvertement⁵¹⁸, il n'en est pas moins déjà ancien. En partant de l'idée que le peuple pouvait être « en souffrance d'art »⁵¹⁹ selon l'expression de Philippe Gumpłowicz⁵²⁰, les hommes du XIX^e siècle ont, par le biais de « l'orphéon », posé les bases de cette réflexion. Aujourd'hui, cet héritage est présent dans les préoccupations de la musicologue américaine Jann Pasler. Elle s'attache à montrer comment la Troisième République, s'appuyant sur le concept d'utilité publique de la musique, a permis un large soutien, populaire, national et civique à la musique⁵²¹. En juillet 2009, elle déclare : « en me concentrant sur les tensions productives entre le politique et l'esthétique, je montre comment la musique et la vie de concert ont aidé les gens à négocier l'écart entre idéaux et réalités politiques »⁵²². Cependant, comme en témoignent ces deux exemples, adopter une approche anthropologique de l'art ne permet pas d'éviter certains écueils. Appuyer sa réflexion sur un postulat de départ qui prône l'existence d'un domaine artistique dont les contours sont plus ou moins bien définis, plus ou moins consensuels, sans prendre en compte la construction sociale, économique et politique de ce « fait artistique » ne nous semble pas satisfaisant.

⁵¹⁸ En matière de réflexions épistémologiques sur l'histoire de l'art, un programme de recherche en cours mené au sein de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art) souhaite réinterroger la relation entre art et société. Cette relation a certes été approfondie au sein de la discipline de l'« histoire sociale de l'art », discipline dominante actuellement, mais l'idée est d'inverser cette relation au profit de l'art pour viser une histoire artistique du social. Au-delà de l'historique des œuvres, il s'agit de comprendre le sens du besoin et de la demande d'art dans la vie sociale. *Histoire sociale de l'art, histoire artistique du social. Programme Fondation de France*. URL : <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique352>, consulté le 02 septembre 2009.

⁵¹⁹ « Refuse-t-on le remède à un malade, l'amour au misérable, les consolations à l'affligé ? Pourquoi priverions-nous le pauvre des jouissances légitimes de l'art qui lui appartient au titre d'enfants de Dieu ». *L'orphéon*, 17 décembre 1855.

⁵²⁰ GUMPLÓWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 111.

⁵²¹ PASLER Jann, *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.

⁵²² Propos de Jann Pasler recueillis en juillet 2009. URL : http://www.rorotoko.com/index.php/article/jann_pasler_composing_citizen_music_public_utility_third_republic_france/P1/, consulté le 27 janvier 2009.

Dans une perspective anthropologique qui ne serait pas celle d'une approche anthropologique de l'art, le fait musical ne se définit plus exclusivement par sa dimension artistique au sens restreint du terme dans la mesure où elle relève aussi d'une activité fondamentale de l'homme en société. Nous rejoignons en cela l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob qui souligne par ailleurs que « la musique ne peut être considérée comme un phénomène inerte au sein d'une culture, une pratique seconde ou un produit dérivé en quelque sorte : elle est socialement décisive et psychologiquement active », « elle est susceptible de construire des catégories de pensées et d'action »⁵²³. C'est en ce sens également, que l'anthropologue Bruno Nettl souligne que la pratique de la musique savante occidentale ne devrait pas être écartée du domaine de l'ethnomusicologie⁵²⁴.

Par ailleurs, l'approche du « fait musique » comme « fait anthropologique » permettrait-il d'atteindre l'objectif du musicologue François Lesure, à savoir « ce but suprême [qui] serait de découvrir ce que le musical nous enseigne de l'homme, qui soit différent de ce que le langage, la religion ou le droit nous apprend de lui »⁵²⁵ ? Cette question nous apparaît faire sens pour l'historien et nous incite à nous la poser en retour : que nous enseigne la « musique orphéonique » des hommes qui la jouent ou l'écoutent et de la société dans laquelle elle évolue ?

Ainsi, l'émergence de « l'orphéon » comme objet d'étude scientifique dans les années 1980 apparaît à la fois contextuelle et conjoncturelle. L'intérêt pour « l'orphéon » renaît alors que les questions sociales occupent une place renouvelée dans le débat intellectuel, via les concepts de « populaire », de « sociabilité » et de « localité ». Bien qu'à la croisée de plusieurs approches disciplinaires qu'il rencontre à des degrés divers au cours de ces quarante dernières années (musicologie, ethnomusicologie, ethnologie, histoire rurale, histoire culturelle et histoire politique), « l'orphéon » n'est pas devenu pour autant un objet d'étude scientifique privilégié. L'absence jusqu'à très récemment d'étude portant sur les dimensions esthétiques du mouvement musical pourrait avoir été un obstacle à la connaissance de « l'orphéon ». Cependant, la situation de marginalité que connaît l'objet « orphéon » jusqu'à la fin des années 1990 est à relativiser, même occupe-t-il une place moins négligeable que la rareté des études le laisse supposer, si l'on admet, à l'instar de Myriam Chimènes⁵²⁶, que c'est tout un pan de l'objet « musique » qui se trouve mis à l'écart dans un contexte scientifique peu favorable aux collaborations disciplinaires entre historiens et musicologues jusqu'à la fin des années 1990. Par ailleurs, si « l'orphéon » est resté longtemps un objet d'étude musicologique et historique marginal, il n'en a pas moins été pionnier au sein de l'histoire culturelle et de l'histoire sociale de la musique.

⁵²³ LORTAT-JACOB, Bernard, ROVSING OLSEN, Miriam, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, n° 171-172, 2004/3, p. 13. URL : <http://lhomme.revues.org/index1266.html>. Consulté le 10 juin 2011.

⁵²⁴ NETTL, Bruno, « Une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'homme*, 2004/3, n°171-172, p. 333 à 351.

⁵²⁵ LESURE, François, « Musicologie », in : *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1961.

⁵²⁶ CHIMENES, Myriam, « Musicologie et histoire. Frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Revue musicologique*, 1998, 84, n° 1, p. 67 à 78.

Ainsi, depuis une dizaine d'années, l'objet d'étude « orphéon » trouve une nouvelle place au sein de la discipline musicologique (dans la spécialisation d'histoire sociale de la musique) dans laquelle l'étude de la dimension esthétique n'est plus négligée, au contraire. Il s'agit dans le point suivant de revenir sur les questionnements en cours, de comprendre d'où ils sont issus et d'en dégager possiblement des perspectives de recherches pour les historiens et musicologues.

2. Questionnements en cours et perspectives de recherches

L'actualité scientifique en matière de recherche sur « l'orphéon » revient essentiellement aux musicologues. Si nous avons dégagé principalement de leurs études des questionnements portant sur les « répertoires orphéoniques », c'est aussi parce que le renouveau qu'ils induisent nous semble prometteur. L'étude des répertoires orphéoniques s'articule par ailleurs pleinement avec celle de l'écriture de l'histoire de « l'orphéon », qui relève plus spécifiquement de notre propre questionnement, et qui nous a amené à nous interroger sur le rôle du « mouvement orphéonique » dans l'émancipation du monde musical.

2.1. L'étude des répertoires orphéoniques

L'étude des répertoires est non seulement motivée par la méconnaissance globale que nous en avons⁵²⁷, mais également par l'enjeu qu'elle soulève, à savoir, appréhender la réalité « d'une culture orphéonique » singulière prise dans son évolution historique et géographique.

L'entrée par les répertoires

Entre œuvres majeures et œuvres mineures, entre œuvres originales et œuvres transcrites

Nous appuyant sur l'analyse du répertoire de la Société chorale Boieldieu de Rouen, menée par Jean-Yves Rauline, nous avons relevé au moins deux niveaux de hiérarchisation qui touchent à l'appréciation de la qualité du répertoire d'une société musicale. Le premier se situe entre la « grande musique » qui comprend « les grandes pièces classiques et romantiques à succès » (extraits ou arrangements) que l'on doit « aux grands maîtres classiques et romantiques » (Haydn, Mozart, Grétry, Mendelssohn, Schuman) et la musique écrite spécialement pour « l'orphéon » ; le second, entre « les sommités musicales du XIX^e siècle ayant composé pour l'orphéon » (Gounod, Thomas, Bazin, Félicien

⁵²⁷ Récemment, en 2008, Christian Paul rappelle que « se plonger dans le répertoire des sociétés musicales avant 1914, c'est pénétrer au cœur d'une vaste nébuleuse de culture musicale totalement oubliée, voire inconnue, et qui a beaucoup de mal à trouver sa place dans une Histoire de la musique. » PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 253.

David, Léo Delibes, Adam)⁵²⁸ et « les compositeurs orphéoniques nationaux » (Laurent de Rillé, Armand Saintis, Camille de Vos, Albert Bourgault-Ducoudray, Henri Maréchal) ou « locaux » (excepté le cas du compositeur local qui serait une « sommité musicale » à l'instar de Boieldieu).

Si le premier niveau de hiérarchisation renvoie à la distinction qui s'opère entre les compositeurs qualifiés de « majeur » et les autres dits « compositeurs mineurs », dont les oeuvres seraient de moindre qualité, l'usage de cette catégorie duelle s'inscrit dans un référentiel très hiérarchisé, normatif, propre à la musique savante académique et à son « panthéon des grands compositeurs »⁵²⁹. En associant, les premiers de chacun de ces deux niveaux hiérarchiques, Jean-Yves Rauline élabore une nouvelle catégorie de compositeurs regroupés sous l'appellation de « grands maîtres » classiques et orphéoniques, à partir de laquelle il évalue le poids de leurs œuvres respectives au sein de l'ensemble du répertoire de la Société chorale Boieldieu. Ce dernier comprend 200 pièces inventoriées entre 1868 et 1885, dont 75 % correspondent à des œuvres écrites par « compositeurs mineurs », à savoir les compositeurs orphéoniques nationaux ou locaux spécialisés dans ce répertoire (excepté Boieldieu), et 25 %, à des œuvres écrites par les « compositeurs majeurs » de l'Orphéon ou à des œuvres transcrites puisées dans « le grand répertoire savant ». Ce nouvel indicateur lui permet d'évaluer le « niveau de culture musicale » de la société musicale⁵³⁰. Il permet également de hiérarchiser les sociétés musicales entre elles, de distinguer les sociétés musicales à « vocation artistique » des autres. Jean-Yves Rauline confirme en ce sens le jugement qui avait cours à l'époque : « Cette société fut en son temps l'une des meilleures du département de la Seine-Inférieure, sinon de la Haute-Normandie »⁵³¹.

Une autre approche de l'étude du répertoire des sociétés musicales, proposée par Philippe Gumpłowicz en 2006 lors d'un séminaire d'étude à l'EHESS⁵³², se base sur l'équilibre au sein du répertoire orphéonique entre « œuvres originales » ou « œuvres de création » définies comme des œuvres écrites spécifiquement pour les formations orphéoniques de type chorale, harmonie et fanfare, et « œuvres arrangées ou transcrites » qui renvoient à un répertoire patrimonialisé relevant d'une musique adaptée du répertoire savant (ou « musique para-savante » selon son expression). Il propose d'observer la part des « œuvres originales » au sein du répertoire des sociétés musicales. Cet indicateur permettrait selon lui d'évaluer la singularité du répertoire orphéonique. Plus le répertoire de la société musicale est composé « d'œuvres originales », plus il témoigne d'une culture musicale spécifique, preuve de son émancipation musicale. Néanmoins cet indicateur pose le problème de la constitution des corpus d'œuvres soumises à l'analyse.

⁵²⁸ RAULINE, Jean- Yves, *op. cit.*, p. 369.

⁵²⁹ NETTL, Bruno, « Une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'Homme*, 2004/3, n°171-172, p. 333 à 351.

⁵³⁰ RAULINE, Jean- Yves, *op. cit.*, p. 369 à 372.

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² GUMPOVICZ, Philippe, « La ville orphéonique », séminaire d'étude de l'EHESS, 3 avril 2006. URL : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=902&ress=2891&video=96834&format=68, consulté le 7 juin 2011.

Le problème que soulève l'inventaire des répertoires orphéoniques

En effet, pour que cet indicateur soit significatif, il faudrait prendre en compte le rapport quantitatif entre la production « d'œuvres originales » et celle d'œuvres transcrites à l'échelle de la production des œuvres musicales. Or, cette production globale qui doit être préalablement estimée, nécessite de prendre en compte non seulement la totalité de la production commerciale des œuvres (partitions imprimées) mais aussi la production interne à chaque société musicale (partitions manuscrites). Cela nous semble être pour le moins une entreprise ardue. En effet, les espaces de stockages ou d'accès à ces répertoires orphéoniques ne sont pas encore totalement identifiés (archives privées des sociétés musicales, dépôt aux archives municipales de la commune, bibliothèques...) et les partitions n'ont pas été toujours conservées. En conséquence, Christian Paul rappelle que la vision d'ensemble du répertoire orphéonique est faussée du fait d'une sous-représentation « des œuvres originales » dans les fonds d'archives des sociétés musicales. Selon lui, les œuvres originales, bien que nombreuses et propres à chaque société musicale, le plus souvent non éditées, auraient de ce fait plus facilement disparu, rendant l'accès à ce répertoire orphéonique problématique pour le chercheur⁵³³. Néanmoins, il est sûr en revanche que ces partitions ont existé en très grand nombre, le XIX^e siècle connaissant avec le développement de l'édition une production massive de partitions destinées aux sociétés de musique (chorales et instrumentales), à la fois en nombre de titres mais aussi en nombre d'auteurs. Lors de son étude des répertoires joués par les sociétés musicales du bassin thermal entre 1860 et 1914, Christian Paul a constitué une base de données comprenant « plusieurs milliers de titres et des centaines d'auteurs ». Il a relevé 39 auteurs « classiques » (compositeurs connus et reconnus comme tels), 39 auteurs locaux et « un nombre considérable » de compositeurs dits orphéoniques « issus dans leur grande majorité des rangs de l'armée dont les noms sont généralement inconnus »⁵³⁴. Aucune estimation de la production des œuvres à l'usage des sociétés musicales à l'échelle nationale n'est faite à ce jour, mais en termes d'auteurs, chaque chef de musique de société chorale ou instrumentale est un compositeur potentiel, puisqu'il écrit pour la formation musicale qu'il dirige (certains ayant suivi au sein de l'armée une formation de compositeur et d'arrangeur). En conséquence une estimation minorée du nombre de compositeurs est possible à la fin du XIX^e siècle : en considérant le nombre de 10 000 sociétés de musique en France en 1895⁵³⁵, cela représenterait donc plus de 10 000 compositeurs dont les œuvres sont exécutées au sein des sociétés de musique à cette époque.

⁵³³ « Ces œuvres originales sont globalement toutes devenues introuvables. Seules quelques rares bibliothèques municipales anciennes, ou le département de musique de la bibliothèque nationale de France conservent ce répertoire oublié. L'exploration de ce répertoire reste donc à faire avec probablement de nombreuses découvertes intéressantes. Il y aurait lieu en particulier de s'intéresser aux nombreux fonds de partitions qui moisissent ça et là, dans des greniers de mairies ou des caves humides, afin de sauver ce qu'il reste, avant l'ultime voyage destructif ». PAUL, Christian, *ibid.*

⁵³⁴ PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 263 et p. 275.

⁵³⁵ Selon une estimation d'Eugène Mas. MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, au journal l'Instrumental, [1895 ?], p. 111.

En raison d'une petite centaine de compositions par auteur⁵³⁶, cela fait près de 1 000 000 pièces ayant été jouées au moins une fois au cours du XIX^e siècle.

Par ailleurs, l'idée d'évaluer l'émancipation musicale des sociétés musicales en prenant en compte la part des œuvres originales au sein du répertoire des sociétés musicales, reste pertinente. Elle rejoint l'hypothèse formulée par l'historien Jean-Luc Marais, qui suggère de voir dans la rupture entre les artistes et les amateurs, qui s'opère dans les années 1860, la manifestation conjuguée de deux évolutions divergentes : le désintérêt des « grands compositeurs » qui n'écrivent plus pour les orphéons et les harmonies et l'émancipation des sociétés orphéoniques qui ont désormais leur musique⁵³⁷. Selon Christian Paul, cette émancipation musicale passerait par la fanfare, qu'il considère par ailleurs comme l'élément moteur du « mouvement orphéonique » au cours du XIX^e siècle.

La fanfare motrice d'une production musicale importante

Christian Paul montre comment la naissance « d'un nouveau répertoire spécifique pour fanfare » a maintenu une production musicale très importante à la fin du XIX^e siècle. Cette production est principalement portée par les chefs de fanfare, qui sont le plus souvent des chefs de musique militaire à la retraite. En effet, ces derniers composent des œuvres pour leur fanfare ou leur harmonie, œuvres qui sont parfois publiées⁵³⁸. Il montre que cette production musicale originale est sans cesse renouvelée et possède par ailleurs un caractère éphémère qui participe à sa méconnaissance actuelle⁵³⁹. Si les estimations récentes de Christian Paul en matière de répertoire instrumental⁵⁴⁰, montrent une massification de la production « d'œuvres originales » à l'échelle globale dès 1850, ont-elles suivi une évolution de « production standardisée » similaire à celle des sociétés chorales ? En effet, Joël-Marie Fauquet souligne que cette multiplication des « œuvres originales » relèverait, pour le répertoire choral, moins d'une production unique et singulière que d'une production quasi industrielle : « Comme tous les répertoires soumis à un usage très large, celui de l'Orphéon tombera du style dans le procédé, puis du procédé dans la fabrication en série avec des spécialistes comme Laurent de Rillé »⁵⁴¹.

⁵³⁶ Estimation faite à partir des indications concernant des recensements des œuvres des compositeurs locaux étudiés par Christian Paul. PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 275.

⁵³⁷ MARAIS, Jean-Luc, « compte-rendu » [de l'ouvrage de Philippe Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*], *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 4, p. 921 à 923.

⁵³⁸ « Beaucoup de chefs de musiques militaires, compositeurs, deviendront à leur tour des figures légendaires de l'orphéon instrumental, les œuvres étant largement publiées et diffusées par l'institution. À leur retraite de l'armée, peu de postes leur échappent dans la direction de la musique civiles à laquelle ils appliquent les mêmes méthodes que dans leurs anciennes fonctions, tant sur le plan de l'apprentissage de l'instrument que dans l'organisation rigoureuse de leurs orchestres, sans parler de la discipline qu'ils instaurent à tous les niveaux. » PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 253.

⁵³⁹ Le répertoire orphéonique « comprend aussi de très nombreuses œuvres originales, composées spécialement pour orchestre d'harmonie et de fanfare, mais tombées malheureusement dans l'oubli, comme leurs auteurs du reste [...] » PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 389.

⁵⁴⁰ PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 389.

⁵⁴¹ ROBERT, F., « Orphéon (répertoire) », in : FAUQUET, Joël-Marie., *op. cit.*, p. 921.

En outre, le constat d'une faible production d'œuvres originales « non standardisées » trouverait écho en Angleterre où un phénomène comparable, c'est à dire une période de creux en termes de « compositions majeures », est souligné par Anita Cornic. Elle confirme par ailleurs que cette période coïncide avec une forme d'appétance en matière de musique, tant du côté des exécutants que des auditeurs. Elle nous suggère ainsi à l'instar de Joël-Marie Fauquet que cette situation de faiblesse de compositions singulières en Angleterre pourrait être aussi la conséquence d'une rationalisation de l'offre s'adaptant à une forte demande⁵⁴². En d'autres termes, il s'agirait de voir dans ce creux compositionnel une vitalité au niveau des pratiques musicales chorales et instrumentales. Par ailleurs, elle n'hésite pas à relier cette effervescence musicale due à la démocratisation des pratiques chorales au « renouveau musical anglais » qui s'ensuit dans les années 1880. Ne suggère-t-elle pas dans le même temps que les pratiques chorales ont constitué un terreau sur lequel a pu renaître des productions singulières en Angleterre ? Si l'idée nous semble intéressante, elle appelle en retour une autre question : pourrait-on, à l'inverse, voir dans cette vitalité des pratiques, l'espace de l'invention et de la création, la manifestation d'une singularité apparemment absente du côté des œuvres ?

La transcription, une pratique compositionnelle singulière

Il est possible que la pratique de la transcription des œuvres musicales, dont le succès ne semble pas se démentir au cours du XIX^e siècle, corresponde à cet espace. Il apparaît tout du moins que la pratique de la transcription est au cœur de la réinvention d'un répertoire patrimonialisé. L'étude, menée par Jean-Yves Rauline, sur les 286 partitions du fonds d'archives de la Musique municipale d'Évreux, dont la publication s'étend de 1856 à 1914, confirme le poids des pièces transcrites dans le répertoire de la société musicale : elle montre un rapport de 41 % de transcriptions, contre 43 % de compositions originales et 14 % de musique militaire. Les compositeurs les plus fréquemment transcrits sont Saint-Saëns, Beethoven, Massenet, Schubert, Gounod, Berlioz, Wagner, Lehar et Strauss⁵⁴³. Elle met au devant de la scène un nouveau groupe de musiciens professionnels, les transpositeurs. Selon Jean-Yves Rauline, ces derniers seraient, pour les plus célèbres d'entre eux, les « meilleurs chefs de musique militaire » (Sellenig, Wettge, Parès, Léon, Chic, Louis Chomel, Léon Mayeur)⁵⁴⁴. Par ailleurs, Christian Paul souligne de son côté le rôle moteur du répertoire lyrique dans cette pratique de la transcription : « dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la quasi-totalité des opéras écrits depuis la révolution et joués sur les scènes parisiennes, se trouve sous forme d'arrangements, de transcriptions, de mosaïques ou de fantaisies (deux termes fréquemment employés pour désigner une œuvre qui enchaîne les airs d'un opéra) dans les

⁵⁴² « La période 1840-1901 offre un paradoxe étonnant : c'est précisément durant ce dix-neuvième siècle reconnu si pauvre sur le plan de la création musicale que l'on aura « consommé » le plus de musique, à une échelle auparavant inégalée, que ce soit en tant qu'auditeur ou en tant qu'exécutant ». CORNIC, Anita, *La Pratique du chant choral en Angleterre, pilier d'une entreprise moralisatrice à destination des classes populaires, 1840-1901*, thèse de doctorat, discipline anglais, Nicole Vigouroux-Frey (dir.), Université de Rennes II, 2003, p. 9.

⁵⁴³ RAULINE, Jean- Yves, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁴⁴ RAULINE, Jean- Yves, *op. cit.*, p. 376.

programmes des sociétés musicales. »⁵⁴⁵ Au XIX^e siècle, l'utilisation de l'appellation de « fantaisie » semble définir la nature de la transcription, à savoir le passage d'une « œuvre sérieuse » à une fragmentation d'extrait dans le but d'en faire une « pièce musicale légère » facile à écouter, une pièce de divertissement, mais renvoie également à une logique d'organisation des pièces musicales au sein du programme du concert⁵⁴⁶. Il se peut également que le vocable de « fantaisie », dans ce qu'il évoque d'émancipation joyeuse, fasse écho à une posture de modestie face à l'œuvre originelle : le transcripateur plaçant d'emblée sa proposition hors de la catégorie « œuvre sérieuse » telle qu'elle se définit au cours du XIX^e siècle⁵⁴⁷. Il y a en outre autant de « fantaisie » d'une même œuvre qu'il y a d'arrangeurs différents. De l'une ou de l'autre de ces hypothèses, l'effet de dévalorisation de l'œuvre originale que sous-tend l'expression « fantaisie » reste néanmoins le plus souvent retenue : pour Philippe Gumpłowicz, elle reste de la « musique légère », « d'aimables broderies souvent pauvrement troussées sur des œuvres majeurs »⁵⁴⁸.

Cela nous incite à réinterroger le sens du succès de ces pièces retranscrites et arrangées pour les formations orphéoniques. Outre l'aspect pragmatique de la pratique instrumentale ou vocale qui impose d'arranger les œuvres préexistantes en fonction de la formation musicale dont on dispose⁵⁴⁹, il semble qu'elles s'inscrivent dans une pratique particulièrement goûtée par les exécutants et les auditeurs. Cette pratique spécifique qu'on qualifierait aujourd'hui de pratique de « reprise »⁵⁵⁰, nous semble être l'une des spécificités de la culture orphéonique.

L'entrée par les pratiques de jeu ou d'écoute

Aux différentes pratiques de jeu, des programmes adaptés

De son côté, Georges Escoffier propose une catégorisation des œuvres du répertoire orphéonique en fonction des contextes de jeu. Il contribue ainsi à déplacer le questionnement de la qualité de l'œuvre à la diversité des pratiques de jeu. Il montre que « le répertoire de l'Orphéon est difficile à enfermer dans

⁵⁴⁵ PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁴⁶ « La fantaisie pour harmonie et fanfare se rapproche davantage d'un pot-pourri que d'un morceau de virtuosité établi sur un ou plusieurs thèmes d'opéra en vogue. Elle consiste en un assemblage de fragments dont la succession peut se montrer respectueuse de la trame dramatique originelle, certains conducteurs reproduisant même les paroles sous la mélodie des airs vocaux sélectionnés. Du fait de leur dimension imposante, certaines fantaisies sont qualifiées de « grandes » ». CAMBON, Jérôme, *Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires de Maine-et-Loire sous la III^e République (1870-1914) Angers, Cholet, Saumur*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Guy Gosselin (dir.), Université de Tours, 2009, p. 284.

⁵⁴⁷ Les expressions « œuvres sérieuses », puis « musique sérieuse » apparaissent au cours du XIX^e siècle. Pierre-Michel Menger définit l'expression « musique sérieuse » comme la musique socialement reconnue comme telle. MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 28.

⁵⁴⁸ GUMPOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, BWV, 2007, p. 396

⁵⁴⁹ PASLER, Jann, « Material Culture and Postmodern Positivism: Rethinking the "Popular" in Late-Nineteenth Century French Music », in : CRIST, Stephen A., MONTEMORRA MARVIN, Roberta, *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, USA : Boydell and Brewer, 2008, p. 365.

⁵⁵⁰ La revue *Volume ! Revue des musiques populaires* a consacré en 2010 un numéro à la notion de « reprise » en musique. La reprise « désigne toute nouvelle version d'un morceau à partir d'un original ». KIHM, Christophe, « Typologie de la reprise », *Volume !*, n°7-1, 2010, p. 21.

une seule catégorie et surtout pas dans celle d'une musique de seconde qualité destinée à des amateurs sans connaissances musicales »⁵⁵¹. Une première proposition de catégorisation du répertoire orphéonique distingue les œuvres apprises spécialement pour les concours comprenant un morceau imposé par « l'institution orphéonique » et un morceau laissé au choix du directeur ou chef de musique de la société, les œuvres de tous les jours servant à entretenir le niveau musical de la société et celles destinées à assurer sa fonction de sociabilité⁵⁵². Poursuivant l'idée de différencier les « répertoires orphéoniques » en fonction des contextes de jeu, Georges Escoffier précise sa proposition de classification du répertoire à partir de l'analyse du répertoire orphéonique de l'Orphéon du Puy-en-Velay⁵⁵³. Ils en dégagent trois niveaux qui correspondent à des pratiques différentes de concert : le répertoire pratiqué dans les concours (chœurs de Laurent de Rillé) qu'il décrit comme le « répertoire de l'unanimité sociale »⁵⁵⁴, le répertoire pratiqué dans les concerts d'abonnement (chœurs orphéoniques, romances, airs, ouvertures d'opéra) et le répertoire donné à l'Église (messes, motets et musiques symphoniques)⁵⁵⁵. Ainsi, nous retenons de cette typologie des répertoires que l'idée qu'une comparaison de nature qualitative entre ces trois catégories n'est pas pertinente.

À noter cependant que son étude des répertoires ne rend pas compte des répertoires associés aux pratiques du concert au kiosque. Ces pratiques nouvelles (l'apparition du kiosque à musique public date des années 1850⁵⁵⁶, le premier vraisemblablement est érigé à Metz en 1852⁵⁵⁷) n'ont probablement pas été sans influence sur le répertoire joué. En effet, comme le souligne Marie-Claire Mussat, « le kiosque à musique apparaît aujourd'hui comme l'un des maillons essentiels dans l'analyse non seulement de la diffusion de la musique, des formes de sociabilités et de l'évolution du public, mais aussi de la place de la musique dans la cité »⁵⁵⁸.

Le cas du concert au kiosque

Pour Philippe Gumplovicz, le kiosque a participé pleinement à la dépréciation du « mouvement orphéonique ». En tant que forme hybride de lieu (qui installe le concert traditionnel dans un espace semi-ouvert et public, placé dans des espaces symboliques de la ville, devant la mairie, dans le jardin municipal), il a induit des nouvelles pratiques d'écoute et de jeu qui n'auraient pas mis en valeur ces

⁵⁵¹ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay : une œuvre civilisatrice (1855-1879) », in : *Les rencontres de Villecroze*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 257.

⁵⁵² ESCOFFIER, Georges, « La question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 2003 (1999), *op.cit.*

⁵⁵³ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay...*op. cit.*, p. 225 à 267.

⁵⁵⁴ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay...*op. cit.*, p. 253.

⁵⁵⁵ *Idem.*

⁵⁵⁶ Plus de 4000 kiosques sont construits entre 1850 et 1914. MUSSAT, Marie-Claire, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁵⁷ En soulignant le caractère urbain du kiosque à musique, Marie-Claire Mussat montre comment le village ou le bourg se dotant d'un kiosque est alors de fait "urbanisé". MUSSAT, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael, KRAUS, Julia, LASSAIGNE, Dominique (dir.), *Le concert et son public*, Paris, MSH, 2002, p. 320.

⁵⁵⁸ MUSSAT, Marie-Claire, *op. cit.*, p. 318. Autres ouvrages de Marie-Claire Mussat sur les kiosques à musique : MUSSAT, Marie-Claire, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Paris, Du May, 1992.

moments collectifs. L'auditeur qui vient et repart quand il le souhaite se trouve en situation de remettre en cause, sans forcément l'avoir cherché, l'idée que le respect de l'œuvre et des musiciens qui la jouent passerait par sa présence et son recueillement du début jusqu'à la fin du concert, exprimant en retour aux musiciens, par ses applaudissements ou autres cris, la concrétisation de son écoute. L'auditeur, en choisissant d'arriver ou de repartir en milieu de concert, marquerait son désintérêt pour le moment musical. Néanmoins, use-t-il tout simplement d'une liberté qu'il se donne et qu'on lui a donnée, et qui pourrait être la marque d'une valorisation pour lui-même.

Cela pose la question des codes et rituels du concert et des pratiques d'écoute. Le rituel du concert en salle par exemple existe sous une forme codifiée déjà ancienne. Dès le XVIII^e siècle, les élites apprennent à interioriser leur écoute. Cela passe par une forme de recueillement respectueux, qui donne à l'œuvre écoutée une valeur spirituelle nouvelle. L'immobilité des corps et le silence se conquièrent au cours du XVIII^e siècle. Les formes d'exultation et de reconnaissance, ainsi que nous l'avons dit précédemment passent par le biais des applaudissements à la fin des morceaux (« la claque »). La disparition dans le noir de l'auditeur tend à le maintenir dans un état de passivité⁵⁵⁹. À la fin du XIX^e siècle, si la codification des comportements de l'auditeur n'est pas soumise à de grands changements⁵⁶⁰, la manière dont le public écoute la musique s'est probablement modifiée sous l'influence grandissante de la pratique de l'analyse musicale, laquelle oriente, guide l'écoute⁵⁶¹.

Avec la pratique des concerts en kiosque, les musiciens et les spectateurs sont incités à adopter des comportements et des positionnements qui seront les éléments d'un code social qui se cherche, puisque les rituels du concert en salle ou ceux du concert en plein air sont inadaptés au nouveau contexte induit par le kiosque à musique. Sont-ils partagés par toutes les classes sociales ? En effet, le kiosque semble être le lieu de la mixité sociale et générationnelle : « Le kiosque est par excellence le lieu où se rassemble la petite bourgeoisie, celle des fonctionnaires subalternes, des petits commerçants, des artisans, mais aussi des militaires, employés, des nourrices, et suivant les régions, des ouvriers. Les différentes générations s'y côtoient »⁵⁶². Il reste néanmoins possible que les postures des auditeurs s'inscrivent également dans des logiques de distinction.

De l'étude du répertoire orphéonique à partir des programmes de concerts

Récemment, depuis 2006, l'étude des répertoires orphéoniques est abordée sous l'angle du concert. Patrick Taïeb et Hervé Lacombe dirigent un programme de recherche dont l'objectif est de « collecter et

⁵⁵⁹ BÖDEKER, Erich, « Publics : écoute et comportements », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (dir.), *op. cit.*, p. 342 à 343.

⁵⁶⁰ ESCAL, Françoise, NICOLAS, François (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁵⁶¹ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle », *Acta musicologica*, vol. LXXVII, n°2, 2005, p. 151 à 204.

⁵⁶² MUSSAT, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », in : BÖDEKER, Hans Erich ; VEIT, Patrice, WERNER, Michael (dir.), *op. cit.*, p. 328.

mettre en forme l'ensemble des programmes de concerts donnés dans l'espace français de 1700 à 1914 »⁵⁶³, dans lequel les programmes de concerts des sociétés musicales y ont donc potentiellement toute leur place. L'étude systématique des programmes de concerts orphéoniques pris comme élément faisant partie d'un tout⁵⁶⁴ permettrait probablement, par l'accumulation des données notamment, de faire émerger des opérations complexes d'échanges, de circulations, de relations et de transformations des répertoires à l'échelle nationale⁵⁶⁵. Néanmoins, cette approche nécessite au préalable d'élaborer un corpus de programmes de concert et pose plus largement la question de la pratique de concert qui y est associée. En d'autres termes, quels seraient les programmes des manifestations musicales dont on a gardé trace aujourd'hui ? Les programmes de concerts donnés pendant les concours-festivals nous semblent les plus susceptibles d'être archivés dans la mesure où il était courant d'imprimer en grand nombre une brochure du déroulement détaillé du festival-concours. Mais c'est probablement, en dépouillant la presse générale et la presse spécialisée, que les renseignements les plus complets en la matière pourront être récupérés.

Plus largement, retracer les parcours des répertoires orphéoniques via les pratiques de concert au sens large (concerts sous le préau de l'école, concerts de plein air, concerts de défilé, concerts au kiosque, concerts en salle, concerts au théâtre) et des manifestations qui les accueillent (festivals, fêtes, concours, cérémonies de remise des prix), notamment par l'étude des programmes de ces manifestations publiques, pourrait aider à mieux comprendre l'origine des perceptions et interprétations actuelles que l'on a de ces répertoires, et peut-être aussi, sur le modèle conceptualisé par William Weber du « canon musical »⁵⁶⁶, d'en comprendre la genèse, en convoquant la notion déjà ancienne de mentalité collective. Par exemple, il apparaît que le concept de « musique classique » concernant la musique savante, peut tout autant s'appliquer aux répertoires orphéoniques, lesquels possèdent aussi « leurs classiques ». Les sociétés musicales du bassin thermal de Vichy en savent quelque chose : entre 1861 et 1914, 36 interprétations du « duo du Chalet » d'Adam, 22 de « La Muette de Portici » de Auber, 35 de « Coppélia » de Delibes, 46 de Faust de Gounod...⁵⁶⁷.

⁵⁶³ Le programme de recherche s'intitulant *Répertoire des programmes de concert en France*, a été soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche. Il est dirigé par Patrick Taïeb (Université de Rouen) et Hervé Lacombe (Université de Rennes).

⁵⁶⁴ Comme objet d'étude plus proprement musicologique, les programmes de concert ont donné quelques résultats prometteurs comme en témoigne l'ouvrage de Françoise Escal et Nicolas François. ESCAL, Françoise, NICOLAS, François (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁵⁶⁵ Corinne Schneider, par exemple, a étudié les programmes de six sociétés de concert à Paris, dont les concerts s'échelonnent entre 1814 et 1973. Choies pour leur activité importante et leurs objectifs clairs quant à la promotion d'œuvres contemporaines ou celle d'œuvres du passé, ces sociétés, en faisant un choix de programmation dans la juxtaposition des œuvres contemporaines et des œuvres du passé, témoigneraient des différents types de rapports que le ou les programmeurs entretiennent avec l'histoire. Autrement dit, la programmation d'un concert sous-entend une vision de l'histoire, que l'auteure cherche à mettre en lumière. SCHNEIDER, Corinne, « Le concert, lieu d'expression de la temporalité », in : ESCAL, Françoise, FRANÇOIS, Nicolas, (dir.), *op. cit.*, p. 47 à 74.

⁵⁶⁶ William Weber défend l'idée que « le canon musical » se forme non à partir d'une problématique intellectuelle mais en rapport avec des pratiques d'exécutions, dont les changements sont en résonance avec des contextes sociaux et politiques. WEBER, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford, Oxford university, 1996 (1992).

⁵⁶⁷ PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 276.

Ainsi, plus que dans la recherche de la qualité ou de la médiocrité du répertoire, ce serait donc dans l'étude des modes d'appropriation (jeu, écoute), de la dynamique d'échanges et de l'attention portée à la réception différenciée des productions musicales, à l'instar de ce qui s'est amorcé avec Roger Chartier dans le domaine des livres et de la lecture, que des éléments de renouvellement pourraient être apportés.

Par ailleurs, l'historicisation de ces répertoires orphéoniques nous semble être une piste de recherche à ne pas négliger. De même, il s'agit de ne pas délaisser l'étude de l'espace géographique dans lequel ils évoluent.

Pour une histoire globale des répertoires orphéoniques

Un répertoire constitué de strates temporelles différentes

Prendre en compte l'historicisation des répertoires joués par les sociétés musicales permettrait notamment, en retraçant la généalogie du corpus de partitions de telle ou telle société musicale, de percevoir les changements ou mutations qui s'opèrent au sein des répertoires sur la longue durée. Il est de coutume en effet que les sociétés musicales héritent des fonds de partitions de leur prédécesseuses. En décelant d'éventuelles strates de sédimentation dans ces inventaires, le chercheur pourrait mettre à jour les logiques à l'œuvre dans la genèse des répertoires orphéoniques. Si l'une de ces logiques peut vraisemblablement relever d'un choix interne aux musiciens amateurs (goûts), d'autres nous semblent renvoyer à des considérations plus largement sociales ou politiques, voire économiques. Cette approche historicisée des répertoires viendrait notamment éclairer les préoccupations des contemporains de « l'orphéon » à constituer un répertoire adapté aux objectifs qu'ils se donnent.

En effet, si la question du répertoire orphéonique occupe une place centrale au cours du XIX^e siècle, elle n'est pas traitée de la même façon si elle est posée au moment de l'émergence du phénomène orphéonique ou au moment de la multiplication des fanfares dans les années 1880. Dans un premier temps, le « répertoire orphéonique » se définit comme celui « des œuvres du passé » que l'on souhaite restaurer et rendre accessibles au plus grand nombre, avec parallèlement des œuvres à vocation pédagogique pour s'exercer à chanter ou à jouer⁵⁶⁸. Ensuite, les élites orphéoniques constatent un manque criant d'œuvres écrites pour, ou adaptées à la formation chorale de l'orphéon et à ses réunions massives, considérant que « les œuvres du passé » sont insuffisantes en nombre ou inadaptées, sauf à les arranger. Par ailleurs, amorcé dès la Monarchie de Juillet (1845), puis repris sous le Second Empire (dès 1852), mais réalisé sous la Troisième République, un répertoire dit « proche du peuple » se constitue, basé dans

⁵⁶⁸ Sous le nom « Orphéon », Wilhem fait paraître son recueil de « pièces inédites, et de morceaux choisis dans les meilleurs auteurs », en huit volumes, (deuxième édition en 1839) destiné à ses élèves qui suivent les cours de l'école de la Société pour l'Instruction élémentaire, in : GUMFLOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple en France. 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, (dir.), *op. cit.*, p 386.

un premier temps sur des compositions originales, puis ensuite sur la chanson populaire⁵⁶⁹. Enfin, on ressent la nécessité d'un répertoire spécifique en fonction des contextes de jeu (concours, concerts, défilés, cérémonies publiques, cérémonies religieuses...), et des formations musicales de plus en plus diversifiées (fanfares, cliques, estudiantinas, trompes de chasse).

En outre, le répertoire orphéonique gagnerait à être étudié dans des échelles géographiques variées.

Des pratiques et des répertoires orphéoniques à l'échelle mondiale ?

La question de la promotion de « l'idée orphéonique » à travers le monde n'est pas nouvelle. Elle reviendrait, selon Georges Kastner (1811-1876), à Alfred-Hector Rolland (1797-1875), « créateur de la fameuse société *Les Montagnards pyrénéens*, dont le prosélytisme presque universel contribua pour beaucoup à répandre l'idée orphéonique ». Georges Kastner fait référence aux concerts donnés par cette société entre 1832 et 1848 hors du territoire français, notamment en « Belgique, Angleterre, Russie, Hollande, Danemark, Suède, Norvège, Autriche, Italie, Turquie, Grèce, Asie, Afrique et Amérique »⁵⁷⁰. Au début du XX^e siècle, l'enquête menée par Henri Maréchal et Gabriel Parès recense une trentaine de pays, qui « se rattachent à la question orphéonique du point de vue des sociétés chorales et des Écoles où, pour la plupart, elles se recrutent »⁵⁷¹ et qui accueillent des formes similaires de pratiques collectives de la musique sous sa forme chorale principalement, sans pour autant exclure du recensement les sociétés instrumentales. Elles seraient, selon eux, minoritaires cependant⁵⁷² (cf. ci-après - Tableau 2).

Plusieurs facteurs participent à fabriquer de l'approximation dans le recensement des regroupements de sociétés chorales. En premier lieu, les échelles de sociabilités musicales sont variables : de la société informelle en passant par la société issue d'une structure plus large (église, école, armée, école spécialisée), jusqu'à celle indépendante (« société libre ») constituant en théorie « l'institution orphéonique ». Cette complexité rend les sociétés musicales plus ou moins visibles, plus ou moins repérables dans le paysage musical des pays en question. En outre, la nature des sociétés musicales n'est pas toujours déterminée fermement, d'autant plus que les sociétés recensées ne sont pas toujours exclusivement chorales, et qu'il est parfois impossible de différencier les sociétés chorales des autres sociétés. Enfin, les enquêteurs sollicités sont plus ou moins consciencieux, et détaillent plus ou moins leurs réponses en fonction des échelles de sociabilité des sociétés musicales précédemment définies, et

⁵⁶⁹ Ce répertoire dit « propre et proche du peuple » se baserait sur un langage musical que l'on considère comme lui étant familier, et qu'il peut comprendre facilement. GEYER, Myriam, *La vie musicale à Strasbourg...op. cit.*, p. 167.

⁵⁷⁰ Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷¹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷² L'enquête sur le mouvement des sociétés chorales concerne trente pays ou provinces parmi lesquels : Allemagne (Strasbourg, Alsace-Lorraine, Grand Duché de Bade, Bavière, Province de Hanovre, Hesse-Nassau et Hesse-Darmstadt, Principauté de Lippe, Duché d'Oldenburg, Royaume de Prusse, Province du Rhin et de Westphalie, Saxe et Thuringe, Province de Silésie prussienne, Villes de Hambourg, Brême, Lübeck, Rostock, Schwerin, Royaume de Wurtemberg) ; Angleterre ; Autriche-Hongrie ; Belgique ; Chili ; Colombie ; Corée ; Costa-Rica ; Danemark ; Equateur ; Espagne ; Etats-Unis ; Grèce ; Guatemala ; Hollande ; Honduras ; Italie ; République de Libéria ; Grand Duché de Luxembourg ; Principauté de Monaco ; République du Nicaragua ; Norvège ; République du Paraguay ; Pérou ; Perse ; Portugal ; Serbie ; Siam ; Suède ; Suisse ; Uruguay ; Venezuela. MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 75 à 129.

différencient de façon assez floue les sociétés chorales d'autres sociétés musicales. On peut donc s'interroger légitimement sur le poids respectif des sociétés instrumentales civiles et militaires dans le recensement ci-dessous.

Pays	Nombre approximatif des sociétés chorales recensées (1905)
Allemagne	2863
Angleterre	200 ⁵⁷³
Autriche-Hongrie	266
Belgique	692
Chili	1
Colombie	0
Corée	0
Costa-Rica	1
Danemark	200 ⁵⁷⁴
Equateur	0
Espagne	34
Etats-Unis	500
Grèce	4
Guatemala	0
Hollande	300
Italie	65
Luxembourg	80
Monaco	1
Nicaragua	0
Paraguay	0
Pérou	1
Perse	0
Portugal	0
Serbie	37
Siam	?
Suède-Norvège	?
Suisse	438
Uruguay	3
Venezuela	0
Total des données	5686

Tableau 2 - Tableau des nombres de sociétés (principalement chorales) par pays, effectué à partir des informations recueillies en 1905 par Henri Maréchal auprès des autorités étrangères sollicitées⁵⁷⁵

Malgré le caractère interprétatif très limité de ces indications quantitatives, se confirme une réalité des pratiques de sociabilités musicales qui n'est pas circonscrite au territoire national. Se dessine nettement une cartographie des sociétés musicales (principalement chorales) condensées dans une Europe germano-anglo-saxonne, tandis que le continent américain, mis à part les États-Unis, semble peu concerné par des pratiques chorales amateurs de la musique. Ce dernier constat ne nous semble pas satisfaisant cependant et mériterait une nouvelle relecture.

⁵⁷³ Nous avons estimé ce nombre à partir d'une appréciation qualitative (les sociétés seraient selon les deux auteurs « nombreuses »). Ils sont à prendre avec beaucoup de prudence.

⁵⁷⁴ *Idem.*

⁵⁷⁵ MARÉCHAL, Henri, PARÈS, Gabriel, *op. cit.*, p. 75 à 129.

Néanmoins, l'hypothèse d'un phénomène choral européen émerge de l'observation de cette enquête.

Convergences des pratiques chorales et des répertoires à l'échelle de l'Europe

Cette hypothèse a été confirmée par la musicologue espagnole Maria Nagoré Ferrer. Elle voit dans le mouvement de créations des sociétés chorales un phénomène largement européen qui s'inscrit en amont et en aval de la « révolution chorale »⁵⁷⁶ qui naît au sortir du Printemps des Peuples (après 1848). Elle s'est intéressée plus spécifiquement à l'une de ses expressions, celle du mouvement choral à Bilbao tout en se questionnant sur l'existence d'un phénomène similaire à l'échelle d'un corpus de pays élargi (Angleterre⁵⁷⁷, Allemagne⁵⁷⁸, Suisse, Belgique, Hollande, Espagne, Italie⁵⁷⁹, etc.). Ainsi, le « mouvement orphéonique » ne serait que l'expression française d'un phénomène européen, dont Maria Nagore Ferrer propose de définir les contours en cherchant à spécifier les natures de chaque mouvement choral par pays. Alors que l'Angleterre, l'Allemagne et la Suisse sont les pays européens pionniers en matière de créations de sociétés chorales⁵⁸⁰, la France connaît un début tardif, bien qu'elle possède quelques sociétés chorales isolées dans le Nord et dans l'Est, en Alsace-Lorraine, notamment, inspirées des modèles allemands des « liedertafel » et des « singsakademie »⁵⁸¹. Par ailleurs, Wilhem s'est largement inspiré de la méthode d'enseignement de la musique du suisse Nägeli⁵⁸², lui-même ayant adapté, à l'enseignement de la musique, le système d'éducation d'un compatriote suisse Pestalozzi⁵⁸³ basée sur l'enseignement mutuel⁵⁸⁴. La pratique de l'enseignement mutuel apparaît dans un premier temps en Angleterre, au sein des « monitorial school », puis se diffuse en Europe au début du XIX^e siècle⁵⁸⁵. Ce constat nous amène à nuancer l'idée d'une invention orphéonique spécifiquement française : la circulation, à l'échelle

⁵⁷⁶ NAGORRE FERRER, Maria, *La revolución coral : estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICMU, 2001, p. 17 à 51.

⁵⁷⁷ PRITCHARD, Brian W., *The musical festival and the choral Society in England in the eighteenth and nineteenth centuries: a social history*, Ph. D., Department of History, University of Birmingham, 1968 ; RUSSEL, Dave, *The popular Society of the Yorkshire Textile District, 1850-1914: a Study of a relationship between Music and Society*, Ph.D., Department of History, University of York, 1979.

⁵⁷⁸ AHLQUIST, Karen, « Men and Women of the Chorus: Music, Governance, and social Models in Nineteenth-Century German-speaking Europe », in : AHLQUIST, Karen (dir.), *Chorus and community*, Illinois, University of Illinois Press, 2006, p. 225 à 247.

⁵⁷⁹ CARLINI, Antonio, « Les bandes dans l'Italie du XIX^e siècle », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, (dir.), *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 401 à 429.

⁵⁸⁰ En Angleterre, où l'industrialisation s'accompagne d'une urbanisation massive, les élites sociales redoutent que les tensions sociales débouchent sur une Révolution à la française. Ce sont les chefs d'entreprise qui, les premiers, soucieux de tendre vers une meilleure productivité de leurs mains d'œuvres, se rallient à l'idée de contribuer au bien-être de leurs ouvriers en finançant des classes de chant en direction des ouvriers. CORNIC, Anita, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸¹ NAGORRE FERRER, Maria, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸² Hans Georg Nägeli (1771-1836), in : BUISSON, Ferdinand, (dir.), *op. cit.* URL : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3253>, consulté le 9 février 2010.

⁵⁸³ NÄGELI, Hans-Georg, PFEIFFER, Michael Traugott, *Gesangbildungslehre nach pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich, H.G. Nägeli, 1810.

⁵⁸⁴ NAGORRE FERRER, Maria, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸⁵ CORNIC, Anita, *op. cit.*

européenne, des différentes influences et orientations en matière d'enseignement du chant constitue un des éléments moteurs du développement du mouvement choral en Europe.

Par ailleurs, Maria Nagoré Ferrer montre que, même si chaque nation possède un répertoire qui lui est propre, composé en grande partie des œuvres de compositeurs locaux, une partie des musiques de ces sociétés chorales appartient à un répertoire d'œuvres commun. Ce dernier est puisé dans les chœurs écrits spécialement pour voix masculines de musiques profanes des compositeurs allemands pionniers en la matière (Weber, Mendelssohn, Schuman, Brahms), dans la musique religieuse, dans les chants patriotiques ou révolutionnaires (La Marseillaise notamment est jouée en France et en Espagne), dans les chœurs d'opéra arrangés (Méhul, Meyerbeer, Rossini, Auber, Halévy, etc.), et dans les chants populaires harmonisés. Par ailleurs, les pratiques internationales de concours tendent à homogénéiser les répertoires (Amboise Thomas, Laurent de Rillé, etc.)⁵⁸⁶

En parallèle du répertoire dit orphéonique, les interpénétrations stylistiques de la musique entre la France et l'Espagne sont nombreuses, selon Maria Nagore Ferrer, qui s'est également penchée sur la question de l'élan commun et réformiste de la musique sacrée en France, en Italie et en Espagne⁵⁸⁷. Ainsi, l'un des points qui participe à confirmer l'échelle européenne du mouvement choral, concerne les répertoires et leurs diffusions ainsi que les méthodes d'apprentissage du chant. Elles se diffusent et s'imposent pour certaines d'entre-elles : Nægeli en Suisse, Wilhem en France, en Espagne et en Belgique, Tonic-sol-fa en Angleterre, etc.

Il s'agirait également, par analogie, de se poser la question d'un éventuel « mouvement instrumental européen ». Didier Francfort en dessine les premiers contours dans son ouvrage *Le chant des Nations*, qu'il rattache directement à l'influence des musiques militaires, prenant exemple notamment sur l'importance des chefs de fanfares militaires provenant de la Monarchie des Habsbourg, lesquels « ont imposé leur sensibilité et leur goût à une grande partie de l'Europe » à la fin du XIX^e siècle.

Ainsi, les chercheurs musicologues qui se sont penchés sur le répertoire orphéonique (Georges Escoffier, Jean-Yves Rauline, Maria Nagore Ferrer, Christian Paul, Jérôme Cambon, (2001⁵⁸⁸ ; 2009)) ont ouvert de nouvelles pistes pour penser la pluralité des répertoires en s'intéressant notamment aux différentes pratiques de jeu (concert en salle, à l'église, en plein air, au kiosque, parade, défilé, animation festive (remise de prix), cérémonie diverses, concours, festival...), mais aussi aux pratiques d'écoute

⁵⁸⁶ Les premiers concours auraient été organisés en Belgique. THYS, Auguste, *Les sociétés chorales en Belgique*, Gand, Impr. et lithographie de Buscher frères, 1861, p. 155.

⁵⁸⁷ JAMBOU, Louis (dir.), *La musique entre France et Espagne : Interactions stylistiques. I. 1870-1939*, [Actes du colloque international tenu à Paris, en Sorbonne-Paris IV et à l'instituto Cervantes, les 14-16 mai 2001] Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004, p. 197.

⁵⁸⁸ CAMBON, Jérôme, *Le répertoire Orphéonique des sociétés instrumentales d'Angers, Beaufort-en-Vallée et Trélazé au XIX^e siècle*, mémoire de DEA, discipline musicologie, Marie-Claire Mussat (dir.), Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2001. L'auteur s'intéresse à la transformation d'une œuvre écrite pour orchestre symphonique, l'ouverture de l'opéra *Poètes et paysans* de Suppé, lorsqu'elle est arrangée pour harmonie. Christian Paul rappelle les limites de cette étude qui toucherait plus à l'illustration du traité d'orchestration de Gabriel Parès, publié en 1898, qu'à une réelle analyse qualitative du répertoire orphéonique.

(kiosque). (Notons cependant que l'entrée de l'étude du « répertoire orphéonique » par les pratiques de l'enseignement semble faire défaut). Ils soulignent en ce sens la dynamique d'adaptation et la forte vitalité des pratiques orphéoniques. Nous y voyons la volonté de dépasser le paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Néanmoins, si les musicologues cherchent moins à faire œuvre « de réhabilitation qualitative » qu'à souligner la variété des productions musicales⁵⁸⁹, ils s'accordent sur l'idée que « le meilleur et le pire » se cotoient au sein du « répertoire orphéonique ». Ils s'appuient pour ce faire sur l'analyse d'un genre musical qui rentre pourtant difficilement dans les catégorisations d'évaluation élaborée pour et par les experts de la « musique savante ». Leurs jugements sont parfois le reflet des hiérarchisations culturelles que nous avons soulignées précédemment, entre « grande musique » et « musique pour l'orphéon », entre « œuvres originales » et transcriptions, entre productions singulières et productions standardisées, mais également entre œuvres « artistiques » et « œuvres de circonstances »⁵⁹⁰. Par ailleurs, une certaine unité d'espace et de temps, d'intentions et de réalisations, semble se dégager à travers les études du mouvement choral au XIX^e siècle en Europe. Il s'agirait aujourd'hui d'inscrire l'étude des répertoires et pratiques orphéoniques dans une histoire élargie à l'échelle européenne, rejoignant ainsi les préoccupations des historiens s'intéressant à la question des transferts culturels problématisés par Michel Espagne et Michael Werner⁵⁹¹ en s'interrogeant notamment sur le rôle des pratiques internationales de concours et festivals et sur le développement de l'industrie instrumentale, de l'édition des partitions et de leurs circulations respectives. Ce renouveau actuel pour l'étude des répertoires orphéoniques apparaît donc très positif et prometteur.

2.2. Cerner le rôle du « mouvement orphéonique » dans l'émancipation du monde musical

L'orphéon apparaît comme témoin et acteur de la structuration d'un monde musical professionnel en mutation traversé par des réorganisations hiérarchisées des pratiques musicales et des statuts des pratiquants, faisant jouer des logiques tout à la fois de réunion et de distinction.

Une forte hiérarchisation interne du monde musical

L'orphéon comme outil artistique au service des musiciens professionnels

⁵⁸⁹ Christian Paul confirme que « le répertoire [orphéonique] est varié dans ses styles, ses formes et ses genres. » PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 389.

⁵⁹⁰ Aux termes de son étude du répertoire des sociétés instrumentales d'Angers et Saumur, Jérôme Cambon conclut qu'« aux côtés de compositions médiocres et de circonstance, il existe un répertoire de qualité dominé par les arrangements de productions lyriques et symphoniques. » CAMBON, Jérôme, *op. cit.*, p. 326.

⁵⁹¹ ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988.

Au cours du XIX^e siècle, ainsi que le souligne Sophie-Anne Leterrier, les frontières du patriciat musical se redessinent « en faveur des musiciens surtout, au dépens des amateurs, des dilettantes et des gens du peuple »⁵⁹². En bas de l'échelle, les orphéonistes, en haut, la catégorie naissante de l'artiste se professionnalisant, cherchant à se définir par sa « haute culture » alliant aristocratie du talent et de la connaissance. Au milieu, les musiciens de métier issus du Conservatoire de Paris, « l'instance centrale de légitimation »⁵⁹³, dont l'enjeu de professionnalisation, à l'instar de l'artiste, ouvre la voie à des stratégies de promotion à leur égard, tout en participant au discrédit de « l'amateur éclairé », dont la figure s'est constituée au cours du XVIII^e siècle sur la base d'un lien d'intérêt partagé entre les musiciens et leurs mécènes⁵⁹⁴.

Dans les années 1840 à 1850, une critique virulente de « l'amateur éclairé », laquelle vient des musiciens professionnels le plus souvent (Adolphe Adam⁵⁹⁵, Hector Berlioz, ...), mais aussi des auteurs de physiologies, genre littéraire à la mode⁵⁹⁶ (*Physiologie du musicien*, de Castil Blaze⁵⁹⁷, et d'Albert Cler⁵⁹⁸, *Les Français peints par eux-mêmes*⁵⁹⁹), participe du glissement de la figure de « l'amateur éclairé » à celle de « l'amateur discrédité », notamment celui de « l'amateur mondain » au milieu du XIX^e.

En 1862, Oscar Comettant dresse un portrait de l'amateur pianiste qui, malgré un discours relativement positif, reflète une vision dévalorisée de l'amateur⁶⁰⁰. Pour lui, l'amateur a gagné en nombre au cours du XIX^e siècle, certes, mais perdu en qualité : « l'amateur éclairé », rare et prestigieux à la fin du XVIII^e siècle s'est transformé en plusieurs catégories d'amateurs qui sont, elles, fonctions des différents usages sociaux du piano, eux-mêmes vecteurs de valorisation ou de dévalorisation de la figure de l'amateur. En effet, l'évaluation de l'exécution musicale n'est pas seule en jeu dans la perception dévalorisante qu'Oscar Comettant a du pianiste amateur. Ce serait presque un critère négligeable si l'on adhère à l'idée qu'il défend, à savoir que l'amateur serait « capable du pire comme du meilleur ». Pour

⁵⁹² LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : LEUWERS, Hervé (dir.), BARRIERE, Jean-Paul, LEFEBVRE, Bernard, *op. cit.*, p. 79 à 96.

⁵⁹³ LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁹⁴ À Nantes, deux profils se dessinent, « l'amateur éclairé », « distingué » dont les talents de musiciens et les engagements dans la vie musicale de la ville sont reconnus au sein des élites et l'amateur débutant recherchant, par le biais de son adhésion à une société musicale, à faire l'apprentissage du chant ou d'un instrument. LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle...op.cit.*

⁵⁹⁵ ADAM, Adolphe, *Souvenir d'un musicien*, Paris, Michel Levy frères, 1857.

⁵⁹⁶ Des « études de mœurs décorées du nom de *physiologies* » ainsi que les définit le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, connaissent leur plein épanouissement dans les années 1840. Ce genre littéraire est né de l'engouement pour la physiologie musicale, laquelle serait une pseudo-science qui « consiste à décrire la vie d'un individu, articulée avec ce qui la motive et le contexte relationnel dans lequel elle se déroule... Elle concerne ou bien le comportement social du musicien en général ou bien un aspect de la fonction organique qui le distingue, en particulier la voix et le jeu pianistique... » FAUQUET, Joël-Marie, « physiologie musicale », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir), *op.cit.*, p. 965.

⁵⁹⁷ CASTIL-BLAZE, Joseph, *Physiologie du musicien*, Paris, Bruxelles, 1844.

⁵⁹⁸ CLER, Albert, *Physiologie du musicien*, Paris, L'Harmattan, 1996 (Réédition de 1850).

⁵⁹⁹ *Les français peints par eux-mêmes ou Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1842. Donnée sur plusieurs années en livraisons (souscription), cette encyclopédie comprend un ensemble de 9 volumes grand in-8. Les 5 premiers volumes sont consacrés aux types de Paris. Les 3 volumes suivants sont pour la Province et les colonies. Le dernier volume, intitulé *Le Prisme* était donné en prime aux souscripteurs, il n'est pas illustré de hors-texte et ne se trouve pas facilement relié à l'identique des autres volumes.

⁶⁰⁰ COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 133 à 267.

lui, la pratique du piano est d'autant plus valorisée que l'amateur appartient à une famille provinciale. C'est l'objet piano qui reçoit toute sa considération, avant l'amateur lui-même. Le piano est jugé indispensable au bon fonctionnement de la famille ; il est l'instrument d'intimité et de sociabilité familiale.

Enfin, il insiste sur le fait que l'amateur trouverait dans le jeu musical plus de motivations dans le fait de se faire « admirer » que dans l'amour de la musique, telle que la définition du terme d'amateur nous le suggère. Si l'on concède à l'amateur une place dans le paysage musical bourgeois du XIX^e siècle, il ne doit en aucun cas selon Oscar Comettant prétendre à celle du musicien non-amateur. L'amateur est apprécié « s'il ne se prend pas pour ce qu'il n'est pas ». Une règle comportementale est donnée à l'amateur : il doit savoir adopter l'attitude réservée qui sied à son rôle et reconnaître qu'il n'est pas sur un pied d'égalité avec le musicien professionnel. Les critères qui font la différence entre le musicien amateur et le musicien professionnel ne renvoient pas à l'idée de talent, mais plutôt avec l'idée que l'amateur posséderait des comportements spécifiques. Ce dernier, selon Oscar Comettant, « prépare son exhibition » : il se met en scène et sollicite le public, en lui demandant de l'écouter, de l'admirer. À l'inverse, le musicien professionnel est sollicité pour jouer. L'initiation ne vient pas de lui. Il répond donc à un appel d'offres et se fait rémunérer en conséquence.

Au cours du XIX^e siècle, le terme d'amateur de musique renvoie à des profils de plus en plus dévalorisés : la naissance de la figure de l'orphéoniste, autrement dit, celle de « l'amateur débutant » aura probablement joué un rôle accélérateur dans ce processus de dévalorisation dont témoigne l'utilisation du terme péjoratif d'amateurisme au début du XX^e siècle (1933)⁶⁰¹.

Par ailleurs, se construit dans les discours également au cours du XIX^e siècle une distinction entre l'artiste et le musicien de métier. L'artiste se différencierait à la fois du musicien de métier parce qu'il connaît la musique « dans son histoire et dans ses monuments »⁶⁰², mais aussi de « l'amateur éclairé », à qui l'on reproche son inscription dans un présent soumis à la mode. C'est ce point de vue que J. d'Ortigue défend, en critiquant l'enseignement au Conservatoire de Paris, quand ce dernier se réduit au contrepoint et à la composition : « au lieu d'enseigner un art, on a appris un métier », opposant « au métier, pure pratique, [...] l'art enraciné dans une tradition, illustré par des chefs d'œuvres immortels »⁶⁰³.

En 1862, Oscar Comettant, compositeur et pianiste, s'inscrivant dans la droite ligne des physiologistes, dresse une catégorisation des pianistes⁶⁰⁴ qui, bien que mise sur le plan de l'humour et de la satire, reflète néanmoins l'enjeu principal des musiciens au XIX^e siècle, à savoir l'accès à une reconnaissance professionnelle qui passe par la mise en place d'instances et de processus de légitimation

⁶⁰¹ Est attesté vers 1933 dans le sens de : « par manque de professionnalisme ». REY, Alain, (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1995, p. 57.

⁶⁰² LETERRIER, Sophie-Anne, *op. cit.*, p.93.

⁶⁰³ Cité par : LETERRIER, Sophie-Anne, *ibid.*

⁶⁰⁴ COMETTANT, Oscar, *ibid.*

(formation, pratiques sociales) où les questions du talent et des compétences sont placées au cœur des revendications. Elle témoigne également de la tension qui s'instaure entre les logiques sociales, économiques et artistiques, lesquelles participent de la hiérarchisation des figures du musicien au XIX^e siècle :

« Les pianistes forment aujourd'hui en France et partout à l'étranger le gros bataillon de l'armée instrumentale. Paris, seul, compte 20 000 professeurs de piano. On peut diviser le monde des pianistes en huit grandes catégories : Le virtuose qui compose, Le virtuose qui ne compose pas, Le pianiste sans doigts, L'accompagnateur, Le professeur qui exécute, Le professeur qui n'exécute pas, Le pianiste pour soirées dansantes, L'amateur. »⁶⁰⁵

L'étude de ces portraits de pianistes reflète les opinions dominantes de l'époque. Émergent trois grandes figures de musiciens : la figure du virtuose associée à celle du compositeur, la figure du professeur de piano, et celle de l'amateur, sur laquelle nous ne revenons pas, l'ayant développée précédemment.

Concernant la figure du virtuose et celle du compositeur, Oscar Comettant affirme que la virtuosité n'est pas une qualité supérieure à celle de compositeur. Par cette critique implicite, les compositeurs, catégorie dont fait partie Oscar Comettant, éprouvent la nécessité de « s'autonomiser » et de contrer la fascination qu'exerce sur le public la virtuosité du musicien à la recherche d'une technicité toujours plus performante. À l'image du progrès technique des outils et des machines, la virtuosité musicale engendre une interrogation critique sur son rapport contradictoire avec la musique : l'aspect inhumain de la technique apparaît non compatible avec ce qui relève du « sentiment » et des « passions ». S'oppose alors à la notion de virtuosité ou habileté d'exécution, la notion d'expression musicale. Mais de cette opposition, naît une hiérarchisation qui met « la technique au service de la musique », induisant une grille d'évaluation adaptée, et la nécessité de dissocier l'une et l'autre, notamment dans l'idée d'une progression, l'accès à l'expression musicale n'est rendue possible que par la maîtrise parfaite d'une technicité instrumentale ou vocale.

Concernant les figures de l'enseignant, se dégagent trois portraits types, à savoir, le maître, le professeur dévoué et le professeur « illégitime ».

Ainsi, l'auteur a des sympathies prononcées pour les individus pianistes qui se trouvent être, dans leurs descriptions, proches de sa vision personnelle d'une « juste » qualité artistique et sociale du pianiste, catégorie qui est probablement celle à laquelle il aspire où dans laquelle il se positionnerait personnellement. Cette vision lui sert en quelque sorte d'étalon d'appréciation : ses affinités vont au compositeur, qui est aussi pianiste sans être « virtuose » au mauvais sens du terme, mais également au professeur capable de discourir sur la musique et ses pratiques.

⁶⁰⁵ COMETTANT, Oscar, *ibid.*

Pratique sociale	Actions liées à la fonction	Fonction	Attributs						Ton de l'auteur	Échelle de jugement	Analyse du discours
			1	2	3	4	5	6			
Tournée / concerts	Compose des ouvrages de qualité/joue ses propres œuvres	Pianiste	Virtuose	Compositeur					Laudatif	1	Développe l'idée qu'il est impossible d'être l'interprète de ses propres œuvres (l'interprète est en situation d'être jaloux de son talent de compositeur et inversement). L'auteur est compositeur, il a choisi son camp : l'objectif est bien de rendre autonome la pratique du compositeur de celle du virtuose pour mieux les hiérarchiser entre-elles (critique de la virtuosité). Se met en place un discours qui prononce la supériorité du compositeur qui est de toute façon pianiste sur le pianiste qui n'est qu'interprète des compositions des autres.
Tournée/ concerts	Interprète les compositions des autres	Pianiste	Virtuose	0					Laudatif	2	Rappelle et justifie une hiérarchisation des pratiques musicales.
Exécution musicale dans son salon	Joue des morceaux faciles	Pianiste	0	0				Péjoratif		5	Dresse le portrait du pianiste mondain, pianiste qui endosse l'habit de "l'artiste" comme faire-valoir. Constat du statut prestigieux du pianiste : mythe du génie, de l'homme exceptionnel. L'entretien cette aura à l'aide d'une cour "d'amateurs" (amateurs = « faire valoir »), sorte de public pris au piège, image du séducteur, du manipulateur, du comédien (le salon est son théâtre, il joue le rôle du "pianiste")/ la critique sociale des apparences est par ailleurs très à la mode (les Français peints par eux-mêmes).
Concerts divers	Accompagne les chanteurs et autres, doit être très bon musicien	Pianiste	(v)	(c)	Accompagnateur			Laudatif		2	Construit un discours argumenté dans un but de valorisation de sa fonction d'accompagnateur en soulignant l'étendue de ses tâches et en rattachant sa pratique à celle d'un savoir-faire, d'un "métier" dans le sens de celui qui maîtrise toutes les techniques pour jouer, exécuter, improviser, faire de la musique (idée de polyvalence associée à la notion émergente de "bon musicien").
Enseigne la musique pour grands élèves	Figure du "maître" qui donne à l'occasion des conseils	Pianiste	Virtuose	Compositeur		Professeur		Laudatif et critique		3	Explique que c'est un maître qui se doit d'avoir quelques disciples (choix des élèves) ; valeur ajoutée à sa pratique d'interprète ou de compositeur.
Enseigne le piano pour élèves	Figure du "vrai" professeur qui suit ses élèves, et les fait progresser	Pianiste	(v)	(c)		Professeur		Laudatif		2	Souligne l'importance de la linéarité dans le temps et dans les savoirs de l'enseignement du piano "graduation dans l'enseignement". Cette opinion renvoie à la mise en place et au modèle du système d'enseignement de l'époque, le conservatoire de musique de Paris.
Enseigne le piano pour public d'amateurs	Figure du professeur mondain qui donne des leçons pour se faire valoir	0			Professeur			Péjoratif		5	Dresse un portrait stéréotypé d'un individu peu scrupuleux, cherchant une ascension sociale par le commerce de la musique, plutôt provincial par ailleurs.
Anime les soirées pour faire danser dans les salons	Figure du « serviteur »	Pianiste				Soirées dansantes		Péjoratif et critique		4	Propose une critique de l'état de servitude dans lequel se trouvent certains musiciens professionnels.
Divertir les membres de sa famille	Interprète, peut aussi composer	Pianiste	[0]	[0]		0	Amateur	Résigné		4	Donne une définition de l'amateur : le pire et le meilleur : "talent d'artiste ou talent médiocre". Affirme et regrette la concurrence entre musicien et amateur. Le bon amateur est celui qui sait rester à sa place, "qui ne prétend pas à autre chose. Il ne doit pas empiéter sur le territoire du musicien (salle de concert, salons publics,...).

Tableau 3 - Tableau réalisé à partir d'une analyse du discours d'Oscar Comettant sur « les pianistes »⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ Sigles (v) ou (c) qualité possible mais pas en lien avec l'enjeu de la pratique sociale ou professionnelle, [0] qualité non explicite car non compatible, [0] qualité non existante. Échelle de jugement de 1 à 5 : cette échelle est élaborée à partir des marqueurs explicites ou implicites des jugements de l'auteur sur les types de pianistes qu'il décrit. COMETTANT, Oscar, *ibid.*

Le rôle des élites orphéoniques dans la constitution d'une « plèbe musicale »

L'ambition « institutionnalisante » du « mouvement orphéonique » se manifeste par la constitution d'une élite orphéonique composée de musiciens de formation (classes d'instruments et/ou de composition) ayant tous suivi leurs enseignements au Conservatoire de Paris et d'une cohorte d'orphéonistes amateurs. Les processus de différenciation sociale et culturelle entre les musiciens de formation « professionnalisante » et les musiciens amateurs s'accroissent. S'il est exclu dès l'origine de l'orphéon de reconnaître aux orphéonistes le statut d'artiste, les élites orphéoniques prises dans la contradiction d'une musique considérée comme art élevé et exigeant regrettent cependant qu'ils ne soient pas « assez musiciens ».

Penser l'orphéon non comme une pratique artistique de chanteurs mais comme une pratique « artisanale » du chant, ici au service de l'art musical savant, tel est l'enjeu de l'Orphéon dès son origine : « L'Orphéon forme des chanteurs et non des artistes »⁶⁰⁷. En 1835, Joseph-François Porte rappelle qu'« il ne faut pas perdre de vue que ce n'est pas pour former des artistes, qu'on enseignerait les principes de l'art ; mais seulement pour en inspirer et répandre le goût »⁶⁰⁸. En d'autres termes, si « l'orphéon » ne doit pas former des artistes mais « des ouvriers du chant », les élites orphéoniques n'en défendent pas moins de faire de « l'orphéon » un outil artistique au service des musiciens professionnels, notamment au service des compositeurs et chefs de musique. Il y a donc une réelle volonté de la part des élites orphéoniques de construire une hiérarchisation entre le musicien amateur et le musicien professionnel, laquelle s'est construite en partie via le discrédit des amateurs (médiocrité, ignorance, approche laborieuse).

En effet, il se dégage des orphéonistes et du mouvement en général, l'idée que cela ne se fait pas facilement, que c'est anti-naturel. Cette idée est aussi véhiculée par l'image ressassée d'un Eugène Delaporte consciencieux et opiniâtre, dont le discours porte sur la promotion et la valorisation volontaire du travail, de l'ardeur, du mérite de la récompense lors d'un travail soigné et scrupuleux. Les élites orphéoniques reconnaissent que certaines compétences techniques (artisanales) nécessaires à la pratique du chant ou d'un instrument sont accessibles aux orphéonistes, plaçant l'exigence (comme valeur propre à la pratique d'un art) non dans le résultat mais dans le travail d'apprentissage. Ce serait un mouvement « de bons élèves » selon l'expression de Philippe Gumpowicz, même si les efforts à fournir apparaissent parfois démesurés et le plus souvent pour un résultat mitigé. Cela s'oppose donc à un discours de promotion du don, du talent, du génie, de la virtuosité, de l'excellence revendiquée par une élite artistique soucieuse de se distinguer⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ *L'Orphéon*, 1^{er} juillet 1897.

⁶⁰⁸ PORTE, Joseph-François, *Des moyens de propager le goût de la musique en France...*, Caen, F. Poisson, 1835, p. 67.

⁶⁰⁹ La sociologue Nathalie Heinich observe également chez les artistes plasticiens entre 1770 et 1886, un processus d'« élitisation des créateurs » accompagné et soutenu par les élites sociales. HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 262.

Ainsi, l'enjeu qui se dégage des discours sur « l'institution orphéonique » au tournant du XX^e siècle serait celui de préserver une élite orphéonique professionnelle qui s'est constituée au cours du XIX^e siècle via l'encadrement de la masse des orphéonistes, cheville ouvrière amateur d'une musique « ancienne et contemporaine » promue au rang de « classique ».

Pour autant, en associant, amateur et populaire, les élites orphéoniques se tournent-elles vers l'autre camp, le professionnel et l'aristocratie, dans ce qu'il a d'obligation de se distinguer ? En 1906, Amédée Reuchsel affirme que « l'institution orphéonique » abrite des « traîtres » en son sein, ces musiciens professionnels qui tout en profitant pleinement des opportunités financières que leur offrent le « mouvement orphéonique » – « ne se [faisant] pas prier pour fournir les morceaux imposés ou siéger au fauteuil présidentiel » des concours – tiennent des propos dépréciateurs lorsqu'ils sont en « bonne société ». Amédée Reuchsel entend critiquer leurs postures qu'il juge irresponsables. Selon lui, ces musiciens professionnels encouragent « les "amateurs distingués" de la bourgeoisie [à] jeter le même anathème [sur l'orphéon] et s'en désintéresser ». Dans un contexte où ils exercent une fonction d'expert, par leurs prises de positions, ces musiciens professionnels offrirait à toute une partie des classes sociales aisées qui cherche à se distinguer par une pratique musicale de salon (quatuor à cordes ou piano dans leurs salons sous la forme de concert de virtuosité, ou de musique de chambre) une occasion de réaffirmer la supériorité de leurs pratiques musicales sur celles des orphéonistes. Doit-on croire Amédée Reuchsel lorsqu'il nous suggère qu'en clamant la faillite de « l'orphéon », certains musiciens professionnels ont cherché à se rallier aux élites sociales⁶¹⁰ ? Ce qui est probable néanmoins, dans l'hypothèse où l'adéquation entre élites sociales et élites artistiques s'est distendue au cours du XIX^e siècle, c'est qu'elle retrouve toute sa force au tournant du XX^e siècle.

Hiérarchisation culturelle et sociale au sein de l'association : une sociabilité non viable ?

En tant que forme de sociabilité qui n'est pas fondée sur une nécessité de « se fréquenter », le caractère non viable de la sociabilité orphéonique pourrait-il s'être retourné contre elle ? La volonté de réunir en une même sociabilité des notables et des ouvriers serait un échec : l'orphéon se définit comme un « cénacle de pauvres pour les pauvres », selon l'expression de Philippe Gumplowicz. Cela pose la question de la viabilité d'une sociabilité imposée et des motivations qui permettent à chacun d'investir une forme de sociabilité et semble remettre en cause l'idée qu'une « musique unanimiste » soit capable de transcender les différences sociales.

En effet, c'est précisément le point de « réconciliation sociale » évoqué par Gustave Chouquet dans son article sur l'orphéon en 1883, que Julien Tiersot tait intentionnellement en 1911, lorsqu'il cherche à apporter des compléments à cet article ancien qu'il reprend partiellement. Ainsi, la problématique de la

⁶¹⁰ REUCHSEL, Amédée, *op.cit.*, p. 124

réconciliation sociale (et politique⁶¹¹), dont l'application orphéonique semblait évidente sous le Second Empire et qui se manifeste encore comme une croyance bien ancrée en 1883, est volontairement abandonnée en 1911. Serait-ce la preuve que « l'orphéon » a également failli à l'une de ses fonctions sociales originelles, celle de réunir et réconcilier toutes les classes de la société française ? Julien Tiersot semble en faire le constat : « Et quant à nos étudiants, malgré leur apparences démocratiques, j'imagine que si on leur proposait de se constituer en société chorale avec les artisans et les ouvriers, ils trouveraient bien vite d'excellentes raisons de se dérober »⁶¹². Si Julien Tiersot ne partage plus la croyance d'un « orphéon » dont la vocation serait celle d'un rassemblement national, il ne semble pas non plus croire à celle d'une modernité civilisatrice qui révolutionnerait la société française.

Ce constat d'une divergence assumée et relayée dans les discours entre des pratiques amateurs populaires et des pratiques amateurs élitistes permet aux réformistes de « l'orphéon » d'abandonner l'objectif de réconciliation sociale et surtout de légitimer le divorce entre les classes sociales en le remplaçant par un objectif artistique alors plus porteur d'avenir.

Cependant, le fonctionnement associatif des orphéons induit « des dirigeants, des exécutants, des consommateurs ». La question de savoir si cette trilogie a engendré une cohabitation sociale reste pertinente. Il s'agirait de cerner quelle forme elle a pu prendre. La présence des notables au sein de la société musicale serait-elle essentiellement symbolique ? Ne font-ils que prêter leur notabilité ? Participent-ils réellement à la vie de la société ? Il est probable que leur implication au sein de la société musicale ait évolué au cours du XIX^e siècle, constituant par ailleurs un bon indicateur des transformations qui s'opèrent au sein du « mouvement orphéonique ». Par ailleurs, l'idée de cohabitation sociale se traduit aussi en termes de mélanges intergénérationnels et de mixité de genre. Si les sociétés musicales n'ont probablement pas fait l'économie des lignes de démarcations qui traversent la société toute entière (homme/femme, élite/peuple), elles pourraient aussi avoir été le lieu, l'espace, le contexte où se sont modelées, remodelées, les frontières que ces cohabitations sous-tendent et où la mise en jeu de ces frontières aurait été possible.

⁶¹¹ « L'orphéon, étranger aux machinations politiques, est le seul vrai principe fusionniste, car il fait chanter côte à côte les royalistes et les républicains ». VAUDIN, F.-J., *L'orphéon*, 8 avril 1858.

⁶¹² Cité par : FRANCFORT, Didier, *op. cit.*, p. 53.

L'homogénéité du « mouvement orphéonique » en question

La dissociation historique entre une histoire chorale et une histoire instrumentale : quels enjeux ?

Les premiers historiens-musicographes n'ont cessé de souligner que les sociétés chorales et instrumentales n'ont ni la même origine, ni la même histoire. Dans l'ouvrage d'Henri Maréchal et Gabriel Parès, la logique d'une écriture partagée renforce tout autant qu'il la justifie la dissociation des deux histoires. Cette tendance se retrouve en amont dans l'ouvrage plus ancien d'Henri-Abel Simon qui propose un chapitre s'intitulant : « Origine et développement du mouvement instrumental en France avant son assimilation à « l'institution orphéonique » vocale (1855). Les Harmonies. Les Fanfares »⁶¹³. Tandis que l'orphéon choral serait l'une des formes de pratique que prend le chant d'ensemble au cours de son histoire⁶¹⁴, les fanfares et harmonies civiles s'inscrivent en parallèle de l'histoire des musiques militaires. Pour Henri Maréchal et Gabriel Parès, cette dissociation historique est justifiée par le fait que ce sont deux pratiques d'ensemble de la musique qui ne s'enracineraient pas dans les mêmes temps historiques (« temps immémoriaux » pour le chant d'ensemble, « la plus haute antiquité » pour la musique d'ensemble) et qui, par ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre de cette partie, ne seraient pas comparables en matière d'évolution technique : la voix, et de fait, la voix chantée serait moins assujettie aux évolutions liées aux inventions techniques que ne le sont les instruments⁶¹⁵. Cette tendance à séparer les histoires des pratiques chorales et instrumentales fait probablement écho à l'écart quantitatif et qualitatif bien ancré au moment de la rédaction de ces ouvrages entre les sociétés chorales (minoritaires mais valorisées) d'une part et les sociétés instrumentales d'autre part (majoritaires mais dépréciées). En 1935, Henri Radiguer s'inscrit également dans cette perspective uniciste mais bicéphale du « mouvement orphéonique » en proposant une histoire de « l'orphéon » centrée sur deux personnages emblématiques, Wilhem et Adolphe Sax⁶¹⁶, qu'il considère comme les initiateurs et les créateurs du « mouvement orphéonique », l'un dans sa branche chorale, l'autre l'instrumentale. Il s'attache à montrer les actions qu'ils ont menées dans la mise en place de la structure institutionnalisée de « l'orphéon ».

Ainsi, tous proposent donc une représentation uniciste du « mouvement orphéonique » s'appuyant paradoxalement sur sa double ramification historique. La volonté de regroupement des deux pratiques musicales dans un même « mouvement musical » apparaît assez forte pour qu'elle soit au cœur d'enjeux importants. S'agit-il de défendre le projet d'un mouvement général d'éducation et de pratique populaire

⁶¹³ SIMON, Henry-Abel, *op. cit.*, p. 77 à 82.

⁶¹⁴ Il est fait mention de l'existence de sociétés chorales avant que ne naisse l'Orphéon : les Céciliens à l'été 1830 à Paris autour de Charles Sellier, les Quarante chanteurs montagnards d'Alfred-Hector Rolland en 1832 dans le Béarn et la société éponyme de Trottebas, fondée à Marseille en 1833. MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 63 et 64.

⁶¹⁵ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 191.

⁶¹⁶ RADIGUER, Henri, « L'orphéon » in : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la), Lionel, (dir.), *op. cit.*, p. 3715 à 3747.

de la musique dans l'espoir d'une reconnaissance institutionnelle et officielle de la part de l'État ? Ce parti pris est aussi probablement un moyen de réaffirmer que le caractère institutionnel du mouvement orphéonique, qui selon eux, n'a été possible et ne sera possible dans l'avenir, que si la logique artistique reprend ses droits.

Cependant, les tensions cognitives restent fortes. En effet, c'est pourtant le phénomène de massification des pratiques musicales associatives que les historiens-musicographes retiennent pour définir le « mouvement orphéonique », alors que ce dernier est le fait principalement du succès des sociétés instrumentales à partir de 1860. En outre, c'est l'argument anthropologique de la musique et de ses pratiques qui vient en dernier lieu soutenir leur vision institutionnelle du « mouvement orphéonique », Henri Maréchal et Gabriel Parès déclarant : « Mêlée à toutes les manifestations de la vie publique, la musique fut tantôt vocale, tantôt instrumentale, ou bien vocale et instrumentale à la fois. »⁶¹⁷

Ainsi, le parti pris de dissociation entre une histoire chorale et une histoire instrumentale renvoie à l'enjeu de cette dissociation et de sa nature. Pourquoi dissocier les histoires de ces pratiques musicales, si ce n'est reposer la question de l'homogénéité du « mouvement orphéonique » et par la même, celle de « l'institution orphéonique » et de sa réalité ? La logique de dissociation historique qui est mise en avant par les historiens-musicographes au début du XX^e siècle est, nous semble-t-il, révélatrice de la prégnance, dès cette époque, d'une vision culturaliste, qui cherche à distinguer les pratiques chorales des pratiques instrumentales.

L'homogénéité du « mouvement orphéonique » remise en cause aujourd'hui : quels enjeux ?

Ainsi, ces auteurs nous incitent, par le biais détourné des différenciations historiques à faire l'hypothèse, à l'instar de Georges Escoffier, que les pratiques chorales et instrumentales occupent des places différentes dans le champ artistique de l'époque⁶¹⁸. Quelques années après avoir formulé cette hypothèse, Georges Escoffier a cherché à confirmer le caractère hétérogène du « mouvement orphéonique ». Selon lui, l'appartenance des sociétés chorales et des sociétés instrumentales renvoie à des champs artistiques différents, eux-mêmes étant la conséquence de divergences idéologiques : « Si les pratiques des deux formes [chorales et instrumentales] de cette institution sont en apparence très voisines, leurs bases idéologiques sont en revanche radicalement divergentes. L'orphéon choral, issu d'un idéal romantique, est une tentative de faire vivre, à travers une pratique musicale, une utopie politique, porteuse de réconciliation sociale, justifiée par une foi dans la possibilité d'émancipation du peuple par le travail et l'éducation ; l'orphéon instrumental, contemporain de la seconde révolution industrielle, est une opération de canalisation des loisirs de la classe populaire dans un moule paramilitaire et divertissant, fondé sur des

⁶¹⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 191.

⁶¹⁸ ESCOFFIER, Georges, « La question de l'Orphéon*op.cit.*

transcriptions simplificatrices du répertoire élitiste, en réponse à la peur qu'inspire désormais la classe ouvrière »⁶¹⁹.

Bien que séduisante, cette interprétation nous semble devoir être nuancée dans la mesure où elle s'appuie également sur le paradigme de « l'échec artistique » de l'orphéon en reprenant la vision de l'orphéon mythique à visée artistique et sociale à l'instar de « l'orphéon originel » porté sous la Monarchie de Juillet par une idée philanthropique, qui s'opposerait à la fanfare, à visée paramilitaire et divertissante, se développant au début de la Troisième République soutenue par l'esprit de revanche.

En effet, si « l'orphéon » a revendiqué dès l'origine sa visée artistique et sociale par le biais de sa mission d'enseignement du chant, et plus largement d'éducation par la musique, il ne s'est pas pour autant constitué exclusivement dans cette perspective. S'appuyant dès l'origine du projet sur des principes variés (idée émancipatrice via l'art, sociabilité, utilité civique), « l'institution orphéonique » possède en conséquence plusieurs visées. En 1868, Charles Poirson relève trois objectifs : moraliser, enseigner la musique, fusionner la jeunesse. Il déplore par ailleurs qu'elles engendrent une guerre d'influence au sein des élites orphéoniques au tournant des années 1860 : « L'Orphéon français est tiraillé dans trois sens différents par des hommes qui affichent cependant le même programme : moralisation de l'ouvrier par la musique, développement progressif de l'enseignement du chant, établissement entre les sociétés de rapports sérieux et constants, en un mot, fusion plus intime de la jeunesse française au moyen de l'Orphéon »⁶²⁰. Les enjeux induits par ces multiples visées évoluent au cours du XIX^e siècle, portés par des intérêts divergents, ils sont donc constitutifs de l'histoire du « mouvement orphéonique » et de ses tiraillements.

L'histoire du « mouvement orphéonique » : reflet des intérêts divergents des forces en présence ?

En effet, il apparaît que « le mouvement orphéonique » s'inscrit d'emblée dans les marges de ce projet d'éducation et lui préfère très tôt des espaces qui échappent aux élites orphéoniques comme celui de la mise en scène du pouvoir local (ou national). Les orphéonistes constituent, dès l'origine du mouvement, la minorité qui est appelée à remplir, à des occasions diverses, une fonction nationale et locale. Le défilé lors des fêtes nationales, par exemple, est l'une de ces manifestations, notamment lorsqu'il fait office de mise en scène du pouvoir politique à l'échelle locale.

Ainsi, l'appartenance à l'orphéon ne peut donc relever d'un seul acte de sociabilité des individus, il donne surtout à l'orphéoniste une fonction sociale et civique valorisante, celle-ci n'étant pas offerte à tout le monde, aussi parce que les femmes en sont exclues.

⁶¹⁹ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », in : *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 69.

⁶²⁰ POIRSON, Charles, *op. cit.*.

En apportant des utilités sociales immédiates, le « mouvement orphéonique », en contre partie, ne participerait plus au projet d'éducation massive de la musique par l'apprentissage du chant et par sa pratique collective chorale. C'est bien ce sentiment de perte qu'expriment les discours des pro-orphéonistes au tournant du XX^e siècle. Précocement, en 1868, Charles Poirson avançait l'idée que l'Orphéon de Wilhem et l'essor des sociétés musicales en province correspondent à deux phénomènes parallèles qui évoluent dans des espace-temps différents, à Paris, pour le premier, à partir de 1830, et en province, pour le second, une quinzaine d'années plus tard, vers 1846. S'il reconnaît que ces deux histoires se croisent, il les traite séparément dans son ouvrage *Guide-manuel de l'orphéoniste* paru en 1868 : « nous allons faire l'historique très abrégé de l'Orphéon municipal et du grand mouvement orphéonique, provincial et libre ». Il invoque deux raisons : les deux phénomènes ont des origines dissociées et donc des objectifs différents : le but du premier est le progrès de l'enseignement musical dans le système scolaire, et l'objectif du second est avant tout d'ordre social selon l'auteur, même s'il serait « peut-être encore mal défini »⁶²¹. Cette vision dissociée du phénomène orphéonique, entre « l'Orphéon de Wilhem » et le « mouvement orphéonique », reste marginale pour l'époque. Elle ne sera pas retenue par l'historiographie, les auteurs étudiés précédemment s'attachant à construire une histoire qui cherche à relier l'Orphéon de Wilhem, au mouvement dit orphéonique qui s'incarne dans le développement des sociétés musicales au XIX^e siècle.

Ainsi, tout en réaffirmant la continuité entre le projet wilhemnien et « le mouvement orphéonique », les pro-orphéonistes au tournant du siècle cherchent à remédier à la perte du projet originel d'enseignement de masse de la musique savante. Les responsables sont rapidement désignés : il s'agit de montrer en quoi certaines des applications directes d'utilité sociale, ses récupérations fonctionnelles, notamment ses attributions civiques et divertissantes, ne sont pas compatibles avec une conception absolue de l'art. En outre, certains comportements sociaux, par exemple apparaissent comme des obstacles à l'épanouissement du mouvement artistique : la non mixité des pratiques chorales serait le fait des pratiques de sociabilité, traditionnellement masculines, lesquelles ont dans un premier temps légitimé l'exclusion des femmes des pratiques chorales. Elles ont également par la suite participé à maintenir la séparation entre les hommes et les femmes au sein des sociétés de musique⁶²².

Ce n'est donc pas l'utopie civilisatrice de « l'orphéon » qui est contestée au tournant du siècle bien que cette dernière n'aboutisse pas explicitement au succès des objectifs annoncés. Alors que certaines convictions, parmi lesquelles l'idée d'une musique socialement réconciliatrice et à portée universelle, ont été démenties ne serait-ce que par la réalité brutale de la guerre de 1870-71, il n'est pas question de

⁶²¹ POIRSON, Charles, *op.cit.*, p. 3

⁶²² Par ailleurs, il faut nuancer cependant la vision genrée des pratiques chorales collectives en rappelant que dans le contexte scolaire parisien notamment, elles n'ont jamais été exclusivement masculines. Dès 1833, les réunions de l'Orphéon de Wilhem rassemblaient des élèves filles et garçons. C'est toujours le cas en 1911 au sein de l'Orphéon de Paris. De même que les pratiques instrumentales ont pu dans certaines conditions concerner quelques femmes : « Une tentative louable a été faite par M Sax jeune qui a formé un orchestre d'harmonie exclusivement composé de femmes ; six d'entre elles ont joué avec succès à la salle Herz dans des instruments de cuivre. M Sax a dû lutter cinq ans contre le préjugé pour composer cet orchestre ». DAUBIE, Julie-Victoire, *La femme pauvre*, Paris, De Guillaumin et Cie, 1866, p. 296.

remettre en cause le projet civilisateur du mouvement orphéonique en démontrant qu'il a failli dans ses missions. Au contraire, la conception d'une musique élévatrice (au sens de perfectionnement individuel) est toujours largement dominante (élévation par le Beau). Pourtant les limites du projet d'éducation du peuple via l'éducation musicale ont été précocement atteintes : qu'il s'agisse d'un projet d'éducation musicale (« l'Orphéon de Wilhelm école de chant ») ou celui d'éducation générale du peuple (« L'orphéon école de citoyenneté sous le Second Empire »), dans un cas comme dans l'autre, l'objectif est similaire, former des citoyens (non des hommes libres) et des musiciens (non des artistes).

Ainsi, l'orphéon se trouverait au tournant du XX^e siècle face au malentendu de départ et à la contradiction interne née de l'objectif qu'il s'est donné : « Civiliser par la musique ». C'est à partir de ce malentendu fondateur du « mouvement orphéonique » que s'est constitué le paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon »

« Civiliser par la musique », un malentendu de départ ?

Dans un premier temps, en se fixant pour objectif d'acculturer le peuple au chant choral, puis plus largement à la musique savante, en réalité, les élites sociales et artistiques ont cherché à l'exclure du caractère inculte du chant. Or le peuple chante spontanément sans avoir « appris »⁶²³. La conception des élites du début du XIX^e siècle en est différente : si le peuple n'a pas appris à chanter, alors il ne sait pas chanter. Celle-ci s'appuie sur le mouvement très dynamique et très porteur au XIX^e siècle : l'apprentissage, gage de progrès. Dans un second temps, faute d'accéder à une reconnaissance institutionnelle au sein de l'État culturel, les élites orphéoniques se sont appuyées sur la structure associative reflet d'une société civile, dans laquelle le caractère de sociabilité, le plaisir d'être ensemble ne peut se réduire à la seule pratique collective de la musique. La conception des élites orphéoniques en est ici également différente : l'orphéon aurait dû être un outil-instrument au service des professionnels de l'art musical. Elle s'appuie en partie sur une conception « de l'art pour l'art » revendiquée avec plus de force au tournant du XX^e siècle notamment par les détracteurs de « l'orphéon ».

Dans la lignée interprétative des pro-orphéonistes du début du XX^e siècle, Philippe Gumpłowicz, en 1983, défend l'idée que « l'échec artistique » de l'orphéon aurait été provoqué par la prégnance de la demande sociale⁶²⁴. Il met en cause l'aspect « animationnel » des pratiques associatives amateurs

⁶²³ À Paris, la pratique collective du chant s'organise spontanément dans des sociétés chantantes dès 1815 : « Les vieux soldats, les ouvriers, se réunirent pour répéter des refrains patriotiques et se raconter les choses d'autrefois. La chanson descendit au *Rocher de Cancale*, aux cabarets des barrières. Les sociétés chantantes devinrent des *gouettes* ! » in : *La grande ville. Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, Paris, Maresq, 1843, p. 245.

⁶²⁴ « L'orphéon, par son intrinsèque faiblesse musicale, est plus que d'autres mouvements ou courants musicaux en prise avec ce qu'on appellerait aujourd'hui la demande sociale. Dans cette prégnance du social, dans cette impossibilité à se dégager de ces impératifs, nous touchons peut-être au cœur du problème. [...]. Si la musique devait avoir une fonction, ne serait-ce pas celle d'échapper au social, en tout cas de l'éclaircir ou pour le moins de la transfigurer ? » GUMPŁOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 380.

collectives de la musique, qu'aurait engendré la demande sociale : celui-ci aurait détourné les pratiques musicales de leur visée plus proprement artistique⁶²⁵.

*

Ainsi, le paradigme de « l'échec artistique » tel qu'il s'impose au tournant du XIX^e siècle a orienté durablement la musicologie française dans la recherche des causes de « cet échec artistique » tenu pour responsable de l'échec du projet orphéonique originel. Le caractère multivocationnel du phénomène orphéonique se trouve au cœur des éléments d'interprétation. Ses visées émancipatrices seraient entrées en concurrence, s'érigeant les unes contre les autres : une visée éducative (intérêts scolaires), une seconde artistico-professionnelle (intérêts des musiciens professionnels), une troisième de sociabilité (intérêts des populations) et la quatrième civique (intérêts des autorités publiques). Les élites orphéoniques et plus largement les musiciens professionnels répondent par la hiérarchisation de ces différentes pratiques musicales, qu'ils jugent plus ou moins « artistiques », à partir d'un référentiel intimement corrélé aux pratiques professionnelles de la musique.

Par ailleurs, il apparaît que la thèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon » a pesé et pèse encore sur l'orientation des études musicologiques sur « l'orphéon » en incitant toute une génération de musicologues à chercher dans l'analyse qualitative des répertoires orphéoniques des éléments confirmant ou infirmant la thèse de la médiocrité du répertoire, s'appuyant en définitive sur la même conclusion que leurs prédécesseurs, à savoir, que les œuvres musicales sont de qualités variables : « le pire et le meilleur » se côtoyant. En conséquence, les musicologues ont orienté principalement les recherches sur une histoire du « mouvement orphéonique » avant 1914 (voire plus spécifiquement sous la Troisième République avant 1914), et n'ont pas pris en compte l'inscription du « mouvement orphéonique » dans le cadre plus global du développement des pratiques associatives. Néanmoins les tentatives qui sont faites actuellement révèlent aussi le besoin d'échapper à l'enfermement que procure la thèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon » avec comme intuition de réinterroger le paradigme de « l'échec artistique » non comme une réalité mais comme le reflet du regard porté sur l'art musical par les musicologues et historiens de l'époque.

À l'issue de ce chapitre, trois points émergent, qu'il convient de souligner. En premier lieu, nous souhaitons revenir sur le poids du jugement de valeur et le maintien des hiérarchisations culturelles dans l'écriture de l'histoire de « l'orphéon ». En effet, malgré l'émergence de nouveaux objets musicologiques via l'histoire sociale de la musique, « l'orphéon » est resté longtemps marginal bien que pionnier. Jugé

⁶²⁵ Selon Philippe Gumpłowicz, le « déclin de l'orphéon se repère à sa gestation de la pratique musicale, à l'usage qu'il fait de ce que nous appellerons « la compétence et la grâce ». Et c'est un phénomène très insidieux, sourd, protéiforme que celui d'un infléchissement, d'un émoussement de cette exigence intérieure qui tend un artiste vers la recherche de l'ariston, du "meilleur". [...] Ce problème semble absolument fondamental, historiquement pour l'orphéon mais aussi pour toutes les formes artistiques qualifiables d'amateurs ou de populaire, et pour toutes les pédagogies "animationnelles". » GUMPOWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 87.

négligeable, esthétiquement parlant, « l'orphéon » a longtemps été délaissé par les musicologues autant que les historiens généralistes, les uns et les autres, participant de ce discernement sur ce qu'il faut mettre à l'écart ou valoriser. Doit-on y voir pour autant le reflet d'une culture dominante ethnocentrée du « jugement sur l'art » et plus spécifiquement sur les représentations d'un art dit « populaire » dont fait partie prenante l'histoire de « l'orphéon » ? Cette culture serait-elle d'autant plus largement partagée par les musiciens professionnels, les musicologues et les historiens généralistes ? La prégnance du paradigme de « l'échec artistique » dans l'orientation actuelle de l'écriture de l'histoire de « l'orphéon » nous semble le confirmer, ainsi que l'état de marginalité scientifique dans lequel il perdure malgré un contexte scientifique plus favorable ces dernières années. Nous y voyons donc la conséquence de son « illégitimité culturelle », dans laquelle le paradigme de « l'échec artistique » continue de jouer le premier rôle comme en témoigne la prise de conscience récente des musicologues à venir combler le vide laissé par l'absence de travaux portant sur la dimension esthétique de ce mouvement musical. En contre partie, la focalisation des enjeux sur les questions « artistiques » aurait participé à reléguer au second plan le lien entre la pratique orphéonique (et plus largement la musique) et l'idéologie politique que sous-tend, et vers laquelle tend, « l'institution orphéonique ». Ce lien aurait été mal perçu par les historiens généralistes jusqu'à très récemment. L'historien généraliste n'aurait eu alors que moins d'intérêt pour cette pratique musicale, la délaissant soit aux musicologues soit aux ethnologues.

En deuxième lieu, nous attribuons néanmoins les prémices d'un regain d'intérêt pour « l'orphéon » à un contexte scientifique actuel plutôt favorable. En effet, le renouveau des questionnements sur la musique comme objet de recherche est le fruit d'un long processus de réflexions, de débats et de prises de conscience des musicologues sur les insuffisances de la recherche musicologique⁶²⁶ et sur la nécessité de renouveler les approches musicologiques par le biais de son inscription dans le champ de l'interdisciplinarité de la recherche⁶²⁷. Si la volonté d'ouverture qu'affiche la discipline musicologique a semblé dans un premier temps plutôt marquée par une série de rendez-vous manqués⁶²⁸ les aventures qui ont été tentées dans les années 1990 avec quelques unes des sciences humaines et sociales⁶²⁹ semblent avoir ouvert la voie à de nouvelles collaborations fructueuses, d'autant plus que, selon Christophe Prochasson, le musicologue s'est imposé comme « véritable » historien. Actuellement, le terrain de recherche commun qu'offre le thème « musique et politique » pourrait s'avérer prometteur pour l'objet « orphéon », notamment via la question du rôle et de la fonction de « l'orphéon » dans la construction des identités nationales et régionales et dans l'articulation de l'une à l'autre au cours du XIX^e siècle.

⁶²⁶ LESURE, François, « Musicologie », in : *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1961 ; GRIBENSKI, Jean, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », *Acta musicologica* : vol 63, Fasc. 2, 1991, p. 211 à 237.

⁶²⁷ SUPICIC, Ivan, *Musicologie et interdisciplinarité : l'apport socio-historique et les travaux musicologiques en France de 1953 à 1983*, thèse d'État, discipline musicologie, Marc Honegger (dir.), Université de Strasbourg, 1986.

⁶²⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric (dir.), « Musique et sciences humaines. Rendez-vous manqués ? », *Revue d'Histoire et de Sciences Humaines*, 2006/1, n°14.

⁶²⁹ Sont concernées : la sociologie, l'anthropologie, la psychologie et le droit. ESCAL, Françoise, IMBERTY, Michel, (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997 (2 vols).

En troisième lieu, avec l'avancement des connaissances sur « l'orphéon » et les perspectives nouvelles qu'elles apportent se confirme le potentiel de recherche qu'offre ce champ d'étude. En effet, malgré le peu de travaux consacrés à « l'orphéon », il faut souligner que depuis l'étude pionnière de Philippe Gumpłowicz, un certain nombre de pistes ont été ouvertes dans lesquelles les musicologues ont pu s'engager ultérieurement. Ils ont notamment inscrit pleinement l'étude du « mouvement orphéonique » dans la perspective d'une « histoire sociale de la musique » en cherchant à mieux comprendre l'élan du projet artistique orphéonique et l'impact qu'il a eu dans la production d'œuvres et dans les pratiques musicales. Outre l'étude des répertoires qui restent au cœur de leurs préoccupations, ils ont montré que les pratiques orphéoniques au XIX^e siècle contribuent au processus de démocratisation de la pratique et de l'écoute de la « musique écrite » via la pratique de concert, qu'elles ont également contribué à l'apparition de nouvelles figures de l'amateur⁶³⁰ et du mélomane⁶³¹, qu'elles relèvent par ailleurs d'une tentative de mise en pratique précoce d'une théorie sociale de l'art⁶³².

Il nous apparaît également à l'issue de ce chapitre que le « mouvement orphéonique » a joué un rôle fondamental dans la construction de la musique en un objet exclusivement « artistique », via l'enjeu de la professionnalisation des musiciens (transformation et redéfinition des métiers de compositeurs, d'enseignants et de musiciens au cours des XIX^e et XX^e siècles). En effet, ce « courant musical » tout en s'inscrivant dès l'origine dans des espaces multiples, sociaux, politiques et économiques, a été traversé autant qu'il y a contribué à la structuration et l'émancipation de la sphère « artistique » du « fait musical ».

⁶³⁰ « L'Orphéon accompagne la naissance d'un amateur d'un nouveau type », in : CAMPOS, Rémy, *op. cit.*, p. 152.

⁶³¹ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Colin, 2005.

⁶³² ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », in : *Musique et sociétés*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 69 à 82.

Conclusion de la 1^{ère} partie

L'histoire de « l'orphéon » relève d'une écriture naviguant entre hagiographie et disqualification. Cette tradition historiographique s'est construite autour de « l'échec artistique » de « l'orphéon » au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elle s'est maintenue jusque dans les productions scientifiques les plus actuelles. Ainsi, faire l'histoire de « l'orphéon » aujourd'hui renvoie donc inmanquablement l'historien à faire l'histoire d'une « illégitimation » culturelle, dans laquelle l'émancipation professionnelle du monde musical au cours du XIX^e siècle semble avoir joué un rôle de premier plan.

Au début du XX^e siècle, les discours sur « l'orphéon » se rejoignent sur l'idée de « l'échec artistique » du « mouvement orphéonique » malgré une certaine polyvalence professionnelle des producteurs de ce discours (musicographe, critique musical, compositeur, musicien, enseignant, chef de musique, conservateur du musée et de la bibliothèque du conservatoire de Paris). Ces discours reflètent néanmoins le point de vue d'une catégorie de musiciens pour la plupart issus du Conservatoire de Paris. Ils ont trouvé dans « l'institution orphéonique » un espace propice à l'exercice de leurs compétences et cherchent à sauvegarder leurs intérêts professionnels : ils sont tout à la fois ou successivement compositeurs, professeurs, chefs de musique, jurys de concours, critiques musicaux, musicographes, historiens de la musique (une minorité est par ailleurs auteur des textes mis en musique), mais rarement musiciens exécutants, rôle dévolu à une nouvelle catégorie d'amateurs, les orphéonistes, dont ils se chargent d'encadrer les pratiques musicales.

Il est par ailleurs un aspect du « mouvement orphéonique » qui pourrait avoir joué un rôle non négligeable dans le processus de déconsidération qui touche « l'orphéon » au cours du XIX^e siècle. Il s'agit en effet de la dimension littéraire du « mouvement orphéonique ». Avec l'arrivée des instruments à vent au sein des sociétés musicales, se développe un répertoire orphéonique dans lequel, auteurs, paroliers et poètes, ne sont plus mis à contribution. La mise en retrait (voire la disparition) de la dimension littéraire du « mouvement orphéonique » constitutive de l'orphéon choral, a-t-elle pu nourrir le sentiment de délitement, de décadence de « l'institution orphéonique » qu'éprouvent les élites orphéoniques au tournant du siècle ? Cette hypothèse est d'autant plus probable que parmi les élites orphéoniques se trouvent notamment à ces débuts, des hommes « de lettres » et que la domination numérique des fanfares a probablement remis en cause leur rôle et place au sein de « l'institution orphéonique ». Une liste des auteurs-écrivains du « mouvement orphéonique » a été amorcée par Henri Maréchal au début du XX^e siècle. Si celle-ci fait la part belle aux littérateurs contemporains du « mouvement orphéonique », les auteurs anciens ne sont pas oubliés pour autant. Quelques noms de notabilités orphéoniques apparaissent également, tels Henri-Abel Simon ou Laurent de Rillé⁶³³. D'autres, comme Jean-François Vaudin ou

⁶³³ Godolin (1580-1649 Toulouse), La Fontaine (1621-1695 Paris), Victor Hugo, (1802-1885 - Besançon), Théophile Gautier (1811-1872 -Tarbes), Emile Deschamps (1791-1871 - Bourges), V. de Laprade (1821-1883), Louis Gallet (1835-1898 - Valence), Paul Rollin, Henri Cazalis (1840-1909 - Corneilles-en-Parisis), Henri Darsay, Stephan Bordèse (1847- ?), Martial Teneo (né Jules Decloux) (1859-19..), Edmond Noël (1856-1927 ?), Laurent de Rillé, H.-Abel Simon, Saint-Félix, Grivollet,

Gustave Chouquet, bien que non cités dans cette ébauche de liste, ont également proposé des textes pour le répertoire choral orphéonique.

S'il émerge une amorce de prosopographie de l'élite intellectuelle orphéonique, nous n'avions pas eu cependant l'intention d'en faire l'objet de notre étude. Cependant elle nous semble à l'issue de cette première partie constituer une piste de recherche ultérieure incontournable. Il s'agirait de mesurer l'importance quantitative et qualitative de ce milieu, d'en cerner le caractère homogène ou non, de comprendre quel a été l'impact de l'orphéon dans leurs carrières professionnelles et d'évaluer le poids des différents groupes internes et les effets que leurs actions induisent sur l'évolution du phénomène orphéonique, autrement dit, de retracer l'évolution de ses contours via l'étude des différents acteurs qui la constituent et de leurs sphères d'influence respectives. Dans cette perspective également, il apparaît nécessaire de s'intéresser plus spécifiquement à l'évolution de la dimension politique et sociale de l'engagement des ces élites au cours des XIX^e et XX^e siècles. Ce terrain reste à défricher, ainsi que celui d'une histoire politique de « l'institution orphéonique », via l'évolution des liens qu'elle a entretenus avec l'État culturel.

La thèse de « l'échec artistique » qui a cours au tournant des XIX^e et XX^e siècles s'appuie sur l'idée que la vocation artistique de la société chorale aurait été la mission originelle de l'Orphéon de Wilhem et qu'elle aurait été détournée par des usages parasites constitutifs des autres dimensions de « l'institution orphéonique ». Ces autres dimensions concerne soit la sociabilité spontanée qui renvoie au terrain de l'amateur (chanter sans avoir appris), soit l'éducation par la musique qui renvoie au terrain du scolaire (chant adapté à la mission éducative de l'école), soit l'encadrement de la jeunesse qui renvoie au terrain du post-scolaire (pratique de loisirs), soit la participation et l'adhésion citoyenne qui renvoie au terrain du civique (fonctions locale et nationale). Par ailleurs, cette thèse de « l'échec artistique » a consolidé une vision de l'évolution du « mouvement orphéonique » en trois temps « naissance, apogée, déclin », qui s'est imposée par la suite. Enfin, elle a principalement orienté les recherches universitaires depuis une dizaine d'années plus spécifiquement sur l'analyse des œuvres dans un souci de « réhabilitation » du répertoire orphéonique, mais cela n'a pas pour autant remis en cause le paradigme de « l'échec artistique » de l'orphéon, ni l'idée de déclin qui lui est associée. Ainsi, l'objet d'étude « orphéon » est là pour témoigner d'un nécessaire élargissement de nos outils conceptuels pour penser l'ensemble des dimensions du « fait musical » prises dans leurs évolutions. Dépasser le paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » induirait de remettre en cause les conceptions dominantes qui légitiment les hiérarchies culturelles et sociales.

Renforcer l'approche anthropologique au sein de la discipline de l'histoire sociale de la musique pourrait aider, nous semble-t-il, à dépasser ce paradigme, ouvrant pour les historiens du culturel et les

Eugène Crosti, Ch. Grandmougin, J. Ruelle, E. Dubreuil, Lionel Bonnemère, Marc Monnier, Pierre Barbier, Marcel Manchezl. Liste élaborée à partir de l'ouvrage de MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 135

musicologues un espace de renouvellement des questionnements⁶³⁴ et une piste possible pour repenser l'objet « orphéon » au sein de leur discipline respective comme « culture orphéonique » non réductible à celle des usages populaires de la culture savante. Cela permettrait de concevoir « le fait orphéonique » comme « un fait anthropologique » qui rassemble les éléments signifiants d'une société, tout en variant les échelles chronologiques (il s'agit notamment de dépasser la borne de 1914), géographiques (dépasser l'échelle nationale) et sociales (replacer l'histoire du « mouvement orphéonique » dans l'histoire du mouvement associatif). Ces trois perspectives nous ont semblé être des pistes intéressantes pour repenser le fait orphéonique dans sa complexité et approfondir les connaissances que nous en avons.

Les parties II et III de ce travail tentent d'apporter des éléments de réponses en examinant, par le biais d'une étude de terrain, le phénomène des pratiques associatives amateurs de la musique, replacées au sein d'un mouvement associatif global, en prenant pour cadre territorial le département de la Vendée et pour cadre chronologique un large XIX^e siècle, de 1845 à 1939, de façon à mieux saisir leurs évolutions.

⁶³⁴ En 2010, l'actualité éditoriale semble confirmer cette perspective : KECK, Frédéric, « Musique et sciences humaines : nouvelles rencontres », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2010/1, n° 22, p. 221 à 227.

Partie II L'ÉMERGENCE DU PHÉNOMÈNE

ORPHÉONIQUE EN VENDÉE (1845-1879)

« Le mouvement choral s'est emparé de toute la France. Il faut excepter la Bretagne et la Vendée ; ces deux héroïques sauvages provinces finiront bien par s'adoucir et par chanter comme nous et avec nous. [...] On dirait que cette Vendée ne veut pas cesser son rôle fabuleux et bizarre. L'œuvre orphéonique est cependant une histoire qui devrait plaire aux enfants de cette contrée pleine de si grands souffles. Mais, à ce qu'il paraît, on ne va pas en Vendée comme on va dans un autre pays, comme la Grèce ou l'Italie. A-t-on dit de la Vendée : pour elle la postérité a déjà commencé, il vient de ces genêts que le voyageur entrevoit dans sa pensée un souffle sauvage d'héroïsme et d'indépendance ; on approche d'une terre primitive où les sentiments généreux gardent une native rudesse, où la foi conservée à Dieu tient autant aux principes qu'à l'élan spontané de l'âme. C'est notre Écosse à nous, s'écriait un vendéen ; là subsistent encore les mœurs historiques, les familles patriarcales, les coutumes anciennes, la richesse solide, le luxe large et sévère. La Vendée lutte contre les flots de la civilisation qui lui donnent incessamment l'assaut ; l'île où se sont enfermées les traditions paternelles, elle reçoit et repousse encore le choc de cet océan qui en détache chaque jour quelques parcelles. L'Orphéon compte bien donner l'assaut à la Vendée et en détacher de nombreuses parcelles d'harmonie [...] »⁶³⁵

Selon Charles Coligny⁶³⁶, un des publicistes parisiens de *La France chorale*, la Vendée est encore, en 1863, totalement dépourvue de sociétés orphéoniques. Si la Bretagne fait l'objet de critiques récurrentes dans la presse orphéonique parisienne du XIX^e siècle – le Breton apprendrait la musique avec difficulté⁶³⁷ ; le Nantais, lui, ne serait pas au courant des usages orphéoniques⁶³⁸ –, en revanche, la Vendée et ses résistances au « mouvement orphéonique » sont plus rarement mentionnées. Faut-il croire Charles Coligny lorsqu'il sous-entend que la Vendée ne se serait pas ralliée spontanément à ce mouvement dès ses débuts ? La Vendée serait rétive aux incursions de la modernité et donc, par la même, résistante à la « modernité orphéonique », dont les valeurs civilisatrices, émancipatrices et réconciliatrices sont le plus souvent soulignées⁶³⁹.

⁶³⁵ *La France chorale, moniteur des orphéons et des sociétés instrumentales*, J.-F. Vaudin (dir.), n° 53, 1863.

⁶³⁶ Membre de la Société du Caveau, Charles Coligny se définit avant tout comme poète et homme de lettres.

⁶³⁷ « Le Breton aurait paraît-il, des difficultés à lire la musique écrite, il lui faudrait lui seriner ses notes les unes après les autres. Bref la Bretagne serait une région particulièrement rétive au développement orphéonique ». GUMPLOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op.cit.*, p. 87.

⁶³⁸ « Le même jour que le Concours de Vanves avait lieu celui de Nantes, médiocrement organisé par des personnes peu au courant des usages orphéoniques. [...] L'Ouest (la Bretagne surtout) n'est pas très riche en sociétés musicales. ». *L'écho des orphéons, journal des sociétés chorales et instrumentales* (déc. 1861-janv. 1905 sf. 1861), Victor Lory, directeur-gérant, n° 12, 1882.

⁶³⁹ GUMPLOWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 62.

Charles Coligny déploie une vision de la Vendée à la fois archaïque et rebelle, ancrée dans la tradition féodale⁶⁴⁰ pour justifier de la nécessité d'un développement du « mouvement orphéonique » dans ce département et en expliquer par ailleurs la faiblesse. Cette vision archétypale, teintée d'anticléricalisme, doit être réinterrogée – notamment au regard de la vision mythique d'une « Vendée rebelle » – et, avec elle, le contrepoint d'un « mouvement orphéonique » conquérant « imposé d'en haut ».

Pour ce faire, nous souhaitons dans un premier temps questionner l'idée historiquement admise d'une Vendée restée à la marge d'un « mouvement orphéonique » national, puis, dans un second temps, nous tentons de saisir à quelles réalités de terrain renvoie le phénomène orphéonique en Vendée à partir de l'étude des sociétés musicales vendéennes qui se créent entre 1845 et 1879.

⁶⁴⁰ À noter que le cliché archétypal de la Vendée telle que Charles Coligny la définit en 1863 trouve à se prolonger chez André Siegfried qui développe une vision comparable dans son ouvrage *Tableau politique de la France de l'Ouest sous la III^e République*, paru en 1913 chez Armand Colin. GERARD, Alain, « La Vendée cléricale et nobiliaire d'André Siegfried », in : *Christianisme et Vendée : la création au XIX^e d'un foyer du catholicisme* [actes du Colloque tenu à La Roche-sur-Yon les 22, 23 et 24 avril 1999], La Roche-sur-Yon, Centre vendéen de recherches historiques, 2000, p. 563 à 598.

Chapitre 3 La Vendée à la marge du « mouvement orphéonique » national ? État des lieux en 1867

En 1980, Paul Gerbod constate que si le Second Empire a favorisé l'apparition des sociétés chorales sur l'ensemble du territoire, le « mouvement orphéonique » ne s'est pas pour autant diffusé de façon homogène⁶⁴¹ : « vitalité du nord et du nord-est, langueur du midi, et vide choral de l'ouest »⁶⁴². Ce constat d'une répartition inégale des sociétés chorales sur le territoire national à la fin du Second Empire, que confirme Philippe Gumpowicz, même s'il fait une place singulière à la ville de Paris⁶⁴³, est basé notamment sur la publication d'un document statistique en 1867⁶⁴⁴.

Paru dans le *Bulletin hebdomadaire du moniteur du soir* le 7 janvier 1867, puis repris par Oscar Comettant dans un ouvrage édité en 1869⁶⁴⁵, ce document est l'aboutissement d'une enquête motivée par l'Exposition universelle prévue à Paris en 1867 et commanditée par C.-Ph. Henry⁶⁴⁶, « délégué de service et secrétaire du comité » chargé de l'organisation du festival de l'Exposition universelle. Elle a été menée, semble-t-il, sur l'ensemble du territoire⁶⁴⁷. Le résultat de l'enquête prend la forme d'un classement des départements en fonction du nombre de membres actifs pour 1000 habitants, alors que celui d'Oscar Comettant s'ordonne selon le nombre de sociétés recensées⁶⁴⁸. Quelle que soit la logique de classement retenue, la Vendée occupe, avec quatre sociétés musicales recensées à cette date, le 86^e rang sur 92 (Algérie, Constantine et Oran compris) (cf. ci-après - Tableau 4)

Ce document fait office de statistiques officielles sur lesquelles les discours historiques ultérieurs se sont construits en figeant une vision du phénomène orphéonique à l'échelle nationale et départementale que nous souhaitons réinterroger dans chapitre. Deux grandes questions ont guidé notre réflexion. La première renvoie à l'inégale répartition des sociétés musicales sur le territoire national en 1867. Quelles analyses et interprétations peut-on en faire ? L'évaluation de l'impact orphéonique à l'échelle nationale ou locale se mesure-t-elle exclusivement en termes de quantité de sociétés musicales créées sur un

⁶⁴¹ En 1855, il y aurait plus de 300 sociétés chorales ou orphéons en France. SIMON, Henry-Abel, *op. cit.*, p. 46 à 76.

⁶⁴² GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1. p. 28.

⁶⁴³ Paris fait office de quatrième « France orphéonique ». GUMPOWICZ, Philippe, *op.cit.*, p. 76.

⁶⁴⁴ *Bulletin officiel du ministère de l'Instruction publique, imprimerie nationale*, 1867, p. 37 à 38.

⁶⁴⁵ COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p.121.

⁶⁴⁶ *Idem.*

⁶⁴⁷ ADV. 4M112. État de renseignements statistiques sur les cours publics de chant et autres sociétés musicales, 7 avril 1866.

⁶⁴⁸ « J'ai sous les yeux un document officiel et encore inédit, qui donne une idée précise de l'importance de notre orphéon français. C'est le relevé par département, de toutes les sociétés chantantes, avec les membres actifs et honoraires qui les composent. Je trouve le chiffre énorme de trois mille deux cent quarante-trois sociétés, formant un total général de cent quarante-sept mille quatre cent quatre-vingt-dix-neuf membres. Les départements prennent rang dans cette nomenclature en raison non point du nombre des orphéons, mais du nombre des sociétaires actifs. Néanmoins, comme le nombre des sociétés est le plus souvent en rapport avec celui des membres, qu'il est rare que vingt orphéons représentent dans le département moins de musiciens que vingt-cinq orphéons dans un autre département, nous nous bornerons à indiquer le chiffre des sociétés chantantes relevé dans chaque département. » COMETTANT, Oscar, *op. cit.*, p. 67 à 68.

territoire (quantité absolue de sociétés musicales ou nombre de membres actifs pour 1000 habitants) ? La cartographie des sociétés musicales de 1867 est-elle le reflet d'une « orphéonisation » aboutie ? La seconde concerne plus spécifiquement la Vendée. Comment comprendre les raisons de la faiblesse numérique des sociétés orphéoniques vendéennes en 1867 comparée à la moyenne nationale ? Comment l'interpréter ?

Pour y répondre, nous examinons dans un premier temps la fiabilité des résultats statistiques officiels de 1867 en s'interrogeant notamment sur l'élaboration de ce document via les enquêtes départementales qui ont été menées en amont, soulignant les points de méthode qui ont pu différer d'un département à l'autre ou sur les spécificités départementales qui ont pu accentuer les différences dans les résultats finaux (choix des enquêteurs, terrains de l'enquête, année de l'enquête). Puis nous revenons sur la pertinence de l'utilisation de ces résultats dans la mesure du développement orphéonique à l'échelle nationale.

Classement	Départements	Nombre de sociétés	Nombre de membres actifs	Nombre de membres honoraires	Total actifs + honoraires	Nombre de membres actifs pour 1000 habitants
92	Loire-Inférieure	1	35		35	0,06
91	Finistère	3	53	5	58	0,08
90	Morbihan	1	50		50	0,10
89	Corse	1	30		30	0,12
88	Lozère	2	35	42	77	0,25
87	Puy-de-Dôme	7	233	171	404	0,40
86	Vendée	4	170	295	465	0,43
85	Haute-Loire	5	142	246	388	0,46
84	Corrèze	4	142	215	357	0,46
83	Constantine	6	149	24	173	0,52
82	Cher	5	177	86	263	0,55
81	Aveyron	8	249	270	519	0,63
80	Creuse	6	173	75	248	0,64
79	Haute-Saône	7	207		207	0,65
78	Alger	3	130		130	0,65
77	Manche	14	413	291	704	0,7
76	Indre	6	188	82	270	0,7
75	Hautes-Alpes	4	98	107	205	0,78
74	Nièvre	10	267	29	296	0,8
73	Côtes-du-nord	17	546	125	671	0,87
72	Allier	12	339	394	733	0,95
71	Ariège	10	241	176	417	0,95
70	Mayenne	13	385	96	481	1,03
69	Basses-Pyrénées	13	491	672	1163	1,12
68	Sarthe	23	542		542	1,16
67	Landes	14	362	727	1089	1,2
66	Seine (Paris)	120	2400	1000	3400	1,23
65	Ille-et-Vilaine	23	751	505	1256	1,28
64	Vienne	11	417	43	460	1,29
63	Loiret	20	459	27	486	1,3
62	Haute-Vienne	10	430	134	564	1,35
61	Orne	22	578	380	958	1,37
60	Hautes-Pyrénées	12	332	480	812	1,38
59	Savoie	16	379	276	655	1,38
58	Lot	13	444	278	722	1,5
57	Deux-Sèvres	15	506	253	759	1,54
56	Ardèche	21	608	661	1269	1,56
55	Cantal	14	388		388	1,61
54	Indre-et-Loire	25	523	29	552	1,62
53	Saône-et-Loire	38	947	748	1695	1,63
52	Dordogne	28	847	1208	2055	1,69
51	Tarn-et-Garonne	12	398	236	634	1,71
50	Aisne	101	1076	1013	2089	1,91
49	Moselle	30	897	1293	2190	2,01

Classement	Départements	Nombre de sociétés	Nombre de membres actifs	Nombre de membres honoraires	Total actifs + honoraires	Nombre de membres actifs pour 1000 habitants
48	Eure-et-Loir	20	590	528	1118	2,03
47	Charente-Inférieure	41	980	782	1762	2,04
46	Meuse	25	641	444	1085	2,1
45	Tarn	18	751	425	1176	2,12
44	Meurthe	36	931	662	1593	2,17
43	Seine-Inférieure	71	1745		1745	2,21
42	Loir-et-Cher	24	598	32	630	2,22
41	Seine-et-Oise	57	1149	1464	2613	2,24
40	Alpes-Maritimes	16	459	310	769	2,36
39	Calvados	48	1146	467	1613	2,38
38	Charente	36	916	1027	1943	2,42
37	Drôme	21	804	1407	2211	2,46
36	Haute-Garonne	32	1190	299	1489	2,46
35	Aude	19	721	446	1167	2,54
34	Yonne	54	978		978	2,64
33	Haute-Savoie	18	720	126	846	2,69
32	Basses-Alpes	12	407	133	540	2,78
31	Pyrénées-Orientales	14	507	397	904	2,79
30	Vosges	53	1208	826	2034	2,91
29	Ain	50	1092	1164	2256	2,95
28	Loire	45	1567	1790	3357	3,03
27	Haute-Marne	36	776	232	1008	3,05
26	Lot-et-Garonne	45	1027	573	1600	3,09
25	Gers	33	929	564	1493	3,11
24	Isère	56	1834	2150	3984	3,17
23	Bas-Rhin	70	1890	1600	3490	3,27
22	Côte-d'Or	62	1284	760	2044	3,34
21	Maine-et-Loire	38	1786	76	1862	3,4
20	Hérault	41	1390	831	2221	3,4
19	Vaucluse	46	928	115	1043	3,46
18	Doubs	37	1029		1029	3,47
17	Somme	74	2001	1025	3026	3,49
16	Ardennes	32	1155	813	1968	3,51
15	Seine-et-Marne	57	1316	760	2076	3,74
14	Haut-Rhin	65	2094	904	2998	4,06
13	Gard	55	1781	1042	2823	4,22
12	Jura	40	1282	95	1377	4,3
11	Rhône	101	2894	3335	6229	4,37
10	Marne	68	1719	1662	3381	4,5
9	Eure	90	1800	708	2508	4,52
8	Aube	53	1200	108	1308	4,57
7	Pas-de-Calais	77	3411	625	4036	4,71
6	Gironde	77	3341	2682	6023	5,01
5	Oran	10	557	1	558	5,09
4	Nord	244	7234	9771	17005	5,55
3	Oise	107	2394		2394	5,96
2	Var	63	2051	257	2308	6,5
1	Bouches-du-Rhône	126	4092	867	4959	8,07
	Total	3243	90522	56977	147499	

Tableau 4 - Classement des départements en fonction du nombre de membres actifs pour 1000 habitants⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Bulletin officiel du ministère de l'Instruction publique, Paris, Imprimerie nationale, 1867, p. 37 à 38.

1. Des enquêtes départementales (1866) aux données officielles (1867) : quelle fiabilité ?

Parmi les raisons qui nous encouragent à réexaminer le document statistique officiel de 1867 se trouve la question de la fiabilité des données. Comment l'évaluer ? Si nous relevons peu d'écart entre nos recensements de sociétés musicales personnels effectués sur le terrain vendéen et ceux officiels publiés en 1867, il en est tout autre concernant les recensements départementaux qui ont pu être faits récemment en Moselle, dans l'Eure, en Seine-Inférieure ou en Mayenne. L'omission de certaines sociétés musicales vendéennes dont l'existence est par ailleurs attestée pose la question de la méthode (et des moyens) de l'enquête de 1866. Par ailleurs, cette imprécision quantitative pourrait-elle être la conséquence d'une certaine ambiguïté quant à la nature, chorale ou instrumentale, des sociétés musicales figurant dans le document statistique final de 1867 ? Doit-on reconsidérer les chiffres officiels de 1867 ? Leur fiabilité est-elle compromise ?

1.1. Les écarts statistiques entre document officiel (1867), l'enquête de 1866 et les enquêtes actuelles

Les écarts statistiques concernant les effectifs des sociétés musicales dans quelques départements entre le document officiel de 1867 et les résultats des enquêtes faites en 1866 ou plus récemment, questionnent le chercheur sans qu'il puisse trancher avec certitude. Si dans le département de la Moselle, par exemple, Jean-Daniel Bouton recense 62 sociétés chorales entre 1854 et 1870, tandis que le document officiel n'en déclare que 30 avant 1867⁶⁵⁰, à l'inverse, Jean-Yves Rauline en décompte 35 entre 1852 et 1870 dans l'Eure, contre 90 recensées en 1867⁶⁵¹. Comment comprendre ces écarts statistiques ?

La première hypothèse serait que les différences numériques proviennent en partie des méthodes et moyens de recensements utilisés entre les enquêtes historiques actuelles et les enquêtes administratives et statistiques de l'époque. Les enquêtes actuelles, basées principalement sur les relevés d'autorisations préfectorales, seraient lacunaires au point de fausser la réalité des créations de sociétés musicales sur le territoire français. Il est très probable, Christophe Meunier le rappelle également pour l'Indre-et-Loire, que « bon nombre de petites sociétés musicales [de moins de 20 personnes] n'aient jamais été déclarées aux instances départementales avant les années 1890 »⁶⁵². Ainsi, dans l'hypothèse où l'enquête de 1866

⁶⁵⁰ BOUTON, Jean-Daniel, « Les sociétés musicales et le mouvement orphéonique en Moselle de 1854 à 1870 », in : DUVIGNEAU, Marion, (dir.), *À quatre temps. La musique en Moselle des origines à nos jours*, Metz, Archives départementales de la Moselle, 2002, p. 143. BOUTON, Jean-Daniel, *L'orphéonisme en Moselle au XIX^e siècle (1854-1870)*, Université de Metz, mémoire de maîtrise d'histoire, 2000.

⁶⁵¹ Pour un total de 139 sociétés toutes natures confondues. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵² MEUNIER, Christophe, *op. cit.*, p. 31.

aurait comptabilisé également les regroupements musicaux ne dépassant pas la vingtaine de personnes, les données chiffrées du recensement pourraient être surévaluées par rapport à nos recensements actuels basés le plus souvent sur les seules autorisations préfectorales archivées. Cependant, ces regroupements musicaux de moins de vingt personnes ont pu également passer entre les mailles de l'enquête de 1866.

Par ailleurs, entre les enquêtes sur les terrains départementaux en 1866 et la publication officielle de 1867, nous notons également des divergences numériques. En Indre-et-Loire, le nombre de sociétés musicales, de l'ordre de 25, apparaît surestimé dans le document officiel de 1867 au regard des deux enquêtes faites en 1866 à la demande du ministre de l'Instruction publique Victor Duruy. Celle menée par l'inspecteur académique de Poitiers, académie dont relève le département d'Indre-et-Loire, comptabilise seulement six sociétés musicales toutes natures confondues (instrumentales et chorales) existant dans le département, contre 19 pour la seconde enquête menée par le préfet d'Indre-et-Loire⁶⁵³. Ces résultats, de l'une ou de l'autre enquête, restent cependant inférieurs à celui qui est publié officiellement en 1867 à l'occasion de l'Exposition universelle. Ce nombre, de 25 sociétés musicales, semble être la somme des résultats des deux enquêtes sans qu'il n'y ait eu d'attention portée aux sociétés décomptées deux fois⁶⁵⁴.

De plus, les différences importantes entre ces deux enquêtes faites en 1866 en Indre-et-Loire incitent à reconsidérer le rôle décisif de l'enquêteur sollicité dans la sélection de l'information, autrement dit, à analyser la façon dont il mène l'enquête selon des logiques propres à la fonction qu'il occupe. En effet, ces différences s'expliquent probablement par les choix qui ont été opérés par les enquêteurs : tandis que l'inspecteur académique, dans une logique proprement orphéonique, n'a pas souhaité prendre en compte les musiques des compagnies de sapeurs-pompiers, le préfet, lui, dans une logique de statistique générale, les a incluses.

1.2. Le cas des sociétés musicales vendéennes non comptabilisées dans l'enquête de 1866

En Vendée, il apparaît que les résultats officiels publiés sont, à une société près, en cohérence avec l'enquête datée du 7 décembre 1866 menée par le préfet (Celui-ci relève, dans l'ensemble du département vendéen, non pas quatre mais cinq sociétés musicales). Cependant, parmi ces cinq sociétés musicales, l'une d'entre elle la Société orphéonique de Montaigu est indiquée « disparue ». Dans ce cas, il y aurait adéquation entre l'enquête et le résultat officiel donné par le document statistique de 1867. Considérant que la Société orphéonique de Montaigu, parce que disparue en 1866, a été volontairement écartée dans le document officiel de 1867, les quatre sociétés recensées sont : 1) La Société chorale de Fontenay-le-

⁶⁵³ MEUNIER, Christophe, *op.cit.*, p. 22 et 32.

⁶⁵⁴ C'est le cas pour quatre d'entre elles. MEUNIER, Christophe, *op.cit.*, p. 33.

Comte, 2) l'Orphéon de Napoléon-Vendée, 3) l'Orphéon des Sables-d'Olonne, 4) la Société philharmonique de Napoléon-Vendée.

Cette enquête s'est faite sur près de neuf mois : les lettres échangées entre le préfet et ses enquêteurs s'échelonnent entre avril et décembre 1866. La recherche des informations est passée par une investigation sur le terrain. Pour ce faire, le préfet a sollicité le commissaire de police et a recueilli les avis des sous-préfets. Le plus souvent, les sous-préfets ont fait appel aux maires des communes dont ils ont la charge administrative, ce qui ajoute un nouvel intermédiaire dans la circulation des informations⁶⁵⁵. L'enquête semble avoir été menée sérieusement.

Néanmoins, ces résultats officiels (1867) omettent cependant de comptabiliser cinq autres sociétés musicales que nous avons recensées entre 1858 et 1866⁶⁵⁶. Dans l'hypothèse où le préfet de Vendée a eu accès à toutes les informations possibles concernant les sociétés musicales de son département, a-t-il fait un tri dans les informations qu'il a reçues ? Ces questions restent sans réponses par manque de documents sources. Il s'agit toutefois de tenter de comprendre pourquoi ces sociétés musicales n'apparaissent pas ou plus dans le document officiel de 1867⁶⁵⁷.

Pour deux d'entre-elles, des éléments d'explications peuvent être apportés : la Société philharmonique de Napoléon-Vendée (1860) aura probablement été refondée en 1865, la Société chorale philharmonique des Sables-d'Olonne (1863) serait possiblement l'appellation d'origine de l'Orphéon des Sables-d'Olonne (nous revenons plus en détails sur ces sociétés musicales au chapitre suivant). En ce qui concerne la Société philharmonique des Sables-d'Olonne (1864), le manque de sources ne permet pas de faire des hypothèses quant à son omission. Les absences de la Société chorale de Luçon (1858) et de la Société philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm (1858-1864) restent problématiques. Ces deux sociétés musicales, fondées précocement en 1858, ont été créées sur le terrain de l'Église, l'une à l'initiative d'un clerc (le curé Laumié à Saint-Michel-en-l'Herm) et l'autre d'un laïque (l'organiste Balthazar Waitzennecker à Luçon⁶⁵⁸). Certes, elles ont pu cesser leurs activités avant 1867. Les dissolutions de sociétés musicales n'étant pas soumises à déclaration, nous ne pouvons le vérifier.

⁶⁵⁵ ADV. 4M112.

⁶⁵⁶ ADV et AML. Ces sociétés ont été répertoriées à partir de quatre documents de natures différentes : les statuts et le règlement de la Société musicale de Luçon (20 octobre 1849), l'État de renseignements statistiques sur les cours publics de chant et autres sociétés musicales (7 avril 1866), la réponse épistolaire du préfet de Vendée à C.-Ph. Henry (7 décembre 1866), et la liste des sociétés autorisées (circulaire du 31 mai 1899).

⁶⁵⁷ ADV. 4M112.

⁶⁵⁸ ADV. 154J168. Balthazar Waitzennecker est né de père inconnu et de mère étrangère à Brumath en Alsace en 1836. Orphelin très tôt, il est recueilli par une famille de vitriers à Haguenau. Remarqué par le prêtre de sa paroisse pour ses aptitudes musicales, il est envoyé à Paris en 1855 pour suivre l'école Niedermeyer.

Désignation	Date de fondation	Figure dans la réponse du préfet à l'enquêteur C.-Ph. Henry en 1866 ⁶⁵⁹ ?	Commune
Société chorale de Fontenay	1861	Oui	Fontenay-le-Comte
Orphéon de Napoléon-Vendée	1863	Oui	Roche-sur-Yon (La)
Orphéon des Sables-d'Olonne	1863	Oui	Sables-d'Olonne (Les)
Société orphéonique	1865	Oui, mais disparue en 1866	Montaigu
Société philharmonique	1865	Oui	Roche-sur-Yon (La)
Société philharmonique	1860	Non – Refondée en 1865 ?	Roche-sur-Yon (La)
Société chorale philharmonique	1863	Non – Orphéon de 1863 ? Société refondée en 1864 ?	Sables-d'Olonne (Les)
Société philharmonique	1864	Non	Sables-d'Olonne (Les)
Société chorale	1858	Non – Aurait-elle disparu en 1866 ?	Luçon
Société philharmonique	1858-1864	Non	Saint-Michel-en-l'Herm

Tableau 5 - État des créations de sociétés musicales en Vendée en 1866

Au regard de ces différents exemples, la fiabilité de la publication officielle semble effectivement compromise. En outre, un doute subsiste également quant à la nature des sociétés musicales comptabilisées dans le document officiel de 1867.

1.3. La nature des sociétés recensées : les seules sociétés chorales ?

Trois documents confirment que le recensement ne portait pas sur l'ensemble des sociétés musicales. La source officielle publiée dans le *Bulletin officiel* du ministère de l'Instruction publique, affirme que seules les sociétés chorales ont été décomptées⁶⁶⁰. La publication d'Oscar Comettant qui s'appuie sur ce document officiel relaie la même information en déclarant qu'il ne s'agit que « des sociétés chantantes »⁶⁶¹. Le rapport de Laurent de Rillé, dans lequel il précise qu'une sélection s'est opérée non pas au niveau de la nature chorale ou instrumentale de la société musicale mais en fonction de l'affiliation orphéonique de la société musicale. Toutes les sociétés musicales n'auraient pas été retenues, certaines ne faisant pas partie du « mouvement orphéonique ». Ainsi, selon lui, le recensement officiel des « sociétés musicales populaires » en 1867 ne comptabilisait « ni les membres des sociétés philharmoniques proprement dites, ni les élèves des lycées, des collèges, des écoles normales ou des établissements libres d'instruction publique »⁶⁶². La confusion pourrait venir de ce que les sociétés philharmoniques sont le plus souvent des sociétés instrumentales.

⁶⁵⁹ ADV. 4M112. État de renseignements statistiques sur les cours publics de chant et autres sociétés musicales, 7 avril 1866.

⁶⁶⁰ « Statistique des associations chorales », *Bulletin officiel du ministère de l'Instruction publique*, Paris, imprimerie nationale, 1867, p. 37 à 38.

⁶⁶¹ COMETTANT, Oscar, *op. cit.*, p. 67 à 68.

⁶⁶² RILLE, Laurent (de), « L'enseignement musical », in : CHEVALIER, Michel, *Exposition universelle de 1867 : rapport du jury international*, vol. 13, Paris, Dupont, 1868, p. 394 à 401.

Ainsi, il apparaît une forte probabilité que les résultats de l'enquête de 1866 ne soient pas homogènes, « l'affiliation orphéonique » des sociétés musicales ayant sans doute été laissée à l'appréciation des différents enquêteurs de chaque département.

Dans le cas vendéen, lorsque C.-Ph. Henry demande au préfet, Jean-Jacques de Fonbrune⁶⁶³, de mener une enquête de terrain pour recenser les sociétés musicales, il précise bien qu'il souhaite avoir connaissance de toutes les sociétés musicales du département, qu'elles soient chorales ou instrumentales : « Prêt à terminer un travail de statistique sur l'art musical en France, il m'est indispensable de connaître l'état et le nombre des diverses sociétés musicales actuellement existantes »⁶⁶⁴.

Par ailleurs, si l'enquête de 1866 en Vendée, laquelle a, semble-t-il, servi à l'élaboration du document officiel, recense tous les types de sociétés musicales (chorales ou instrumentales, indépendantes ou rattachées à l'institution scolaire par le biais des cours d'adultes, excepté, semble-t-il, les sociétés musicales scolaires d'élèves), comment savoir si le document officiel a été élaboré avec l'ensemble des informations recueillies dans chaque département ou s'il est l'aboutissement d'une sélection intermédiaire en faveur des sociétés chorales uniquement ? En Vendée, la présence de la Société philharmonique de Napoléon-Vendée, société instrumentale⁶⁶⁵, laisserait à penser qu'il s'agit d'un inventaire des sociétés musicales quelque soit la nature de la formation musicale qu'elles abritent, ayant reçu par ailleurs l'autorisation préfectorale de se former.

Pour trancher cette question, nous avons choisi de nous appuyer sur les données recueillies par Jean-Yves Rauline à propos des sociétés musicales de l'Eure et de la Seine-Inférieure. Nous avons vu précédemment qu'elles montrent, dans le cas de l'Eure notamment, des différences comptables importantes avec le relevé officiel de 1867 : 35 sociétés chorales entre 1852 et 1870⁶⁶⁶ contre 90, chiffre officiel publié en 1867. Si l'on considère ces différences chiffrées entre l'étude de 1866 faite à une date donnée et l'inventaire de Jean-Yves Rauline effectué dans le cadre d'une recherche dans les dépôts d'archives, elles devraient se faire au bénéfice du recensement de Jean-Yves Rauline, dans la mesure où son dénombrement se fait sur une période de près de vingt ans et non à une date précise. Il apparaît donc dans ce cas peu probable qu'il s'agisse d'un recensement portant uniquement sur les sociétés chorales comme le document officiel l'annonce.

Deux autres exemples semblent confirmer ce constat. En Seine-Inférieure, alors que le document statistique officiel de 1867 fait état de 71 sociétés recensées, une enquête faite à l'issue de l'année 1867 dans le département⁶⁶⁷ comptabilise 34 sociétés chorales seulement. Le chiffre du document statistique

⁶⁶³ Jean-Jacques de Fonbrune est préfet de la Vendée du 16 octobre 1865 au 25 octobre 1869.

⁶⁶⁴ ADV. 4M112. Jean-Jacques Fonbrune demande des indications sur la « dénomination et résidence de chaque société chorale (musique vocale) », la « dénomination et résidence de chaque société harmonique ou lyrique (musique instrumentale) », le « nombre approximatif des individus composant chaque société » ainsi que le « nom du président ou directeur ».

⁶⁶⁵ *Annuaire général de la musique et des sociétés chorales et instrumentales de France*, Paris, [?], 1883.

⁶⁶⁶ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁶⁷ « Liste des sociétés musicales de la Seine-Inférieure. Exercice 1867 ». RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 587.

officiel est donc plus proche des 73 sociétés instrumentales (fanfares, harmonies ou sociétés philharmoniques) de la liste en question, à condition de ne pas prendre en compte les musiques ou fanfares des pompiers (10). Il apparaît donc, dans ce document⁶⁶⁸, qu'en 1867, les sociétés instrumentales en Seine-Inférieure représentent la moitié des sociétés recensées. En Mayenne, la liste datée du 2 juillet 1866 compte 13 sociétés musicales, comme indiqué sur le document statistique officiel. Elle recense également toutes les catégories de sociétés musicales : 6 fanfares, 2 orchestres symphoniques et 5 orphéons⁶⁶⁹.

Dans l'hypothèse plus que probable où le document statistique officiel publié en 1867 concerne pour un grand nombre de départements aussi bien le recensement des sociétés chorales qu'instrumentales, il s'agit donc de repenser la question « des vides et des pleins orphéoniques »⁶⁷⁰ sur le territoire national à la fin du Second Empire en prenant en compte la question des temporalités distinctes de développement entre, d'une part, les sociétés chorales et orphéoniques dont l'apogée se situe entre 1850 et 1860⁶⁷¹ et, d'autre part, les sociétés instrumentales qui prennent leur essor dans les années 1860. En effet, l'année de l'enquête (1866) correspond notamment à une période charnière dans le développement des fanfares sur le territoire national.

⁶⁶⁸ *Idem.*

⁶⁶⁹ FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales dans la Mayenne de 1901 à 1985 », *Revue Internationale de Musique Française*, n°21, 1986, p. 53.

⁶⁷⁰ Expression créée à partir de celle de Paul Gerbod, « le vide choral de l'ouest ». GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1. p. 28.

⁶⁷¹ DI GRAZA, Donna, « Orphéon », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op.cit.*, p. 919.

2. L'année de l'enquête (1866) : une période charnière dans l'essor des fanfares

2.1. Le rôle indirect des musiques de cavalerie

Selon Henry-Abel Simon, en 1866, au moment de l'enquête, « l'orphéon instrumental » est déjà bien présent sur le territoire national. Il fait son apparition à partir des années 1850 lorsque les harmonies et fanfares sont intégrées dans les concours et festivals de musique et il prend son essor plus tardivement dans les années 1860⁶⁷². En effet, dès 1860, les fanfares civiles se multiplient au point que, dès 1857⁶⁷³, puis dans les années 1862-1863, alors que les nouveaux instruments d'Adolphe Sax font leur apparition dans les sociétés musicales, les autorités orphéoniques cherchent à codifier l'instrumentarium et les formes possibles de fanfares, le plus petit ensemble étant le quintet de cuivre appelée « petite fanfare »⁶⁷⁴.

Cet essor est à relier aux réformes qui touchent les musiques de cavalerie. En effet, en raison de la réduction d'un tiers des effectifs des musiciens des fanfares de cavalerie⁶⁷⁵, puis de la suppression des musiques de cavalerie en 1867⁶⁷⁶, définitivement entérinée en 1869, de nombreux musiciens militaires se retrouvent progressivement au chômage ou à la retraite et possèdent donc les compétences pour s'investir dans les fanfares civiles. Selon Gabriel Parès, « les musiciens licenciés, qui ne purent trouver d'emploi dans les régiments d'infanterie ou de génie, rentrèrent dans leurs foyers et, soit pour occuper leurs loisirs, soit pour se créer une situation, donnèrent des leçons de musique et d'instruments, formèrent des élèves, puis, quand le nombre de ceux-ci fut assez grand, les réunirent en fanfares dont ils prirent naturellement la direction »⁶⁷⁷.

Pour illustrer l'importance du développement des fanfares dans les années 1860 et leur recensement probable dans le document statistique officiel de 1867, nous prendrons l'exemple du département de la Loire, département qui comptabilise, selon le recensement officiel, 45 sociétés musicales en 1866, et se situe au 28^e rang du classement national de 1867. Il apparaît, à la lecture d'un compte rendu publié dans les *Annales de la Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres*

⁶⁷² SIMON, Henry-Abel, *op.cit.*, p. 77 à 82.

⁶⁷³ Une commission d'organisation pour les fanfares et musiques d'harmonies civiles de France se met en place dès 1857 pour définir des normes communes pour toutes les sociétés instrumentales. Le compte rendu des travaux est publié dans le numéro 55 de *L'Orphéon*, du 1^{er} janvier 1858. Cité par : RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁷⁴ RAULINE, Jean-Yves, « 19th-century Amateur Music Society in France and the changes of Instrument Construction: their Evolution Caught Between Passivity and Progress », *Galpin Society Journal LIX*, mai 2008, p. 236 à 245.

⁶⁷⁵ Décret du 26 mars 1860. NEUKOMM, Edmond, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁷⁶ Décret du 4 avril 1867. NEUKOMM, Edmond, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁷⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 277

du département de la Loire, que les sociétés de type fanfare⁶⁷⁸ semblent bien implantées dans le département à la fin des années 1860 et s'investissent activement dans les événements de la vie locale. En 1867, à l'occasion du « Concours et exposition agricoles et industriels de Saint-Étienne », est organisé un « festival de musique » auquel participe une vingtaine de sociétés instrumentales du canton. Que cette manifestation, extérieure et festive, ait fait appel à des ensembles instrumentaux plus qu'à des chorales, certes cela se comprend, mais qu'aucun orphéon déclaré comme tel ne soit présent⁶⁷⁹ questionne à nouveau la fiabilité des données officielles où seules les chorales auraient été recensées et donne à saisir une réalité du « mouvement orphéonique », où les sociétés instrumentales, et plus particulièrement les fanfares, occupent une visibilité plus grande que les sociétés chorales.

La Vendée semble rester à l'écart de cette évolution. La première société instrumentale qui se crée sous l'appellation de fanfare apparaît tardivement, probablement en 1871, à Fontenay-le-Comte. Cependant, des sociétés instrumentales apparaissent à La Roche-sur-Yon et aux Sables-d'Olonne dès 1860 sous l'appellation de société philharmonique (1860, 1865, 1864). Ce terme reste équivoque et ne permet pas de conclure fermement à quel type de société musicale, notamment en terme d'*instrumentarium*, il renvoie⁶⁸⁰.

Plus largement, les réorganisations successives des corps de musique régimentaire après 1845 qui se font sous le coup d'une législation de moins en moins favorable⁶⁸¹, ont donc entraîné la mise au chômage progressive d'un certain nombre de musiciens qui, selon un processus de vases communicants, se retrouvent prêts à s'investir dans les sociétés musicales civiles amateurs. Ainsi, les musiques régimentaires ont contribué par le biais de la circulation des musiciens professionnels, à la transmission qui s'est opérée entre les pratiques musicales collectives des corps militaires et celles des sociétés instrumentales civiles de type harmonie et de type fanfare du phénomène orphéonique. Il est communément admis par ailleurs que les musiques régimentaires ont joué un rôle d'importance dans

⁶⁷⁸ Les fanfares représentent 50 % de l'ensemble des sociétés instrumentales présentes au « concours et exposition agricole et industriel de Saint-Étienne » en 1867. Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire, *Annales*, vol. 12, 1868, p. 105 à 122.

⁶⁷⁹ « 1° Société philharmonique de Montbrison. — 2° Cercle musical de Terrenoire. — 3° Harmonie de la Chazotte. — 4° Fanfare de l'Union de Bourg-Argental. — 5° Fanfare de Saint-Martin-Ia-Plaine. — 6° Harmonie du Chambon. — 7° Fanfare de Saint-Galmier. — 8° Fanfare d'Unieux. — 9° Société philharmonique de Firminy. — 10° Fanfare du Treuil — 11° Fanfare de Roche-la-Molière. — 12° Fanfare de Saint-Roch. — 13° Société philharmonique des Forçés de Terrenoire. — 14. Fanfare de Saint-Paul-en-Jarrêt. — 15° Fanfare d'Izieux — 16° Fanfare du Soleil. — 17° Cercle musical des Mineurs de la Ricamarie. — 18° Cercle musical de Firminy. — 19° Fanfare du Chambon. — 20° Les Enfants de la Loire. — 21° Musique des Pompiers de Bourg-Argental. » In : Société d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du département de la Loire, *Annales*, vol. 12, 1868, p. 105 à 122.

⁶⁸⁰ À la fin des années 1860, Charles Pilard témoigne de ce changement en rappelant que la désignation de société philharmonique s'accommode des nouvelles formations instrumentales : « Quelques personnes croient que le mot société philharmonique ne peut s'appliquer qu'à un orchestre de symphonie, c'est à tort, ce mot peut désigner indistinctement un orchestre, une harmonie ou une fanfare puisque son étymologie signifie société amie de la musique ». PILARD, Charles, *Des musiques militaires actuelles. Musique de l'Armée. Sociétés d'amateurs. Nouveaux modèles d'organisation musicale*, Sedan, Impr. de V^e Laroche-Jacob, 1866. Charles Pilard est né à Sedan en 1843.

⁶⁸¹ PERRIN, Albert, *Réorganisation des musiques régimentaires*, Mézières, impr. de Lelaurin-Martinet, 1851 (2^e édition, Paris, Alcan-Levy, 1852).

l'invention d'un répertoire, d'un instrumentarium de référence⁶⁸², de pratiques de concert⁶⁸³ et de concours⁶⁸⁴. Néanmoins, à l'échelle locale, la présence de musiques de régiments en garnison dans une ville, alors qu'elles bénéficient du maximum d'importance sociale et de prestige, pourrait-elle rendre superflu le développement associatif musical amateur de cette même ville ?

2.2. Le rôle ambigu des musiques régimentaires

Ces musiques de régiment jouent en effet un rôle d'importance dans l'animation musicale de la ville où elles sont implantées, mais également dans les autres villes du département : participation aux cérémonies, aux fêtes officielles et aux concerts de plein air (dès 1780)⁶⁸⁵. C'est l'élargissement des contextes dans lesquels ces corps de musiques militaires évoluent, hors des sphères strictement militaires, qui, selon la musicologue Marie Bobillier (Michel Brenet de son pseudonyme)⁶⁸⁶ dans un ouvrage déjà ancien (1917), a orienté durablement et efficacement les pratiques musicales militaires :

« Ne visant plus qu'à des effets décoratifs dans des fêtes de cour ou des fêtes publiques et appelés à rechercher des succès purement musicaux auprès des foules, ils tendirent à s'accroître en nombre, à perfectionner leur matériel instrumental et à s'approprier un répertoire conforme aux modes régnantes. »⁶⁸⁷

La pratique courante des concerts extérieurs⁶⁸⁸, rendus accessibles à tous par le biais le plus souvent du « plein air » et de la gratuité, reste un espace-temps largement ouvert et partagé, tandis que le répertoire polyvalent composé d'œuvres savantes, d'hymnes, de marches, de valse, d'airs d'opéra et de chansons, assure le succès des orchestres militaires⁶⁸⁹. Parce que multifonctionnels, les corps de musiques militaires n'ont aucune raison de défendre exclusivement un répertoire strictement lié à leurs fonctions militaires (marches, sonneries, hymnes). Marie Bobillier montre comment les marches et hymnes

⁶⁸² BRENET, Michel, *op.cit.*, p. 93 à 99. Ces évolutions s'accompagnent d'un perfectionnement toujours renouvelé des instruments : « A mesure que s'accroissait l'importance numérique des orchestres militaires, les facteurs se voyaient partout incités à produire et à inventer ». Le dynamisme en matière de recherche et de fabrication d'instruments est corrélé aux besoins de puissance sonore nécessaire au jeu en plein air et à la massification des exécutants. « La tendance aux vastes auditions faisait incliner les organisateurs de bandes militaires vers l'augmentation du nombre des exécutants et vers l'accroissement de la puissance sonore dans chaque type d'instrument ». Celle-ci provoque la nécessité d'uniformiser des diapasons (famille des saxophones) et de simplifier le jeu instrumental (système des clefs).

⁶⁸³ BRENET, Michel, *op. cit.*, p. 63, p. 92.

⁶⁸⁴ « La pratique des concours entre ensembles instrumentaux remonte à la fin du XVIII^e siècle : à Warneton en Belgique en 1799 ». MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 336.

⁶⁸⁵ La pratique des concerts publics d'orchestres militaires est, vers 1780, d'usage répandu dans toutes les capitales européennes selon Marie Bobillier. Le tournant a lieu après 1815 : « La rencontre des souverains européens à Paris, après la chute de Napoléon, mit en contact direct les meilleures bandes militaires de chaque nation et fit naître entre elles une soudaine émulation, une longue période de paix s'ouvrait, pendant laquelle ces orchestres devaient se trouver orientés vers un but assez éloigné de leur destination historique ». BRENET, Michel, *La musique militaire*, Paris, H. Laurens, 1917, p. 63, p. 92.

⁶⁸⁶ BRENET, Michel, *op.cit.*, p. 63.

⁶⁸⁷ BRENET, Michel, *op. cit.*, p. 87 à 92.

⁶⁸⁸ L'autorisation de jouer en plein air est étendue aux sociétés musicales civiles en 1848 par le décret ministériel d'Antoine Sénard, ministre de l'intérieur, à condition que ces assemblées aient lieu dans des endroits « facilement cernables par les forces de police ». MEUNIER, Christophe, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁸⁹ BRENET, Michel, *op.cit.*, p. 87 à 92.

républicains postrévolutionnaires laissent place, sous le Premier Empire, à un répertoire moins martial, plus guilleret, puisé dans des répertoires de chansons populaires :

« Il faut vraisemblablement chercher dans la *Clé du Caveau* l'image du répertoire des orchestres militaires. Chansons, ariettes, vaudevilles, airs de danse ou airs de chasse, autant de « timbres » populaires, vifs d'allure, carrés de forme, aussi aisés à disposer en pièces instrumentales qu'à faire indéfiniment servir à des séries de couplets, autant de motifs prêtant, par leur origine, à des allusions piquantes, à des associations d'idées. »⁶⁹⁰

En 1868, Albert Perrin confirme que les corps de musique des régiments détiennent le soutien de l'opinion publique et se sont rendus parfois indispensables à la vie musicale de la ville. Albert Perrin raconte comment la suppression de la musique dans les régiments de cavalerie a procuré, en province particulièrement, une émotion extrême :

« Nous recevons du Nord, du Centre et du Midi, plus de vingt lettres ce matin toutes relatives au décret récent et toutes expriment le même sentiment de regret : "Qu'allons nous devenir maintenant? dit une de ces lettres, et quelles distractions allons-nous avoir dans notre triste petite ville ? La musique du régiment, hélas! Monsieur, songez donc que c'était notre grand plaisir et notre seule distraction ! Vous autres heureux parisiens, vous avez les théâtres, les concerts, les bals, toutes les joies et toutes les ressources, vous n'avez qu'à choisir, mais nous, nous n'avons rien. La musique de notre régiment, c'était notre Opéra et notre Conservatoire, c'était le seul lien qui nous rattachait à la vie artistique, c'était la joie de notre ville et l'ornement de notre promenade. Et la voilà supprimée, etc.»⁶⁹¹.

Cela témoignerait en creux de la faiblesse ou de l'inexistence des réseaux associatifs amateurs capables de prendre la relève.

En Vendée, sous le Second Empire, la ville de Napoléon-Vendée accueille le 32^e régiment de ligne et sa musique⁶⁹², puis, après 1863, celle du 44^e régiment⁶⁹³. Ces musiques régimentaires ont un rayonnement qui dépasse leur ville d'ancrage : leur présence est attestée également dans d'autres villes du département : à Luçon, par exemple, en juillet 1861, les courses de chevaux procurent aux luçonnais l'occasion d'entendre la musique du 32^e régiment « sous la direction de son habile chef »⁶⁹⁴.

Par ailleurs, les musiques militaires participent pleinement à la vie des concours en province, comme en témoigne le « Concours d'Orphéons et de musiques d'harmonies civiles et militaires », organisé à Niort en 1854 par l'Association musicale de l'Ouest, où sont invités huit corps de musique militaire, dont celui du 2^e léger installé à Napoléon-Vendée⁶⁹⁵. La présence de ces musiques, par leur intégration

⁶⁹⁰ BRENET, Michel, *op. cit.*, p. 87 à 92.

⁶⁹¹ PERRIN, Albert, *Études militaires. Septième lettre militaire de la musique militaire*, Paris, Alcan-Levy, 1868, p. 2.

⁶⁹² Musique à la tête de laquelle se trouve Auguste Sarnette depuis 1855.

⁶⁹³ *La Gazette vendéenne*, 4 avril 1863.

⁶⁹⁴ Le chef de la musique du 44^e régiment est Paul-Antoine Delaporte.

⁶⁹⁵ BAUGIER, M., « Rapport sur le concours de sociétés chorales et de musiques d'harmonie civiles et militaires à Niort le 28 juin 1854 », in : *Mémoires de la Société de statistique du Département des Deux-Sèvres*, XVII, Niort, Imp. de L. Favre, 1854, p. 2 à 28. Sont invités à participer également : la musique du 4^e de ligne de La Rochelle, la musique de l'infanterie de marine de

dans la sphère civile des concours musicaux et par le rôle d'animation qu'elles occupent à la fois au sein de la ville d'accueil⁶⁹⁶, mais également dans les autres villes du département (Fontenay-le-Comte, Luçon), pourrait-elle avoir freiné une dynamique possible de sociabilité musicale amateur en Vendée ? En l'absence d'archives appropriées, cette question reste à l'état d'hypothèse probable mais non vérifiable⁶⁹⁷. Elle n'a pas été étudiée plus en détail à l'échelle de l'Eure⁶⁹⁸ (la ville de Vernon accueillant également un régiment en garnison). Néanmoins, s'il est étonnant qu'à Fontenay-le-Comte, il n'y ait pas eu de création d'une société philharmonique sous le Second Empire, constat qui pourrait corroborer l'hypothèse précédente, il est tout aussi probable que la présence d'une musique de régiment ait été plus profitable à la société philharmonique que concurrentielle. Cette probabilité est d'autant plus forte si la ville est relativement importante et possède une société philharmonique de la première génération (entre 1810 et 1845). À Bayonne par exemple (15 000 habitants), la société philharmonique qui se crée en 1835 semble tirer profit de la présence de musiciens militaires dans la ville, lesquels participent activement aux activités musicales de l'orchestre de la société⁶⁹⁹. En effet, considérant la perte des musiciens des musiques militaires, ceux-ci constituant une ressource trop précieuse pour les autres institutions musicales, certains dénoncent la fin annoncée d'une vie musicale locale :

« Les musiciens du régiment de cavalerie en garnison dans notre ville constituent à peu près tout l'orchestre de notre théâtre : sauf quelques gagistes insuffisants et quelques rares amateurs encore plus insuffisants, tout l'orchestre est fourni par le régiment. Nous voilà du même coup, privés de musique et privés de théâtre ! »⁷⁰⁰

Alors que les musiques militaires subissent une nouvelle réorganisation, suite à la défaite de 1871 qui manque de leur être fatale⁷⁰¹, une certaine stabilité semble avoir été trouvée cependant au cours des années 1870. Cette dernière favorise le partage, en bonne entente, de l'espace public des concerts en plein air, entre sociétés amateurs et musiques militaires. À La Roche-sur-Yon, la musique militaire du 93^e régiment en garnison à partir de 1873⁷⁰² et les sociétés philharmoniques⁷⁰³ font bon ménage. Par ailleurs,

Rochefort, la musique de l'école de cavalerie de Saumur, celle du 10^e dragon de Poitiers, du 23^e léger de Tours, du 1^{er} lancier de Libourne et du 7^e lancier de Niort.

⁶⁹⁶ *La Gazette vendéenne*, 6 novembre 1862.

⁶⁹⁷ À notre connaissance, peu de travaux spécifiques ont été réalisés sur ces musiques militaires. Les archives de l'Armée possède une rubrique musique pour chacun des régiments, mais celles-ci restent à explorer.

⁶⁹⁸ RAULINE, Jean-Yves, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie...op. cit.*, p. 80 à 81.

⁶⁹⁹ MOREL-BOROTRA, Nathalie, « Lieux et pratiques musicales à Bayonne (1841-1914) », in : LESURE, François (Actes réunis par), *La musique dans le midi de la France - XIX^e*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1997, p. 163.

⁷⁰⁰ PERRIN, Albert, *Réorganisation des musiques régimentaires*, Mézières, impr. de Lelaurin-Martinet, 1851, p. 12.

⁷⁰¹ NOURRISSON, Roger, *Fanfares et batteries fanfares*, Levallois-Perret, [?], 1992. La loi du 27 juillet 1872 provoque un bouleversement en substituant au principe d'une armée professionnelle celui d'une armée de conscription avec le service militaire obligatoire et personnel. Conséquent à cette nouvelle législation, la loi du 20 novembre 1872 autorise les régiments de cavalerie à former des musiques pour un noyau de 10, puis de 6 soldats-musiciens, auxquels on peut joindre les trompettes d'ordonnance. Celle du 5 décembre 1872 instaure la quasi suppression des musiques de l'infanterie et remet en cause les perspectives de carrières des musiciens gagistes.

⁷⁰² SEGRETIN, Franck, *Un régiment dans une ville : le 93^e R.I. à La Roche-sur-Yon (1873-1914)*, mémoire de DEA, discipline histoire, Jean-Pierre Bois (dir.), Université de Nantes, 2005.

pendant la saison estivale, cette même musique militaire vient jouer très régulièrement aux Sables-d'Olonne pour distraire les touristes venus profiter de la station balnéaire⁷⁰⁴.

Outre les musiques régimentaires, certaines communes possédaient également des musiques rattachées à la Garde nationale. Ces dernières semblent avoir joué un rôle non négligeable dans le développement des sociétés musicales à l'échelle du territoire départemental. Leur quasi absence en Vendée pourrait-elle expliquer la faible diffusion géographique du phénomène orphéonique au sein du département ?

2.3. Le rôle décisif des musiques des gardes nationales

Le corps de musique de la Garde nationale, un vivier d'amateurs dans la ville ?

Contrairement aux musiques régimentaires qui se composent de musiciens professionnels au sens où ils reçoivent une solde, soit en qualité de soldat, soit de gagiste⁷⁰⁵, les musiques des gardes nationales sont, à l'instar des gardes nationales elles-mêmes, le lieu de l'expression armée et bourgeoise de la citoyenneté⁷⁰⁶ et se composent, notamment dans les grandes villes avant 1850, de musiciens amateurs relativement aisés⁷⁰⁷. Au Mans par exemple, Hervé Vinsonneau montre comment la musique de la Garde nationale qui se réglemente en 1799 reste non accessible au citoyen peu fortuné : faire partie de la musique de la Garde nationale devient une activité onéreuse et prise en charge par le musicien lui-même. Les dépenses sont nombreuses : achat et entretien de l'instrument et de l'uniforme ; paiement du droit d'entrée (obligatoire pour les amateurs, alors que les « artistes et fils d'artistes » en sont exemptés) – entre 1814 et 1848, ce droit d'entrée passe de 30 F à 20 F – ; une cotisation de 2 F par an pour chacun des musiciens à laquelle s'ajoute une participation de 6 F par an aux frais qu'engendrent l'achat et la copie des

⁷⁰³ AMR-S-Y. 2R21. En 1875, les dirigeants de la société philharmonique sollicitent la municipalité pour la construction d'une estrade ou d'un kiosque, « qui permettraient enfin de donner satisfaction à tous ceux qui désirent entendre autrement qu'au milieu du bruit de la foule les morceaux exécutés par la musique du 93^e de ligne ou par la société philharmonique ».

⁷⁰⁴ COYON, Émile, BETTINGER, [?], *Annuaire musical et orphéonique de France*, Paris, Aureau, 1874, p. 37. En 1874, le chef de la musique du 93^e régiment de Ligne est Monsieur Delaplace.

⁷⁰⁵ En effet, les musiques régimentaires ont recours à des gagistes malgré une législation qui tend à limiter le nombre de musiciens gagés dans ces bandes militaires. Parallèlement, cette législation se fait hésitante au cours du XIX^e et tarde à reconnaître le statut de soldats-musiciens et à prendre en compte leurs carrières. En 1851, Albert Perrin réclame que le chef de musique accède au statut d'officier, grade concédé en 1853 lors de la nouvelle réorganisation des musiques militaires. Par ailleurs, la question de la formation des musiciens des musiques régimentaires se pose tardivement et n'est pas très concluante : une structure de formation des musiciens est créée en 1836, le Gymnase militaire, avant d'être supprimé en 1856. PERRIN, Albert, *Réorganisation des musiques régimentaires*, Mézières, impr. de Lelaurin-Martinet, 1851.

⁷⁰⁶ BIANCHI, Serge, DUPUY, Roger (dir.), *La Garde nationale entre nation et peuple en armes. Mythes et réalités. 1789-1871*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006. À noter par ailleurs que les ouvrages historiques sur les gardes nationales ne mentionnent que très rarement la présence de ces corps de musique.

⁷⁰⁷ À Nantes, l'évolution vers une prise en charge financière totale du corps de musique par la municipalité se dessine dès 1830 avec la réduction des cotisations et l'annulation du droit d'entrée. En 1846, la municipalité « décide de prendre à sa charge l'entretien de la musique entière » : les musiciens reçoivent 25 F par an en récompense de leur participation musicale. DOCEUL, Eugène, *Les musiques nantaises, étude historique sur la musique municipale et les sociétés musicales existant à Nantes en 1897*, Nantes, Salière, 1897, p. 31.

partitions. Il en déduit donc qu'elle est constituée majoritairement de musiciens amateurs recrutés dans la bourgeoisie locale⁷⁰⁸.

L'apport de musiciens amateurs, qu'exige le substrat militaro-civil constitué par les musiques des gardes nationales et des sapeurs-pompiers⁷⁰⁹ – réformées en 1831 sur les modèles des musiques régimentaires, elles-mêmes ayant pris modèle sur la musique de la Garde impériale –, a pu également jouer un rôle dans la précocité et la dissémination des sociétés instrumentales dans un territoire départemental, comme le suggère Jean-Yves Rauline à propos de l'Eure.

Facteur de précocité et de dissémination des sociétés instrumentales

L'Eure qui connaît un développement précoce des sociétés instrumentales sur l'ensemble de son territoire⁷¹⁰ possède par ailleurs un riche substrat militaro-civil. Les musiques des gardes nationales représentent, entre 1792 et 1852, près de la moitié des créations et celles des sapeurs-pompiers atteignent, entre 1852 et 1870, près de 30 % des sociétés créées⁷¹¹. Ces créations sont dues à l'action du préfet Eugène Janvier de la Motte (1856-1868)⁷¹² et se répartissent sur l'ensemble des arrondissements de l'Eure, touchant un grand nombre de communes⁷¹³. Le développement des sociétés instrumentales dans l'Eure suit les étapes de l'assimilation de ces corps de musiques au « mouvement orphéonique »⁷¹⁴. Ce n'est qu'à partir des années 1860⁷¹⁵, soit sept à huit ans après que les gardes nationales aient été dissoutes puis réorganisées (décret du 25 mars 1852), que les corps de musique qu'elles abritaient se sont reformés en association, « soit sous l'autorité des compagnies des sapeurs-pompiers, soit sous celle du maire, comme musique municipale »⁷¹⁶. À partir de 1870, tandis que les gardes nationales sont définitivement dissoutes pour cause de connivence avec les insurgés de la Commune de Paris, les musiques des Sapeurs-pompiers « passèrent sous l'autorité des maires et se trouvent intégrées au mouvement orphéonique au

⁷⁰⁸ VINSONNEAU, Hervé, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁰⁹ Le corps des sapeurs-pompiers est intégré à celui de la Garde nationale par la loi du 22 mars 1831.

⁷¹⁰ Alors que la Vendée compte une dizaine de sociétés musicales entre 1852 et 1870, l'Eure connaît à la même période une forte croissance dans les créations de sociétés musicales. La progression en termes de créations de sociétés instrumentales est multipliée par 8 : elle passe de 13 sociétés avant 1852 à 104 nouvelles créations avant 1870.

⁷¹¹ Ce qui représente 13 créations de musiques de gardes nationales entre 1792 et 1852 et 54 créations de musiques de sapeurs-pompiers entre 1852 et 1870. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 28.

⁷¹² RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 29.

⁷¹³ En 1867, le préfet de l'Eure, s'adressant aux conseillers généraux : « Grâce à vous, Messieurs, l'organisation des sapeurs-pompiers a pris dans le département un développement dont chaque jour on ressent les effets : 144 compagnies existent aujourd'hui. Les corps de musique, qui presque partout font partie des compagnies de pompiers, ont suivi ce mouvement. J'en compte aujourd'hui 90, et j'ai été heureux de constater que celles d'entre elles qui se sont cette année présentées aux différents concours qui ont eu lieu ont toujours remporté des succès bien encourageants pour elles. » *Rapports et délibérations*, Eure, Conseil général, 1867, p. 76. En 1865, « 122 compagnies, 75 corps de musique dont la plupart font partie des compagnies de sapeurs-pompiers ». *Rapports et délibérations*, Eure, Conseil général, 1865.

⁷¹⁴ Ces musiques des Sapeurs-pompiers « étant dès 1831 intégrées à la Garde nationale (Loi du 22 mars 1831) et soumises à une organisation de type militaire », ne s'inscrivent à pas l'origine pas sous le régime juridique des associations. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹⁵ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 38.

⁷¹⁶ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 25.

même titre que les associations légalement autorisées »⁷¹⁷. Il est probable par ailleurs que l'implantation précoce de ces corps de musique ait favorisé la création des sociétés instrumentales dans l'Eure, mais surtout engendré un phénomène de dispersion de ces mêmes sociétés instrumentales dans le département. Avant tout attachée à la commune, la société instrumentale s'accommode d'une certaine ruralité. Cela se traduit par une répartition des créations de sociétés musicales dans les bourgs et petites communes⁷¹⁸.

Par ailleurs, sans être épargnée par les conflits et les tensions (nombreuses réorganisations, voire scissions de la société musicale) inhérents à toute organisation sociale, comme le souligne Georges Durand à propos de la musique de la Garde nationale du Mans⁷¹⁹, cette sociabilité musicale s'appuie sur la préexistence d'un lien citoyen à l'origine égalitaire⁷²⁰. Serait-ce une explication possible pour comprendre la facilité avec laquelle cette sociabilité s'est diffusée dans les campagnes, puisqu'en adéquation avec les valeurs communautaires des villageois ?

Quasi absence des corps de musique au sein des gardes nationales en Vendée

En Vendée, bien que relativement présentes sur le territoire vendéen dès 1831⁷²¹, les gardes nationales, qu'elles soient communales ou cantonales, n'ont pas ou peu formé de corps de musique en leur sein. Elles détenaient cependant toutes au moins un tambour et un clairon. À la suite de la loi du 13 juin 1851, cinq corps d'artillerie et de cavalerie des gardes nationales sont réorganisés dans les communes de Napoléon-Vendée, Luçon, Sainte-Hermine, Saint-Michel-en-l'Herm et Chaillé-les-Marais, mais cette réorganisation ne semble pas s'accompagner pour autant de la formation d'une musique⁷²².

Les rares traces de l'organisation d'un corps de musique des gardes nationales se situent dans les villes principales du département : à Fontenay-le-Comte en 1794⁷²³, aux Sables-d'Olonne à partir de 1831⁷²⁴ et à Bourbon-Vendée (La Roche-sur-Yon), très probablement avant 1834. À cette date en effet, la musique de la garde nationale du chef-lieu du département possède un chef de musique, Monsieur

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 7, p. 45. Dans le département de la Seine-Inférieure, les sociétés musicales créées entre 1852 et 1870 se répartissent sur l'ensemble du département.

⁷¹⁹ DURAND, Georges, *Notice historique sur la musique municipale du Mans*, Le Mans, L. Hunault, 1899.

⁷²⁰ Il faudrait nuancer ce propos en s'intéressant aux micro-hiérarchisations qui se créent au sein des musiciens (instruments plus ou moins nobles, amateurs/artistes et autres distinctions...) et en examinant comment les relations hiérarchiques se constituent entre le musicien et le chef de musique (témoignages d'une résistance certaine de la part des musiciens refusant d'être totalement soumis au bon vouloir du chef de musique).

⁷²¹ ADV. R170. En 1831, à la suite de la réorganisation des gardes nationales, il en est fait un nouvel état des lieux : en Vendée, ces dernières seraient présentes dans 103 communes, dont seules 62 ont pu former « des bataillons cantonaux », les autres « 41 communes étant situées de manière à ne pas pouvoir entrer dans de pareilles combinaisons ».

⁷²² ADV. R183

⁷²³ ADV. 1J1986. Denfer du Clouy, chef de bataillon de la Garde nationale de Fontenay-le-Comte demande que soit prévenue « la musique afin qu'elle puisse organiser des répétitions » pour la procession prochaine qui aura lieu dans la ville (9 juin 1794).

⁷²⁴ Nous remercions monsieur Philippe Renaud des indications précieuses qu'il nous a fournies à ce sujet.

Luimberg⁷²⁵. Elle a probablement cessé ses activités au cours des années 1840. En 1847, Charles Varenne, professeur de musique à Bourbon-Vendée promet, s'il est recruté comme professeur « de musique vocale à l'école primaire supérieure de la ville » à la suite de Jean Châteauneuf-Julien, démissionnaire, « de concourir de tous [ses] efforts à la réorganisation de la musique de la compagnie d'artillerie de la Garde nationale »⁷²⁶. Il semble que le projet de reconstitution ait abouti au cours de l'année 1848, probablement après la révolution et la proclamation de la II^e République. En effet, en 1849, alors qu'Hermann Heinriech, musicien à La Rochelle, envoie une candidature spontanée au maire de la ville pour proposer ses services en tant que « chef de musique de la Garde nationale » ou en tant que « professeur d'instrument en cuivre » au lycée, on lui répond que les postes sont déjà pourvus. Cependant, il est probable que la durée de vie de ce corps de musique ait été une fois encore compromise, lorsque, le 22 décembre 1849, est prononcée « la dissolution de la Compagnie d'artillerie de la Garde nationale de la ville de Napoléon-Vendée », suite aux désordres créés sur la place publique à l'occasion de la fête de la Sainte-Barbe⁷²⁷.

De même, en janvier 1849, lorsqu'on fait appel à la musique de la Garde nationale des Sables-d'Olonne pour la fête patriotique à Napoléon-Vendée⁷²⁸, outre le fait qu'elle soit réputée dans le département, c'est aussi parce que Fontenay-le-Comte n'en possède plus à cette date. La musique de la Garde nationale des Sables-d'Olonne, compte près de 27 musiciens en 1849⁷²⁹. L'article 3 du règlement stipule que « les musiciens seront agréés par le commandant et par le maire » et « qu'ils seront autant que possible choisis parmi les gardes nationaux et pris de préférence parmi ceux ayant un domicile stable et permanent »⁷³⁰. Les musiciens achètent leur instrument et s'habillent à leurs frais, mais la municipalité prévoit également de prêter uniformes et instruments si nécessaires.

En Vendée, les compagnies de sapeurs-pompiers qui se forment à la suite de la dissolution des gardes nationales, entre 9 et 18 recensées entre 1864 et 1868⁷³¹, ne créent pas pour autant de véritable corps de musique en leur sein. Outre la clique constituée d'un ou deux tambours et clairons, il est rarement fait mention d'un corps de musique de type harmonie ou même fanfare leur étant attaché. Aux

⁷²⁵ En 1834, Luimberg est également maître d'instrument à vent à l'École royale de Bourbon-Vendée. *Les Étrennes de Vendée*, 1834.

⁷²⁶ AMR-S-Y.

⁷²⁷ ADV. R183.

⁷²⁸ Il s'agit d'une cérémonie où a lieu la distribution des drapeaux destinés aux bataillons de la garde nationale. Neuf cantons sont représentés par les communes de Saint-Michel-en-l'Herm, des Sables-d'Olonne, de Saint-Hermine, de Luçon, de Chaillé-les-Marais. Le journaliste distingue les « gardes nationales urbaines » des « gardes rurales ». Il note la présence également de cavaliers, de pompiers, d'artilleurs, de bizets, de troupe de ligne. *La Gazette vendéenne*, n° 3, 20 janvier 1849.

⁷²⁹ AMS-D'O. H111. 27 signatures au bas du règlement du corps de musique de la Garde nationale des Sables [sd, République française, Liberté, égalité, fraternité]: Roy, David, Barreau, Coindi, Delivière, Meusnier, Hubin, Daviau, Illisible, Barreau, Grand, Drouez, Favars, Tessier, Boissard, Viaud, Chabaneau, A. Bertrand, Narcisse Bruneleau, A. Chaigneau, J. Lambert, Moisleau, Megnier, Bruneteau, Foucaud, Delmas, Illisible.

⁷³⁰ AMS-D'O. H111. Règlement du corps de musique du bataillon de la garde nationale, 30 septembre 1849.

⁷³¹ ADV. R120. Liste des communes abritant une compagnie de Sapeurs-pompiers dont la présence est attestée en 1868 : Napoléon-Vendée, Montaigu, Mortagne, Les Herbiers, Fontenay-le-Comte, Chaillé-les-Marais, La Châtaigneraie, Mouilleron-en-Pareds, Sainte-Hermine, Luçon, l'Aiguillon-sur-Mer, Grues, Saint-Michel-en-l'Herm, L'Ile-d'Elle, Les Sables-d'Olonne, Challans, Saint-Gilles-sur-Vie, Noirmoutier.

Herbiers, la compagnie de sapeurs-pompiers formée le 29 avril 1853 posséderait une musique qui « fonctionne toujours dans les revues et exercices » de la Garde en 1870⁷³². Aux Sables-d'Olonne, la formation d'un corps de musique semble rester à l'état de projet. En 1863, Monsieur Lassave, musicien et candidat au poste de chef de musique de la Compagnie des Sapeurs-pompiers, s'entend répondre par le maire de la ville, Victor Petiteau, que la musique n'y est toujours pas formée et qu'il « ajourne à s'occuper de cette question jusqu'à ce que le pétitionnaire par des essais plus heureux que ses devanciers ait fait concevoir l'espérance d'un résultat qui jusqu'à ce jour et depuis longtemps a été inutilement poursuivi »⁷³³.

L'enquête de 1866 fige une image de la répartition des sociétés musicales dans les départements, alors que la période choisie correspond à un moment charnière où certains départements connaissent déjà les prémices d'un développement des sociétés instrumentales, à l'exemple de l'Eure, la Seine-Inférieure ou la Loire. La Vendée, à l'inverse, ne semble ni bénéficier d'une bonne implantation des musiques des gardes nationales, ni de celle des compagnies de sapeurs-pompiers. La quasi absence de ce substrat instrumental militaro-civil attaché à la commune, mais aussi au canton, est un des éléments qui, avant 1880, pourrait expliquer la faiblesse numérique des sociétés musicales et, de fait, la faible dispersion du « mouvement orphéonique » en Vendée. On observe en contre partie un effet de « saturation orphéonique » dans les principales villes du département. En effet, qu'elles soient anciennes (Fontenay-le-Comte, Luçon, Les Sables-d'Olonne, Montaigu) ou nouvelle (Napoléon-Vendée) toutes les principales villes de Vendée sont pourvues d'une société chorale au moins et, le plus souvent, d'une société instrumentale également en 1867⁷³⁴. Ainsi, la France de 1867 serait moins le reflet d'une orphéonisation aboutie, que celui d'une évolution en cours dans laquelle certains départements propices à l'essor des fanfares auraient été avantagés quantitativement. En d'autres termes, la France de 1867 ne rendrait compte que partiellement de la mutation de la répartition des sociétés musicales sur le territoire départemental qui semble s'opérer dans les années 1860.

Par ailleurs, entre les sociétés musicales recensées en 1867, dont on ne saurait retrouver la trace ni dans les enquêtes de 1866, ni dans les dépôts d'archives (Indre-et-Loire et Eure), et celles qui, bien qu'ayant existé, n'ont pas été retenues en 1867 dans le document officiel (en Moselle et, dans une moindre mesure, en Vendée), se pose la question des terrains sur lesquels les enquêtes départementales de 1866 ont été menées. Qu'en est-il en Vendée ? Certains semblent avoir été négligés ou considérés comme négligeables.

⁷³² ADV. R120.

⁷³³ AMS-D'O. 1D20.

⁷³⁴ À savoir : Société chorale de Luçon (1858), Société philharmonique de Napoléon-Vendée (1860, 1865), Société chorale de Fontenay-le-Comte (1861), Orphéon de Napoléon-Vendée (1863), Orphéon des Sables-d'Olonne (1863), Société chorale philharmonique des Sables-d'Olonne (1863), Société philharmonique des Sables-d'Olonne (1864), Société orphéonique de Montaigu (1865, mais disparue en 1866, puis réorganisée en 1868).

3. Les terrains de l'enquête (1866) : quelle diversité ?

Selon Philippe Gumpłowicz, « les sociétés populaires de musique prennent souche à partir de deux « terrains institutionnels », « l'école pour les sociétés chorales orphéoniques et l'armée pour les sociétés instrumentales »⁷³⁵. Cependant les réalités départementales apparaissent plus complexes. D'autres « terrains institutionnels » comme l'usine et l'église (ou paroisse) apparaissent propices à l'émergence de la pratique orphéonique sur le territoire national. En Vendée, celui de l'école, celui de l'église (paroisse) et celui de l'usine semblent avoir été négligés en 1866. Deux hypothèses s'offrent à nous. Les résultats de l'enquête n'en font pas part, soit parce que ces terrains ont été volontairement mis de côté pour des raisons que nous tenterons de démêler, soit parce qu'ils n'ont pu être repérés comme tels, ne participant pas ou peu au dynamisme des créations de sociétés musicales sur le territoire vendéen. Par ailleurs, il reste un dernier « terrain institutionnel » paradoxalement rarement questionné au sein des études historiques, alors que couramment admis comme cadre officiel de la société orphéonique, à savoir celui de la sociabilité (formelle ou informelle) des élites traditionnelles dans laquelle la société musicale évolue depuis le XVIII^e siècle, ainsi que celle des classes populaires plus difficile à cerner néanmoins.

3.1. Le terrain de l'école

L'un des terrains absent du recensement officiel de 1867 en Vendée (et qui aurait du l'être également aussi dans les autres départements si l'on en croit Laurent de Rillé) est paradoxalement celui de l'école, alors que ce dernier est le terrain originel de « l'orphéon », à l'instar de l'Orphéon de Wilhem. C'est à partir de 1833⁷³⁶, que la loi Guizot rend obligatoire l'apprentissage du chant dans les écoles primaires dites « supérieures » que les communes de plus de 6000 habitants se doivent d'accueillir (Il reste facultatif dans les écoles primaires dites élémentaires). À partir de février 1865, Victor Duruy étend l'obligation d'enseigner la musique aux écoles normales publiques et dans les lycées jusqu'à la classe de quatrième. Ainsi, l'école devrait être le terrain privilégié de la société orphéonique. C'est pourquoi, les départements où l'institution scolaire reste le terrain principal de l'établissement d'une société musicale, notamment le département de Seine-et-Marne⁷³⁷, pourraient avoir été nettement favorisés dans le

⁷³⁵ À noter que « L'atelier, la fabrique, l'usine », trilogie que Philippe Gumpłowicz avait proposée comme autre « terrain institutionnel » en 2002 dans l'article « L'harmonie est-elle municipale ? Cliques, orphéons et fanfares dans la ville du XIX^e siècle », (in : Poirrier, Philippe (dir.), Dubois, Vincent (coll.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p.327 à 338) a disparu en 2007 dans l'article ci-après : GUMPOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple de France 1789-1848 », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, *op.cit.*, p. 394.

⁷³⁶ Les écoles de filles sont également concernées à partir de 1836.

⁷³⁷ Arrêté du préfet de Seine et de Marne, du 20 octobre 1854, qui prévoit « la nomination de chaque instituteur public comme directeur de droit de l'orphéon dans chaque commune rurale ». GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 45.

décompte global des sociétés musicales⁷³⁸. Si le modèle « wilhemien » a bien été imité dans les départements de la Seine et les départements voisins du bassin parisien, les conditions de son implantation, à savoir le cadre de l'enseignement mutuel et l'utilisation de la méthode d'apprentissage du chant selon la méthode Wilhem ne semblent pas réunies en Vendée.

En effet, les villes de plus de 6000 habitants en Vendée restent peu nombreuses, même si elles passent, de trois en 1836 (Noirmoutier, Bourbon-Vendée et Fontenay-le-Comte) à six en 1866 (s'ajoutent les villes de Luçon, des Sables-d'Olonne et des Herbiers). En outre, les écoles primaires qui s'organisent sur le modèle de l'enseignement mutuel se trouvent le plus souvent dans les communes où la concentration des élèves reste la plus importante, à savoir dans les petites villes et les villes⁷³⁹ (notamment à Bourbon-Vendée, aux Sables-d'Olonne⁷⁴⁰, à Fontenay-le-Comte, à Noirmoutier, à Luçon, à Montaigu et à Mouchamps⁷⁴¹). Par ailleurs, au moment où l'on a trace des créations de sociétés chorales en Vendée, à la fin des années 1850, l'enseignement mutuel aurait été progressivement abandonné dans les écoles, notamment à Paris, où il est remplacé par la méthode simultanée, laquelle n'est plus compatible avec la méthode de chant de Wilhem⁷⁴². Même si nous prenions en compte des phénomènes d'inertie entre Paris et le département vendéen, le terrain de l'enseignement et plus spécifiquement de l'enseignement mutuel en Vendée ne semble pas propice à dynamiser les créations de sociétés chorales. Deux exemples cependant nous sont parvenus, qui nous permettent d'affirmer que les préoccupations nationales sont relayées à l'échelle locale.

Dans la ville de Bourbon-Vendée, chef-lieu du département, en 1833, le conseil municipal décide d'allouer des fonds destinés à payer un musicien qui remplirait les obligations suivantes : d'abord, celle de « donner trois leçons de musique vocale à l'école mutuelle, chaque leçon durera une heure au moins » ; puis de suivre « la méthode prescrite dans le manuel de l'instruction primaire » ; et enfin, celle de « s'engager à faire donner des leçons de piano et de violon, moyennant rétributions, aux personnes de la ville. »⁷⁴³ Alors qu'il y a déjà, semble-t-il, dès 1831, « un professeur de musique de la ville », Jean Châteauneuf⁷⁴⁴, le maire de Bourbon-Vendée, Benjamin Merland (1832-1837), décide de présenter « aux

⁷³⁸ GERBOD, Paul, « L'enseignement de la musique en France au XIX^e siècle dans les établissements d'instruction publique », in : PISTONE, Daniel (dir.), *L'éducation musicale en France, Histoires et méthodes*, [Actes du colloque de l'Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne], Paris, Presse universitaire Paris-Sorbonne, 1983, p. 33 à 46.

⁷³⁹ Conformément à la distinction entre petite ville (entre 2000 et 6000 habitants) et ville (plus de 6000 habitants), que propose Christine Lamarre, la Vendée compte, en 1836, 36 petites villes et trois villes. En 1866, elle détient 44 petites villes et 6 villes. *Population des communes de la Vendée de 1801 à 1999*, Insee Pays-de-la-Loire, 1999.

⁷⁴⁰ S'il y a bien une école communale mutuelle aux Sables-d'Olonne au début du XIX^e siècle, il n'y a pas d'école primaire supérieure avant 1879. HUGUET, Mylène, *École maternelle et primaire aux Sables-d'Olonne, 1802-1914*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Université de Nantes, 2002.

⁷⁴¹ ADV. T283.

⁷⁴² Elle fait d'ailleurs l'objet d'une nouvelle méthode d'apprentissage du chant conçue par Halévy (1799-1862). FIJALKOW, Claire, *op.cit.*, p. 32.

⁷⁴³ AMR-S-Y. 2R2. Délibérations du conseil municipal, du 10 août 1833.

⁷⁴⁴ AMR-S-Y. Jean Châteauneuf-Julien, artiste musicien, est né à Bordeaux en 1793. Son père est un « ancien négociant ». Il se marie à Bourbon-Vendée le 7 juin 1828 avec Julie-Marie-Anne Marandout. Il est professeur de musique vocale à l'école royale de Bourbon-Vendée en 1828. *Les Étrennes de Vendée*, 1828.

amateurs et musiciens de la ville »⁷⁴⁵, un autre musicien qui viendrait expressément de La Rochelle pour remplir ces fonctions. Il s'agit d'Ernest Depas, violoniste et chef d'orchestre à la Rochelle, dont l'épouse est également sollicitée pour donner des leçons de piano. Après 1837, alors que Benjamin Merland n'occupe plus la charge de maire, Ernest Depas semble avoir été reconduit dans ses fonctions de « professeur de musique de la ville » : en 1838, il se réengage à donner des leçons de musique « soit à l'école mutuelle, soit à l'école primaire supérieure quand elle sera établie »⁷⁴⁶ et à « s'entendre avec Monsieur l'Instituteur pour la fixation des jours et des heures »⁷⁴⁷. Ernest Dupas a-t-il été nommé comme professeur pour le cours de musique vocale à l'école primaire supérieure ? Peut-être, mais pendant quelques temps seulement, car, en 1847, ce poste est tenu par Jean Châteauneuf.

L'autre exemple concerne la ville des Sables-d'Olonne. Au début des années 1840, l'inspecteur des écoles primaires de Vendée écrit au maire des Sables-d'Olonne pour l'inciter à établir « un cours de chant à l'école mutuelle de la ville », d'autant plus que, selon lui, la ville des Sables-d'Olonne est très en retard, « ce cours [existant] dans toutes les écoles publiques des autres villes du département »⁷⁴⁸. Nous ne pouvons néanmoins confirmer ce constat faute de sources appropriées. Il propose que ce poste soit confié à Charles Varenne, « artiste distingué qui a le projet de s'établir [aux Sables-d'Olonne] », et encourage vivement le conseil municipal à voter une allocation de 300 francs en guise de rémunération pour ce poste. Ce projet n'aboutit pas. Dans une lettre du 3 novembre 1845, l'inspecteur des écoles primaires de Vendée informe le maire des Sables-d'Olonne que Charles Varenne a préféré accepter un poste à Rochefort. Finalement, Charles Varenne ne reste pas longtemps à Rochefort : en 1847, quand il postule à l'emploi, laissé vacant, de professeur de musique vocale à l'école primaire supérieure de la ville de Bourbon-Vendée (Jean Châteauneuf serait démissionnaire), il précise qu'il « habite depuis longtemps déjà la ville »⁷⁴⁹. Présent sur la liste nominative de 1846, mais pas sur celle de 1841, il s'installe à Bourbon-Vendée probablement en 1846⁷⁵⁰.

Ces deux exemples montrent que la loi Guizot (1833) a d'abord créé des opportunités nouvelles pour les musiciens professionnels. En Vendée, l'ouverture d'un cours de musique vocale dans les écoles a été rendue possible lorsqu'un musicien professionnel l'a pris en charge et que la municipalité a accepté de rémunérer le musicien en question. Outre les leçons particulières, les musiciens cherchent à diversifier leurs activités professionnelles (professeur de chant dans les écoles, chef de musique de la Garde

⁷⁴⁵ AMR-S-Y. 2R21. Liste des membres de la commission réunie par les soins du maire, Benjamin Merland, le 25 octobre 1834, pour auditionner Ernest Depas dans la salle de la mairie : « Moreau, adjoint au maire, Boucher, médecin, Coste, Inspecteur des domaines, Colin, chef de musique au 50^e régiment d'Infanterie, Luimberg, chef de musique de la Garde nationale, Légue, chef de bureau à la préfecture, Montauld, vice-président du tribunal, Sirol, chef de bureau des Ponts et Chaussées, Lénard, banquier, Brandi aîné et jeunes frères, employés aux cadastres, Brégeon banquier, Lenard contrôleur des Contributions directes, Garreau secrétaire de M. le Préfet, Boutes, percepteur ».

⁷⁴⁶ AMR-S-Y. 2R20.

⁷⁴⁷ AMR-S-Y. 2R21.

⁷⁴⁸ AMS-D'O. RII22.

⁷⁴⁹ AMR-S-Y. 2R20.

⁷⁵⁰ ADV. Liste nominative de 1846. Charles Varenne, 39 ans en 1846, professeur de musique, marié avec Augustine Leberg et père de trois enfants, Auguste (10 ans), Caroline (6 ans) et Jules (5 ans). Il réside rue de la Mairie à Bourbon-Vendée.

nationale) et à occuper des postes rémunérés par la municipalité pour obtenir le titre de « professeur de musique de la ville ». Dans nos exemples, le bassin de recrutement correspond aux principales villes des départements limitrophes de Vendée et de Charente-Inférieure : Bourbon-Vendée, Les Sables-d'Olonne, La Rochelle et Rochefort.

Par ailleurs, le terrain scolaire confessionnel, bien implanté en Vendée (établissements scolaires congréganistes, notamment l'Institut des Frères Saint-Gabriel, l'Institution Saint-Joseph à Fontenay-le-Comte, ou l'Institution Richelieu à Luçon)⁷⁵¹, possiblement plus favorable aux groupements chorals que le terrain laïque dans la mesure où la culture du chant liturgique accompagne les moments de la vie religieuse aurait pu favoriser l'apprentissage du chant et la pratique chorale. Cependant, si l'hypothèse reste vraisemblable, ces espaces échappent à notre corpus de sociétés musicales à l'étude, se dérochant à l'analyse, et ce, d'autant plus que la connaissance universitaire de ces espaces reste en général encore largement lacunaire. En effet, les archives congréganistes de « statut privé » constituent un domaine peu investi par l'histoire universitaire (excepté néanmoins les questions en lien avec l'enseignement) et très partiellement traité par les congrégations elles-mêmes⁷⁵².

Si les pratiques collectives scolaires du chant choral semblent quasi inexistantes en Vendée dans les années 1840, il y a quelques traces de sociétés instrumentales créées à l'intérieur de l'institution scolaire dans les années 1850, notamment dans ces institutions scolaires supérieures laïques ou congréganistes. Dans les collèges, par exemple, elles semblent rassembler uniquement les élèves enfants et s'intégrer à un dispositif interne, ce qui les placerait d'emblée hors du cadre législatif des associations et les rendrait donc plus difficilement repérables. Elles n'apparaissent pas dans le recensement fait à partir des autorisations préfectorales. Le collège Saint-Gabriel à Saint-Laurent-sur-Sèvre détient une harmonie depuis 1851⁷⁵³. Le collège de Fontenay-le-Comte qui compte en 1853, parmi les professeurs, un maître de musique, M. Marfainer (ou Marfaing)⁷⁵⁴, possède probablement un ensemble instrumental également. Le collège communal de Luçon accueille une fanfare d'élèves depuis 1857⁷⁵⁵ et le collège privé Richelieu à Luçon⁷⁵⁶, une musique instrumentale, déjà bien formée en 1862⁷⁵⁷.

⁷⁵¹ De 1850 à 1879, une cinquantaine d'écoles congréganistes se créent sous l'impulsion de l'évêque de Luçon. SARRAZIN, Jean-Luc (dir.), *op.cit.*, p. 388.

⁷⁵² LANFREY, André (frère), « Les archives diocésaines et congréganistes : entre conservation, commémoration et histoire », in : *Bulletin de l'Association des archivistes de l'Église de France*, n° 60, 2003, p. 6.

⁷⁵³ Arch. de la maison provinciale des Frères Saint-Gabriel de Nantes. « L'harmonie Saint-Gabriel au fil des jours et des années scolaires du pensionnat », notice historique rédigée par le Frère Louis-Augustin (Albert Rigagneau, 1915-1980). Ce dernier est chargé de la musique au pensionnat Saint-Gabriel de Saint-Laurent-sur-Sèvre au mois d'août 1942 en remplacement du frère André-Bernard qui en assurait la direction depuis le mois de septembre 1927. ADV. BIB 756. Photographie : « Harmonie du pensionnat Saint-Gabriel en 1909 au pied de la butte de la Salette... », in : *Histoire du pensionnat Saint-Gabriel : 1838-1938.*, Luçon, Impr. S. Pacteau, 1938, p. 214.

⁷⁵⁴ ADV. 4NUM 219/44, 1853. Recueil des actes administratifs de la préfecture de Vendée.

⁷⁵⁵ AML. 2R5. *Le Luçonnois*, samedi 27 novembre 1858, n° 48, 5^e année.

⁷⁵⁶ Créé à l'initiative de Monseigneur Baillès, évêque de Luçon, à la suite de la Loi Falloux (15 Mars 1850) qui institue la liberté d'enseignement, le collège ouvre ses portes le 20 octobre 1856, et accueille, dès 1860, 145 élèves en majorité pensionnaires.

⁷⁵⁷ ADV. BIB 719 Photographie : « La musique du collège Richelieu, à Luçon, en 1911 : dirigée par M. Ligonnière, accompagné de professeurs : MM. Lepêtre, Plessis, Lubineau, Rousseau, Charrier... », in : BILLAUD, A., *L'institution Richelieu, 1856-1956.*, Luçon, La Roche, Luçon, S. Pacteau, 1956, p. 33.

Alors que ces pratiques collectives scolaires juvéniles du chant ou des instruments semblent exclues en 1866 de l'enquête de C.-Ph. Henry, celles qui concernent les adultes et qui seraient issues des classes de chant dirigées par l'instituteur au sein de l'école font l'objet d'une attention spéciale de la part de l'enquêteur qui demande explicitement que soient recensés, dans une colonne distincte, « les orphéons qui, reçus dans l'école et dirigés par l'instituteur, constituent un cours d'adulte spécial consacré au chant ». Cependant, la Vendée n'en posséderait aucun, la colonne en question étant restée vide dans le document qui nous est parvenu⁷⁵⁸.

Il est intéressant de noter, par ailleurs, que « l'orphéon », dans le cadre de cette enquête, renvoie à des pratiques chorales issues non pas des classes de chant d'enfants, mais des classes d'adultes rattachées à l'école, lesquelles sont comptabilisées distinctement des sociétés musicales hors du terrain scolaire. La distinction entre les deux types de sociétés musicales attachées à l'école est-elle surtout le fait du domaine législatif des associations ? La société chorale scolaire d'adultes serait-elle, contrairement aux pratiques musicales scolaires et enfantines, systématiquement déclarée sous la forme d'une association autorisée ? Rien ne permet de l'affirmer. Cette distinction a sans doute été laissée à l'appréciation de chacun des enquêteurs et des situations locales. Cette inconnue supplémentaire ajoute du flou et rend difficile l'interprétation des données chiffrées.

À l'échelle nationale cependant, si la musique chorale (voire instrumentale) s'enseigne et se pratique collectivement de l'école communale à l'université, il semblerait toutefois que, d'une façon générale, le terrain scolaire n'ait pas été aussi profitable à l'expansion orphéonique qu'il aurait pu l'être, si l'on en croit les regrets exprimés et réaffirmés tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, et ce, malgré les initiatives multiples des élites orphéonistes parisiennes et de leurs soutiens politiques de la première heure⁷⁵⁹.

3.2. Le terrain de l'église ou de la paroisse

L'Église s'est investie dans des missions d'encadrement des populations, notamment en matière d'enseignement et de pratique collective du chant et de la musique : deux estimations, faites au début du XIX^e siècle (1813, 1818) comptent, à la veille de la Révolution, entre 150 et 400 maîtrises et psallettes disséminées sur l'ensemble du territoire⁷⁶⁰. Supprimée en 1790, la maîtrise a été durablement fragilisée et désorganisée, même si les Églises ont pu, au sortir de la Révolution (concordat de 1801), réaménager un service choral en leur sein. Par ailleurs, la Monarchie de Juillet, peu préoccupée par les questions

⁷⁵⁸ ADV. Document constituant la liste des sociétés musicales existantes en Vendée en 1866 que le préfet de Vendée renvoie à C.-Ph. Henry.

⁷⁵⁹ PISTONE, Daniel (dir.), *L'éducation Musicale en France, Histoires et méthodes*, [Actes du colloque de l'Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne], Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 1983.

⁷⁶⁰ ESCOFFIER, Georges, « Les maîtrises : de la musique religieuse à la régulation des mœurs », in : *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 40.

religieuses, supprime en 1832 la subvention annuelle d'aide au rétablissement et au fonctionnement des maîtrises, instaurée en 1807⁷⁶¹.

Sous l'Ancien Régime, l'institution « maîtrise » en France assurait, dans les villes de province où elle demeurait parfois la seule à donner à entendre de la musique écrite ou savante, une fonction de formation, mais aussi « de création et d'exécution »⁷⁶². Progressivement, malgré la reconstitution, avec la réouverture des cathédrales, de certaines maîtrises au cours du XIX^e siècle, la fonction éducative qu'elle se donnait auparavant disparaît au profit des seules pratiques d'exécution. La constitution d'un chœur pérenne au sein de l'Église tenant plus à des personnalités locales (organistes formés le plus souvent à l'École Niedermeyer à Paris) qu'à une volonté de l'État.

Ainsi, bien que la pratique cultuelle du chant à l'Église (catholique ou réformée) n'ait pas disparu, la désorganisation du système maîtrisien laisse un vide qui, selon Philippe Gumpłowicz a pu être comblé en partie par les pratiques chorales orphéoniques⁷⁶³. Malgré les différences entre les deux institutions, « maîtrise et orphéon se rejoignent en ce qu'ils mêlent action pédagogique et accomplissement choral »⁷⁶⁴. On peut ajouter que les deux institutions, maîtrise et « orphéon », se sont définies d'abord par leur mission d'encadrement des populations. Ni l'une ni l'autre n'ont eu pour objectif premier de devenir des structures de formation de musiciens professionnels. Si, au sein des maîtrises, comme le souligne Georges Escoffier, « le métier musical fait partie des moyens techniques nécessaires à la célébration de la religion, et enseigné comme tel par la maîtrise, cette compétence ne saurait passer avant l'édification de l'âme, et l'éducation du chrétien »⁷⁶⁵. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, « l'orphéon » dès l'origine définit également sa mission d'éducation dans des termes semblables, même si laïcisés, il s'agit de former des citoyens et en aucun cas, le répète Wilhem, de former des musiciens professionnels. Cependant, si le déclin des maîtrises en France a été accéléré, la perte du rayonnement musical du système « maîtrisien » au profit des cercles chorals d'amateurs⁷⁶⁶, se serait opérée tout autant dans les autres pays d'Europe, même si de façon progressive au cours du premier XIX^e siècle.

Outre l'institution de la maîtrise qui se rencontre le plus souvent à l'échelle de la cathédrale au XIX^e siècle, l'Église locale ou la paroisse semblent être également un terrain favorable à la sociabilité musicale par le biais de la constitution de chorale ou de groupe instrumental attachés au service du culte (catholique ou protestant). En Vendée, la Société musicale de Saint-Michel-en-l'Herm, créée en 1858 à l'initiative du curé Laumié, est un exemple intéressant à double titre. Il confirme, d'une part, que des réunions musicales se sont formées au sein de l'Église pour les besoins du culte sans avoir à en référer à

⁷⁶¹ HAUSFATER, Dominique, « Maîtrises », in FAUQUET, Joël-Marie, (dir.), *op.cit.*, p. 734.

⁷⁶² DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 16.

⁷⁶³ GUMPOWICZ, Philippe, « La musique et le peuple de France 1789-1848 »....*op.cit.*, p. 390 à 392.

⁷⁶⁴ *Idem.*

⁷⁶⁵ ESCOFFIER, Georges, « Les maîtrises : de la musique religieuse....*op.cit.*, p. 50.

⁷⁶⁶ ESCOFFIER, Georges, « Les maîtrises : de la musique religieuse.... *op. cit.*, p. 36.

l'autorité préfectorale (moins de vingt personnes) et, d'autre part, qu'à partir du moment où la société musicale officialise son existence, elle n'en est pas moins omise dans le recensement de 1866. Si, depuis 1858, la Société musicale de Saint-Michel-en-l'Herm fonctionne sous une forme mixte (chorale et instrumentale) avec moins de vingt personnes, elle souhaite, en 1864, étoffer ses rangs. Formée à l'origine dans le cadre strict de l'Église, le prêtre s'empresse alors de la placer sous les bons auspices de Madame de Villesaison, femme du préfet de l'époque, Honoré Girard de Villesaison⁷⁶⁷, pour en assurer l'autorisation officielle, qu'elle obtient le 17 octobre 1864 :

« J'ai établi dans ma paroisse une société dite philharmonique dont le but est de procurer aux jeunes gens qui la composent le moyen de prendre des délassements permis et honorables, de s'habituer à des mœurs douces et polies et de rehausser l'éclat des cérémonies religieuses. Cette société exécute des morceaux de musique instrumentale ou vocale spécialement à l'Église, il lui est interdit d'aller dans tout autre lieu public. Elle existe depuis six ans et il ne s'est jamais rien passé dans son sein qui fut répréhensible. Ses membres au contraire se sont toujours fait remarquer parmi les autres camarades par une tenue digne d'éloge. Jusqu'à ce jour la société n'a été composée que de 18 membres parce qu'elle se faisait un devoir de respecter la loi sur les associations qui ne permet pas plus de 21 membres sans autorisation. Mais aujourd'hui, ainsi que je l'ai fait observer à Madame de Villesaison, qui daignait donner des marques de sa haute bienveillance à la société réunie devant elle et devant Madame Le Roux⁷⁶⁸, cette société ne peut plus s'en tenir à son nombre ordinaire, car ses membres sont devenus pour la plupart pères de famille ou soutiens de leur maison, ce qui ne leur permet pas à raison des intérêts auxquels ils doivent veiller dans bien des circonstances de remplir leur engagement de sociétaire en sorte qu'ils se voient dans la nécessité de former des élèves destinés à les remplacer quand ils ne peuvent être présents. Il suit que leur nombre peut être augmenté du double ou peut-être davantage dans les circonstances et que la société serait illégale si elle n'était autorisée. Comme vous avez bien voulu Monsieur le préfet dans votre séjour à Saint-Michel m'encourager et m'assurer par l'organe de madame de Villesaison que cette autorisation ne rencontrerait aucune difficulté, je vous en fais la demande en vous remerciant à l'avance, Monsieur le préfet, du bon accueil que vous voudrez bien lui faire. »⁷⁶⁹

Pourtant, bien que la société musicale s'agrandisse et qu'elle soit patronnée à la fois par l'Église, par la municipalité et par l'État décentralisé, elle n'apparaît pas dans le recensement de 1866. Ayant maintenu ces activités pendant six années déjà, il est peu probable qu'elle ait cessé de se réunir au moment de l'enquête. Dans un contexte de méfiance envers le pouvoir central, alors qu'à compter de 1860, la politique italienne de Napoléon III indispose le clergé et la majeure partie de la noblesse ralliée à la cause du Pape⁷⁷⁰, une omission volontaire du préfet Jean-Jacques de Fonbrune nouvellement nommé⁷⁷¹, qui choisirait de ne pas faire remonter une information qu'il juge inopportune, reste peu plausible. Peut-être plus vraisemblable, un oubli volontaire de la part des élites catholiques vendéennes qui opteraient, à l'arrivée d'un nouveau préfet peut-être moins conciliant que le précédent, pour le silence, exprimant en

⁷⁶⁷ Nommé le 22 janvier 1862 (jusqu'au 16 octobre 1865).

⁷⁶⁸ Son mari, Alfred Leroux (1815-1880) est propriétaire de l'ancienne abbaye, banquier, président du conseil général, député de la Vendée entre 1852 et 1870 et ministre de l'agriculture et du commerce.

⁷⁶⁹ ADV 4M133. Lettre du curé Laumié au préfet de Vendée, Honoré Girard de Villesaison, 12 octobre 1864.

⁷⁷⁰ SARRAZIN, Jean-Luc (dir.), *op.cit.*, p. 313 à 316.

⁷⁷¹ Nommé le 16 octobre 1865 (jusqu'au 25 octobre 1869).

creux leur méfiance, voire une forme de résistance à l'ingérence de l'État dans ce qu'elles considèreraient comme étant de leur domaine.

L'autre exemple de société musicale créée dans l'enceinte de l'Église, dont on a les traces d'une activité avant l'enquête de 1866 mais qui n'apparaît pas dans le document officiel, concerne la Société chorale de Luçon⁷⁷², qui est la première société chorale connue à recevoir, en 1858, les autorisations municipales⁷⁷³ et préfectorales⁷⁷⁴. Créée à l'initiative de l'organiste de la cathédrale, Balthazar Waitzennecker, tout juste sorti de l'école Niedermeyer⁷⁷⁵ à Paris, elle se définit comme une société laïque et ses patronages sont partagés équitablement. Elle participe à la Grande Messe de la Sainte-Cécile à la cathédrale de Luçon en novembre 1858⁷⁷⁶, se produit également dans la salle de la mairie lors d'un concert « au profit des pauvres », le 13 mars 1859, sous les bons auspices de l'ex-évêque de Luçon, Monseigneur Baillès, et prête son concours, le même mois, à la demande du préfet de la Vendée, Jean-Baptiste Bonnin⁷⁷⁷, à l'occasion d'un concert à Napoléon-Vendée, donné « dans un but des plus louables »⁷⁷⁸. Ainsi, à la fin des années 1850, à Luçon, la société chorale participe pleinement à la vie culturelle de la ville. C'est au moment où la société chorale paraît bien implantée localement et fait l'objet d'une reconnaissance à l'échelle du département, qu'elle semble cesser ses activités : on perd sa trace dans les années 1860. Si l'on en croit le « livre des cotisations » qui n'est plus rempli après mars 1859, cette société a cessé ses activités au bout de sept mois d'exercices, ce qui pourrait expliquer qu'elle n'ait pas été recensée en 1866 au moment de l'enquête⁷⁷⁹. La viabilité du projet aurait-elle été compromise⁷⁸⁰ ? Par ailleurs, il est possible, dans le cas de la Société chorale de Luçon, que l'avatar de l'ancienne maîtrise de Luçon ait pu se refondre dans cette nouvelle pratique musicale associative, qu'incarne plus généralement la « société musicale libre » qui constitue la base du « mouvement orphéonique » tel que le définissent les premiers historiens de « l'orphéon ».

⁷⁷² Nous reviendrons sur cette société chorale par la suite (cf. chapitre 4 : 1.3, p. 210)

⁷⁷³ Autorisation du maire de Luçon, François Gaudineau, à la date du 14 septembre 1858. *Le Luçonnois*, n°40, 2 octobre 1858.

⁷⁷⁴ Autorisation préfectorale datée du 20 septembre 1858. *Le Luçonnois*, n° 40, 2 octobre 1858.

⁷⁷⁵ Louis Niedermeyer ouvre, en 1853, dans la continuité de l'école de musique religieuse fondée en 1818 par Choron (Institution royale de musique religieuse), une école à Paris pour former les futurs musiciens professionnels des églises : on y enseigne le chant grégorien, le piano, l'orgue, l'accompagnement, l'écriture, l'histoire de la musique. On retrouve parmi les enseignants, Saint-Saëns, Dietsch, Carlini, Clément Loret et parmi les lauréats, Eugène Gigout, Albert Périlhou, Gabriel Fauré, André Messager, Gustave Lefèvre, etc.

⁷⁷⁶ AML. 2R5. Lettre d'invitation à la Grande Messe à l'occasion de la Sainte-Cécile, 16 novembre 1858.

⁷⁷⁷ Nommé le 31 décembre 1848 (jusqu'au 16 septembre 1851).

⁷⁷⁸ AML. 2R5. Lettre émanant du cabinet du préfet de Vendée Jean-Baptiste-Casimir Bonnin au directeur de la société chorale pour solliciter sa participation à un concert à Napoléon-Vendée, 19 mars 1859.

⁷⁷⁹ ADV. 4M112. Cercles et associations. États et notices. Lors d'un recensement effectué en 1875, est notée la présence d'une société chorale à Luçon à cette époque. Il pourrait s'agir d'une refondation de celle de 1858.

⁷⁸⁰ Nous examinons cette hypothèse ultérieurement au chapitre 4.

3.3. Le terrain de l'usine

Un troisième terrain, totalement absent des recensements officiels en Vendée à cette époque, mais précoce et prolifique dans le Nord notamment, est celui de « l'usine, la fabrique ou l'atelier »⁷⁸¹. En effet, le Nord, champion en matière de sociétés musicales en 1867, doit sans doute beaucoup à ce terrain, par ailleurs préexistant à l'Orphéon de Wilhem : l'entreprise *La soie de Valenciennes* entretenait, dès 1828, non pas une, mais trois sociétés musicales selon André Lebon : une chorale, une fanfare et une harmonie (« Lyre »)⁷⁸². Rarement étudié comme terrain privilégié du « mouvement orphéonique » en France, l'usine est pourtant, selon Philippe Gumpłowicz, avec l'école et l'armée, l'une des « trois institutions d'aménagement du territoire musical jusqu'à la III^e République »⁷⁸³. Jean-Yves Rauline s'y est cependant intéressé : si, dans l'Eure, département peu industrialisé, ces sociétés musicales d'usine n'apparaissent qu'après 1880, en Seine-Inférieure, la présence d'une industrie textile relativement importante sous le Second Empire en a favorisé le développement précoce (1864). Ces sociétés d'entreprises restent néanmoins très minoritaires à l'échelle de l'ensemble des sociétés musicales recensées entre 1850 et 1914 (3 % des sociétés musicales)⁷⁸⁴.

Ce terrain, parfois très favorable aux sociétés musicales, est investi, semble-t-il, moins par les ouvriers eux-mêmes⁷⁸⁵, que par les patrons⁷⁸⁶, la société musicale ayant été, pour les capitaines d'industrie, un moyen efficace de surveillance et d'encadrement des ouvriers.

En Vendée, il faut sans doute imputer l'absence de ce terrain à la faiblesse de l'industrialisation dans le département. Cependant, bien que très faiblement industrialisée, la Vendée possède en 1850 trois établissements industriels accueillant plus de 100 ouvriers, lesquels auraient été susceptibles d'héberger une société musicale : la filature de lin à Mortagne-sur-Sèvre (Caterneau, Caille, Moreau et Cie) et la filature de laine à Cugand (Cheguillaume), la chapellerie Gandriau à Fontenay-le-Comte (usine achevée en 1847), dont les ouvriers pour la plupart célibataires et mobiles se recrutaient parmi les compagnons faisant le tour de France⁷⁸⁷. N'ayant pas eu accès aux archives privées de ces entreprises, nous ne

⁷⁸¹ GUMPOWICZ, Philippe, « L'harmonie est-elle municipale ? Cliques, orphéons et fanfares dans la ville au XIX^e siècle » in : POIRIER, Philippe (dir.), DUBOIS, Vincent (coll.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La documentation française, 2002, p. 329.

⁷⁸² LEBON, André, *Petite histoire des sociétés de musique populaire du Nord*, Escaudin, Edition de l'Harmonie municipale, 1977.

⁷⁸³ Le substrat de l'usine est, avec l'école et l'armée, l'une des « trois institutions d'aménagement du territoire musicale jusqu'à la III^e République ». GUMPOWICZ, Philippe, « L'harmonie est-elle municipale? ... », *op. cit.*, p. 327 à 337.

⁷⁸⁴ Trois sociétés musicales de type associatif se créent entre 1864 et 1867 dans l'enceinte de l'usine : *Les Enfants de Lillebonne*, société créée en 1864 et contrôlée par les établissements Desnégétais, la Fanfare de Saint-Vaast-d'Equiqueville en 1866, dépendant d'une société d'horlogerie, la Fanfare de Saint-Etienne du-Rouvray en 1867, placée sous la tutelle de la société cotonnière. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 76 à 77.

⁷⁸⁵ L'Orphéon Gustave Lemaître de Lillebonne (Seine-Inférieure) est une société chorale créée à l'initiative des ouvriers de l'établissement. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁸⁶ GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon....op. cit.*, p. 190.

⁷⁸⁷ REGOURD, Florence, *La Vendée ouvrière*, Les Sables-d'Olonne, Le Cercle d'Or, 1981, p. 18.

possédons pas d'éléments de réponses infirmant ou confirmant l'absence de pratiques musicales collectives au sein de ses usines.

3.4. Le terrain de la sociabilité

Sociabilité des élites urbaines

La sociabilité musicale des élites s'incarne au cours du XVIII^e siècle, dans les grandes villes de province, soit sous une forme de réunion de salon informelle, soit sous la forme d'un cercle musical (club), soit sous la forme d'une Académie musicale ou d'une société de concert possédant le plus souvent statuts et règlements. Dès 1820, apparaissent dans la continuité de ces formes de sociabilités musicales les « sociétés philharmoniques »⁷⁸⁸ (Nantes, 1826⁷⁸⁹ ; Douai, 1836⁷⁹⁰ ; Clermont-Ferrand, 1839⁷⁹¹). Ces regroupements autour de la musique, sortes de concerts semi-publics, formels ou informels, que l'on rencontre entre 1780 et 1820 dans les grandes villes, sont attestés également dans des villes plus petites, pour peu qu'elles possèdent une élite active sans être forcément nombreuse⁷⁹². En effet, l'intensité du lien social étant aussi élevée dans des villes de moindre importance, il se traduit par des formes de sociabilités identiques, comme le souligne Christine Lamarre⁷⁹³.

En Vendée, département où les villes ne sont pas très peuplées (6500 habitants à Fontenay-le-Comte au début du XIX^e siècle), où la frontière entre petites villes et bourgs ruraux reste floue, les villes principales et secondaires suffisamment anciennes pour posséder une élite locale ont accueilli ces formes de sociabilités, même si pour la plupart informelles (non réglées)⁷⁹⁴. C'est le cas de la ville portuaire des Sables-d'Olonne, qui doit sa prospérité à la pêche et au commerce de la morue fait figure de petite ville relativement importante avec près de 5000 habitants au début du XIX^e siècle. Elle accueille, dès la fin du XVIII^e siècle, des traces de sociabilités musicales, qui prennent la forme de réunions privées pour jouer de la musique ensemble. Ces pratiques musicales ont un caractère privé, pour cadre probablement les salons

⁷⁸⁸ Il y a bien une continuité dans l'organisation interne et structurelle de la société musicale, qui apparaît par le biais de l'étude des règlements et statuts des sociétés musicales, mais elle s'inscrit plus globalement dans l'histoire du phénomène associatif.

⁷⁸⁹ LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle...op. cit.*

⁷⁹⁰ « La société philharmonique », in : GOSSELIN, Guy, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Sprimont, Mardaga, 1994, p. 67 à 92.

⁷⁹¹ BOUILLET, Jean-Baptiste, *Tablettes historiques de l'Auvergne : comprenant les départements du Puy-de-Dôme, du Cantal, de la Haute-Loire et de l'Allier*, Volume 1, 1840, p. 49 à 54.

⁷⁹² La Mélophile d'Avallon en Bourgogne est attestée entre 1777 et 1786. LAMARRE Christine, *Petites villes et fait urbain en France au XVIII^e siècle. Le cas bourguignon*, Dijon, 1993.

⁷⁹³ « Les formes particulières de sociabilité propres aux élites se retrouvent de la petite ville à la plus grande ». LAMARRE, Christine, *op.cit.*

⁷⁹⁴ ADV. 60 J 419, 4M 384, 1 Z 343, 4 M 112. Parallèlement à ces formes de sociabilités musicales informelles, les cercles littéraires sont quasi les seules sociabilités recensées avant 1840 en Vendée. Les archives gardent trace de chambres de lecture, ou de cercles littéraires autorisées : à Saint-Gilles-sur-Vie en 1782, à Luçon probablement vers 1800, aux Sables-d'Olonne en 1811, à Noirmoutier en 1811 et à Fontenay-le-Comte en 1818. Certains cercles littéraires, non autorisés, sont connus de réputation : le cercle de l'Île-Dieu et celui de Croix-de-Vie.

ou parfois une salle louée pour accueillir leurs réunions, mais leur ambition est aussi de s'ouvrir à un public plus large. L'une d'entre elles est connue grâce au témoignage d'un participant ou d'un auditeur : Charles Ocher de Beaupré (1778-1810)⁷⁹⁵. Il relate l'existence de concerts aux Sables-d'Olonne, qui réunissaient au moins trois personnes : Gardet, professeur de musique, jouant du *fagott*, Paliau, juge de paix, jouant du violon alto et Chauviteau, ex-vicaire général de Rodrigues et évêque constitutionnel de Luçon, jouant du violoncelle. Selon Ferdinand Ydier, « cette Philharmonie donna même des concerts publics...vers 1810. »⁷⁹⁶

De ce témoignage émerge une figure « l'amateur éclairé » héritée du siècle précédent⁷⁹⁷ transposée dans le cadre d'un gros bourg de province, dans laquelle perdure une pratique de cénacle⁷⁹⁸. En effet, ainsi que le souligne Sophie-Anne Leterrier, les structures de la sociabilité musicale qui accueillent les amateurs éclairés au XVIII^e siècle se sont maintenues le plus souvent sans rupture réelle malgré la Révolution⁷⁹⁹. Nous voyons dans la persistance de la figure de « l'amateur éclairé » pratiquant au début du XIX^e siècle, la nécessité partagée entre notables et musiciens professionnels de préserver une alliance symbiotique dans l'intérêt de chacun⁸⁰⁰.

⁷⁹⁵ YDIER, Ferdinand, « Le centenaire de la Musique municipale », *Bulletin de la Société d'Olonne*, 1930, p. 45 à 46.

⁷⁹⁶ *Idem*.

⁷⁹⁷ « L'amateur éclairé » du début du XVIII^e siècle est un homme (ou une femme même si plus rarement), aristocrate ou grand bourgeois, pratiquant la musique au sein d'une société de concert ou d'une académie de musique d'une grande ville au côté de musiciens professionnels. LEBRAT, Soizic, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Guy Saupin (dir.), Université de Nantes, 2002.

⁷⁹⁸ « D'une façon générale, la pratique des cénacles d'amateurs reste plus longtemps vivace en province ». LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : LEUWERS, Hervé (dir.), BARRIERE, Jean-Paul, LEFEBVRE, Bernard, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁹⁹ LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien... op. cit.*, p. 38.

⁸⁰⁰ La pratique amateur et « éclairée » de la musique évolue néanmoins dès le milieu du XVIII^e siècle passant progressivement d'une attitude de participation à une attitude d'attention au cours du XIX^e siècle : de l'amateur « qui pratique la musique et traite en égal ou en subordonné l'instrumentiste qu'il patronne » au mélomane contemporain qui s'appuie « éventuellement sur des connaissances livresques, [...] admirateur recueilli de l'artiste professionnel ». LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes...op. cit. », p. 90.

Cependant, vu de Paris, « l'amateur éclairé » pratiquant de la petite ville de province ne peut prétendre qu'à un statut de seconde zone. Aux Sables-d'Olonne, au tout début du XIX^e siècle, le discrédit porté sur l'amateur, suspecté de médiocrité, n'entame en rien le plaisir des amateurs de la « Philharmonie » de faire de la musique ensemble. Aux critiques que Charles Aucher de Beaupré exprime à propos d'un de leurs concerts auquel il aura assisté, Paliou, l'un des ces amateurs, répond avec humour :

« Nous savons bien d'ailleurs qu'on est point à Paris
Quand on est au Sables-d'Olonne.
Petit pays, petits danseurs
Petits chants, petite musique
Et souvent petits connaisseurs.
Mais d'exceller en rien nul de nous ne se pique
Et c'est en vain que la critique nous lance mille traits divers.
En nous amusant bien nous lui faisons la nique
Relégués dans un coin de ce vaste univers
Entre des monts de sables et des roches sauvages
Que nous avons d'esprit et que nous sommes sages
D'égayer nos tristes hivers
Par la danse, le chant, les jeux et les concerts... »⁸⁰¹

Ainsi, la première mention de pratique musicale amateur en Vendée est le fait des élites urbaines traditionnelles (notables) associées aux élites artistiques (musiciens professionnels). Elle s'incarne dans des formes de sociabilités musicales qui prennent, notamment dans les grandes villes, l'appellation de société philharmonique. Cette sociabilité musicale emprunte aux pratiques de salon (relations amicales), au cercle (relations de notabilité) et aux sociétés de concert (relations « professionnalisantes » tournées vers l'accueil d'un public).

Il s'agit de tenter de comprendre pourquoi ce terrain de la sociabilité des élites urbaines n'a pas été retenu au sein des études historiques dédiées à « l'orphéon » comme terreau à partir duquel les pratiques orphéoniques se sont développées.

Il apparaît en effet que ce substrat philharmonique sert le plus souvent à définir la société orphéonique par ce qu'elle n'est pas. Philippe Gumplowicz a montré par exemple que le cercle considéré comme une sociabilité typiquement bourgeoise sert le plus souvent d'exemple antithétique à « l'orphéon » : « L'orphéon se voudrait l'anti-cercle, l'anti-salon »⁸⁰². Cet antagonisme s'impose dans les années 1880 alors que les milieux bourgeois réagissent à la démocratisation des pratiques associatives de la musique en cherchant à se démarquer du « mouvement orphéonique ». De leurs côtés, les pro-orphéonistes tiennent à entériner cette distinction : en 1884, Johannès Weber tient à bien rappeler qu'il

⁸⁰¹ Cité par : YDIER, Ferdinand, « Le centenaire de la Musique municipale », *Bulletin de la Société d'Olonne*, 1930, p. 2.

⁸⁰² GUMPLOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 358 et p. 359. Si l'Orphéon de Wilhelm a réuni hommes et femmes, « l'orphéon libre » s'inscrit massivement dans une tradition de sociabilité masculine. La réunion des deux genres dans une société musicale, lorsqu'elle a lieu, se fait exclusive ment sur une logique artistique de mélange des timbres de voix.

faut distinguer « les sociétés populaires orphéoniques des sociétés aristocratiques dites sociétés philharmoniques »⁸⁰³. Ce courant qui oppose sociabilité bourgeoise et sociabilité orphéonique s'inscrit en droite ligne d'un discours plus ancien sur « l'orphéon » qui s'amplifie dans les années 1850 et dont le porte-parole le plus engagé est le publiciste F.-J. Vaudin du journal *L'orphéon*, puis de la *France chorale*, discours construit en opposition à ce que représente le cercle musical bourgeois qu'il considère comme une enclave culturelle. La société orphéonique est présentée à l'inverse comme un espace de fusion interclassiste et apolitique (mettant côte à côte royalistes et républicains)⁸⁰⁴ et donc représentant une totale novation sociale et musicale.

Tout à fait à contre-courant, Matthieu de Monter⁸⁰⁵, dans une série de cinq articles intitulés « Les orphéons du temps passé », parus à la *Gazette musicale de Paris* entre juillet et septembre 1858⁸⁰⁶, instaure une filiation entre les sociétés orphéoniques du XIX^e siècle et les sociétés musicales d'essence aristocratique nées au XVIII^e siècle. Dans son historique des regroupements chorals, Matthieu de Monter affirme, sans aucun scrupule d'anachronisme, que les sociétés musicales du XVIII^e siècle sont des orphéons sans le nom. Selon lui, mériteraient l'appellation « orphéon », les concerts organisés à partir de 1750 par Jean-Pierre Guignon, violoniste et violoncelliste de renom, promu roi des violons et ménestriers en 1741, concerts qui avaient lieu chez lui, où « artisans, bourgeois, robins faisaient bravement leur partie, avec l'assurance que donnent de consciencieuses études. ». Il écrit, à son propos : « Encore un orphéon, encore une association musicale sérieusement organisée, sérieusement conduite ». Deux attributs qu'il juge *a posteriori* proprement orphéoniques et qui révèlent les espaces communs d'une parenté qu'il cherche à établir entre la société de concert du XVIII^e et la société musicale du XIX^e siècle. À travers cet essai comparatif, Matthieu de Monter témoigne peut-être moins d'une réalité historique que de son expérience personnelle au sein d'une grande ville de province, Bordeaux, où il a résidé et où la pratique collective de la musique savante s'inscrit en droite ligne des sociabilités musicales héritées du siècle précédent, dans lesquelles professionnels et amateurs s'associent.

Plus généralement, l'exclusion historiographique de ce champ d'étude révèle également que les pratiques musicales des élites sont le plus souvent envisagées comme élément constitutif d'une culture identitaire ou un espace creuset du renouvellement des élites, mais beaucoup plus rarement examinées comme relevant d'une préoccupation civique « d'utilité publique » (ou de philanthropie).

En effet, les sociétés philharmoniques du premier XIX^e siècle, à l'instar des sociétés savantes qui allient préoccupations pour le « bien public » et sens de l'utilitaire, ont amorcé la réflexion autour de la mission d'utilité sociale de la musique. Cette dernière préoccupation se traduit dans un premier temps par la nécessité de réfléchir aux moyens à mettre en œuvre pour assurer « la propagation » de la musique. Au

⁸⁰³ WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 62, p. 75, p. 122.

⁸⁰⁴ *L'Orphéon*, 8 avril 1858.

⁸⁰⁵ Matthieu de Monter, publiciste. A vécu à Bordeaux

⁸⁰⁶ *La Gazette musicale de Paris*, 19 septembre 1858.

cours de l'année 1830, la Société philharmonique de Caen, soucieuse de « connaître les moyens de propager le goût de la Musique en France », ouvre un concours à ce sujet. Ce dernier est remporté par Joseph-François Porte. Ses conclusions se résument en deux points : améliorer ce qui existe, la musique sacrée, les théâtres et les concerts ou réunions musicales, et innover, en créant des « écoles de musique et de chant pour les enfants des deux sexes », en « établissant des corps de musique dans les petites communes », et en aidant « les gens de mer » à constituer une musique à bord. Les résultats toucheraient ainsi autant « la classe aisée », que les classes « des agriculteurs et des ouvriers dans les villes, dans les villages et hameaux » ou « les classes les plus pauvres des villes, villages et hameaux ». Il préconise de s'appuyer, sur les ecclésiastiques, sur les instituteurs et sur les musiciens professionnels (anciens musiciens orchestres de théâtres parisiens revenant au pays, professeur de musique)⁸⁰⁷.

Se pose alors la question du passage des préoccupations philanthropiques des élites, qui se traduisent par une volonté de « propager » la musique via la démocratisation de la pratique musicale, à la mise en place de « l'orphéon » comme outil de contrôle social⁸⁰⁸. Autrement dit, il s'agit de s'intéresser aux liens qui unissent ces premières sociétés philharmoniques et les orphéons du Second Empire. Il faut souligner sur ce point le travail de Georges Escoffier qui, dans un article paru en 1997 à propos de l'Orphéon du Puy-en-Velay, a montré le rôle de la Société philharmonique du Puy-en-Velay dans ce changement. En effet, lorsque cette dernière société musicale change d'appellation en 1855 pour prendre le nom « Orphéon », elle signifie explicitement son ralliement au projet orphéonique par l'ouverture d'espaces de pratique et d'apprentissage de la musique au sein de la société musicale aux « classes populaires ». Cependant, la société musicale nouvellement nommée ne s'inscrit pas moins dans la continuité d'une pratique musicale propre aux classes dominantes de la société ponote. Cela se traduit par un mélange des pratiques musicales collectives au sein d'une même société musicale sans volonté de mixité sociale néanmoins : les différentes pratiques se côtoient, chorale, orchestre symphonique, musique de chambre, fanfare⁸⁰⁹. Il montre ainsi une réalité de la sociabilité musicale orphéonique du Puy-en-Velay socialement et musicalement plus complexe que la vision couramment admise d'un « mouvement orphéonique » aujourd'hui encore communément perçue, comme un mouvement musical qui relèverait exclusivement d'une « fédération de chorales ouvrières »⁸¹⁰.

Ainsi, la société philharmonique, sociabilité musicale des élites urbaines, semble avoir eu une ambition similaire à celle de la « société savante », à savoir, de mener des réflexions et des actions afin de développer la musique sur leur territoire (« étendre le goût de la musique ») et auprès des populations

⁸⁰⁷ PORTE, Joseph-François, *Des moyens de propager le goût de la musique en France et particulièrement dans les départements de l'ancienne Normandie*, Caen, F. Poisson, 1835.

⁸⁰⁸ CORNIC, Anita, *op.cit.*

⁸⁰⁹ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay : une œuvre civilisatrice (1855-1879) », in : LESURE, François (Actes réunis par), *op.cit.*, p. 226 à 230.

⁸¹⁰ *Idem.*

(« populariser le goût de la musique »)⁸¹¹. Cet objectif reflète les préoccupations des élites à cette époque. La tendance philanthropique de la société philharmonique se manifeste notamment dans sa volonté de donner accès à la pratique de la musique à un plus large public (l'ouverture d'école gratuite de musique ou donner aux classes moins aisées l'accès aux pratiques chorales et instrumentales au sein de la société philharmonique « mère » dans un but de civilisation⁸¹²). Cette tendance serait néanmoins plus ou moins marquée en fonction des personnes qui composent la Société philharmonique⁸¹³. Certaines d'entre-elles appartiennent par ailleurs aux mondes du négoce ou de l'entreprise. Or, les grands patrons du début du XIX^e siècle ont, semble-t-il, joué un rôle pionnier dans la mise en place de sociétés musicales pour leurs employés au sein de leurs usines⁸¹⁴. Si le terrain vendéen ne s'est pas prêté à l'approfondissement de cette question, d'autres départements, plus industriels, comme le Nord par exemple, constitueraient des espaces d'étude plus propices.

Sociabilité des « classes populaires »

Un dernier terrain sur lequel l'enquête a pu porter est celui de la sociabilité des « classes populaires » urbaines ou rurales, héritées des pratiques communautaires, des confréries, des anciennes corporations, des pratiques festives des compagnons du tour de France⁸¹⁵ ou plus tardivement de l'associationnisme ouvrier. Aurait-elle pu se constituer sur le substrat des pratiques ménétrières, urbaines ou villageoises⁸¹⁶, héritées du siècle précédent ? Ce qui est sûr, c'est que ces sociabilités émanant directement des « classes populaires » sont au cœur des préoccupations du régime impérial. En effet, ce dernier cherche, dans l'éventualité où elles existent, à les récupérer, en mettant en place une politique d'encouragement pour les initiatives philanthropiques des notables. Si les « sociétés de secours mutuels » sont les premières visées, il semble que « les sociétés d'agrément » (comprenant les sociétés musicales) aient été également surveillées pour des raisons comparables⁸¹⁷. Ces sociétés « d'agrément » formées à

⁸¹¹ PORTE, Joseph-François, *op.cit.*, p. 2.

⁸¹² Nous renvoyons le lecteur à l'étude menée par Georges Escoffier sur l'Orphéon du Puy-en-Velay dans laquelle ce dernier montre bien comment les élites ponotes ont ouvert leur sociabilité progressivement dans les années 1850 aux classes sociales qui leurs étaient inférieures dans un but de philanthropie. ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay...*op.cit.*, p. 226 à 230.

⁸¹³ À Nantes, la Société industrielle d'obédience saint-simonienne est liée à la société philharmonique de la ville (Société Marivaux) comme en témoigne la présence dans l'une et dans l'autre d'un certain nombre de personnalités nantaises dont Camille Mellinet. Ce dernier est par ailleurs l'auteur d'un ouvrage s'intitulant : *De la musique à Nantes depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Nantes, Mellinet, 1837). LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle.... op. cit.*, p. 58, p. 71.

⁸¹⁴ Cette question a été étudiée plus spécifiquement par Anita Cornic dans le cas de l'Angleterre. CORNIC, Anita, *op.cit.*, p. 6.

⁸¹⁵ Voir : CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994. Sur le thème des pratiques de la musique et de la danse en milieu rural : GUILCHER, Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, Paris, l'Harmattan, 2009.

⁸¹⁶ Voir : ADELL-GOMBERT, Nicolas, *Des hommes de Devoir : les compagnons du tour de France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, MSH, 2008, p. 129 et 130

⁸¹⁷ À l'instar des sociétés de secours mutuels, par exemple, dont les premières créations en Vendée dans les années 1840 sont issues de projets « d'émancipation populaire et de défense ouvrière ». Elles sont placées sous la tutelle étroite des autorités et des notables sous le Second Empire, transformant la nature du mouvement originel en une « mutualité impériale ». À la veille de 1848 en Vendée, on décompte onze sociétés de secours mutuels répertoriées. « En 1862, 14 % des sociétés de secours mutuels approuvées sont dirigées par des ouvriers, contre 80 % par les notables ». SOUCHET, Jean-Luc, DESGRE, Stève, *La force des solidarités vendéennes*, Nantes, Double mixte, 2005, p. 40 et p. 153.

l'initiative d'ouvriers ont-elles eu une existence en Vendée ? Selon les autorités préfectorales, il ne semble pas que ce cas de figure se soit présenté ni dans les années 1840⁸¹⁸ ni dans les deux décennies suivantes. Ce terrain de la sociabilité ouvrière non chapeauté par les élites sociales aura-t-il été plus influent dans d'autres départements ? Probablement, si l'on en croit Henri-Abel Simon, sans que nous puissions le confirmer néanmoins.

Ainsi, les questions soulevées, d'abord par l'absence d'indications précisant la nature des terrains sur lesquels l'enquête s'est déroulée, entre affiliation institutionnelle (école, église, usine, armée) ou affiliation associative (sociabilité des élites urbaines, associationnisme ouvrier), ensuite par l'ambiguïté qui persiste sur la nature des sociétés recensées par départements (sociétés chorales ou instrumentales, sociétés « populaires » ou « bourgeoises ») et enfin par les choix opérés lors de l'élaboration du document statistique (il ne s'agit pas au final d'un document comptant tous les groupements de pratique collective de la musique), incitent à rester très prudent quant à l'interprétation des résultats statistiques de ce document.

Par ailleurs, l'exploitation de ces données statistiques comme mesure du développement orphéonique à l'échelle nationale ne nous apparaît pas pertinent. Les critiques que nous formulons portent à la fois sur la nature des indicateurs choisis et sur les analyses et interprétations qui en ont été faites, notamment à l'échelle du département vendéen, à savoir, la manifestation d'un retard de développement qui serait du notamment à des formes de résistances des élites vendéennes au « mouvement orphéonique », ainsi que Charles Coligny le suggère.

4. La mesure du développement orphéonique en question

L'exploitation historiographique de ces données statistiques comme mesure du développement orphéonique sur le territoire national s'appuie des indicateurs (nombre des sociétés musicales, ou nombre de membres actifs pour 1000 habitants). Il s'agit maintenant d'en montrer les limites.

4.1. La France des sociétés orphéoniques (1867)

Au regard des résultats statistiques de l'enquête faite à l'échelle nationale deux France s'opposent en 1867 : au nord et à l'est, les départements sont bien pourvus en nombre de sociétés musicales (excepté la région des Alpes), tandis qu'au centre et à l'ouest (excepté le département de la Gironde), les sociétés musicales se font plus rares.

⁸¹⁸ ADV. 4M112. Lettre 10 mars 1843. Selon le sous-préfet, il n'y a pas « de sociétés d'art ou d'agrément, ni de sociétés de secours mutuels ni autres formées dans la classe ouvrière ».

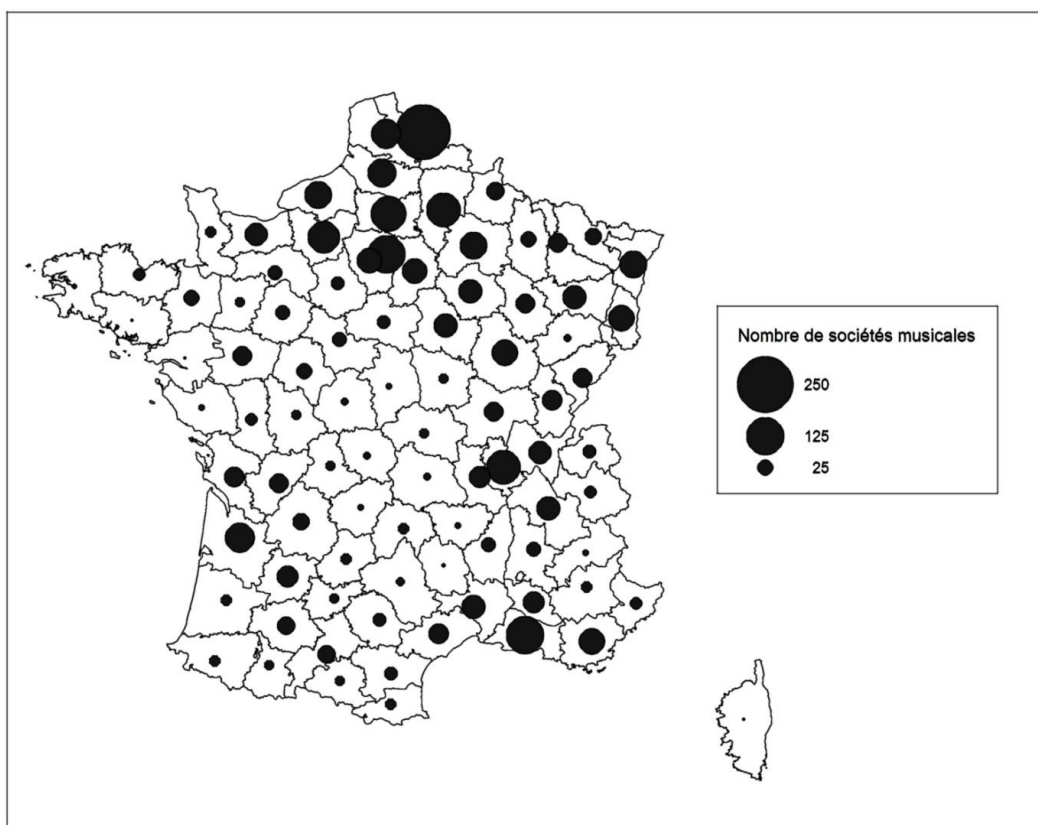


Figure 2 - Carte des créations de sociétés musicales recensées (1867)

À l'échelle nationale, les caractères des civilisations rurales traditionnelles recourent la répartition des sociétés musicales sur le territoire français. En effet, la densité des sociétés musicales est importante dans les pays d'openfield à villages du bassin parisien et du nord-est (Oise et Aisne, pour les plus riches⁸¹⁹) et dans les campagnes méditerranéennes à l'habitat fortement groupé (Var, Gard, Vaucluse). Elle est minimale dans les pays de bocage, de hameaux et de fermes isolées de l'ouest⁸²⁰ et du massif central, exception faite de la Normandie, une des régions phares du mouvement orphéonique dans les années 1860⁸²¹. En effet, le mouvement des créations de sociétés musicales semble trouver dans les petits bourgs ruraux du département de l'Eure un espace d'implantation favorable⁸²². Elle apparaît également réduite dans les zones montagneuses (Alpes, Pyrénées, Massif Central, Cévennes).

Cependant, si les modes d'existence des habitants des campagnes semblent bien corrélés à celui de la répartition des créations musicales, c'est également au phénomène d'urbanisation que renvoie la carte des créations de sociétés musicales : les grandes métropoles (Lille, Paris, Lyon et Marseille) au sein des

⁸¹⁹ Ces deux départements possèdent un nombre de communes très élevé (> 600 communes), dont un très grand nombre de communes de moins de 500 habitants (> 329 communes).

⁸²⁰ Nous retrouvons en effet cette ligne de démarcation à l'échelle de la Vendée à la fin du XIX^e siècle entre la Vendée nord bocagère à l'habitat dispersé et la Vendée sud des bourgs et petites villes.

⁸²¹ GUMPLÓWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 80.

⁸²² 98 % de communes comptent moins de 2000 habitants en 1866 dans l'Eure. C'est le cas également du département vendéen qui possède un tissu de communes constitué majoritairement de bourgs ruraux (249 communes sur 298 communes en 1866).

départements semblent influentes, exception faite de Nantes, chef-lieu du département de Loire-Inférieure, pourvu, selon le document, d'une seule société musicale en 1866⁸²³. À partir des conclusions de Jean-Yves Rauline concernant le phénomène de dispersion des sociétés musicales dans l'Eure, lequel serait le fait de son caractère rural⁸²⁴, on peut faire l'hypothèse, à l'inverse, que les grandes métropoles et villes principales des départements tendent à concentrer les créations de sociétés musicales. Mais cette supposition reste à vérifier.

L'état d'industrialisation des départements semble profiter également aux sociétés musicales, mais ne fait pas nécessairement la différence : la Somme, nettement plus industrialisée que l'Oise ou l'Aisne, possède quantitativement moins de sociétés musicales que dans ces deux départements agricoles en voie d'industrialisation.

L'importance des écarts relevés entre les départements en termes de nombre de sociétés musicales (1 à 244 sociétés musicales) plaide en faveur de comportements extrêmes de quelques départements seulement en matière de créations de sociétés musicales. Le développement orphéonique du département du Nord peut, nous semble-t-il, être considéré comme exceptionnellement fort. Le fait que les départements bretons, et notamment la Loire-inférieure, semblent rester en dehors du « mouvement orphéonique » peut être considérée comme une situation exceptionnelle également, situation qui mériterait que l'on s'y attarde, ce que nous ne ferons pas néanmoins dans cette étude.

La multiplication des sociétés musicales dans le nord et le nord-est de la France peut s'expliquer partiellement, selon la théorie de Philippe Gumpłowicz, comme celle d'une « implantation par imprégnation »⁸²⁵ des départements frontaliers avec la Belgique et l'Allemagne. Selon Vincent Petit, un phénomène similaire s'observe dans le département du Doubs. Selon lui, si la société musicale apparaît dans les villages et petites villes du Doubs situées dans des zones de contact avec la Suisse, cela « s'explique d'abord par le patriotisme des confins »⁸²⁶. À l'imitation de la Suisse, bien pourvue en sociétés musicales, serait né, chez les habitants du Doubs limitrophe, le goût des « récréations artistiques »⁸²⁷. Bien qu'à la marge de notre étude, cette théorie mériterait cependant d'être vérifiée en examinant d'autres influences limitrophes, comme celles de la Suisse⁸²⁸, de l'Italie⁸²⁹ ou de l'Espagne.

⁸²³ Comment interpréter cette absence apparente de sociétés musicales en 1866 à Nantes alors que dans les autres grandes métropoles, les sociétés musicales se sont multipliées dès 1849 ? Nous avons pu constater dans nos recherches antérieures que Nantes a possédé plusieurs sociétés musicales avant 1866. Une société instrumentale, l'Harmonie, est créée en 1852 par et en direction d'ouvriers typographes, lesquels représentent l'élite des ouvriers. Elle aura probablement disparu en 1866. Seule la société chorale qui se crée en 1866 et qui prend le nom d'orphéon est recensée dans l'enquête officielle. Elle réunit des amateurs débutants des nouvelles classes bourgeoises. Les élites traditionnelles ont adhéré tardivement au projet orphéonique, plus soucieuses probablement de développer leurs loisirs propres. LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle...op. cit.*

⁸²⁴ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 56, p. 75.

⁸²⁵ GUMPOWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 79.

⁸²⁶ PETIT, Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », *Ethnologie française*, 2004, XXXIV, 4, p. 708.

⁸²⁷ PETIT, Vincent, *ibid.*

⁸²⁸ ROHRBACH, Michel, *Fanfarses vaudoises : notes au fil des temps*, Yens-sur-Morges, Cabedita, 2003.

Ce phénomène de diffusion proximale pourrait être envisagé également à l'échelle départementale. Bien qu'incluse dans le grand désert ouest, la Vendée apparaît, de par sa position géographique entre la Bretagne (massif armoricain), zone de vide (notamment le département de Loire-Inférieure) et la Gironde (bassin aquitain), zone de plein (notamment le département de Charente), comme un département tampon. La faiblesse du développement du phénomène orphéonique en Vendée serait-elle le résultat de ces influences divergentes ? Selon la théorie du développement « par imprégnation » ou « par capillarité », les espaces frontières du sud du département devraient être favorisés en matière de développement orphéonique. En outre, il est probable que les attaches historiques de la Vendée avec le territoire de l'ancien Poitou dont elle est issue, au même titre que les Deux-Sèvres et la Vienne, aient favorisé également une éventuelle diffusion proximale.

Philippe Gumpłowicz accorde à Eugène Delaporte un rôle d'importance dans la diffusion de « l'idée orphéonique » hors de Paris, dans son incarnation dans l'orphéon de province et dans l'essor des concours⁸³⁰. Envoyé officiellement à sa demande en mission dans les départements français par le ministre de l'Intérieur en 1848⁸³¹, Eugène Delaporte a été, selon Philippe Gumpłowicz, le vecteur de la rencontre bienveillante entre « l'orphéon » et « cette France terrienne, France moyenne des petits bourgs et des chefs-lieux de canton ». Cependant, ce sont probablement moins les bourgs et chefs-lieux de cantons qui bénéficieraient de la dynamique missionnaire d'Eugène Delaporte, que les principales villes des départements visités⁸³². Nous ne savons pas si Eugène Delaporte s'est rendu en Vendée, mais cela reste peu probable.

Néanmoins, l'inégalité de la répartition des sociétés musicales sur le territoire national n'induit pas nécessairement un développement orphéonique dont l'influence serait négligeable au sein des départements les moins pourvus. En effet, lorsqu'on prend en compte les effectifs de membres que les sociétés musicales accueillent, « le rapport de force » entre la France du nord et du sud s'inverse.

4.2. La France des membres des sociétés orphéoniques (1867)

Alors qu'elles comptent moins de créations de sociétés, les zones de l'ouest, du centre et du sud de la France moins bien pourvues en termes de nombre de sociétés que les départements du nord détiennent les records d'effectifs, qu'il s'agisse de membres actifs ou honoraires. Il apparaît alors que le nombre de sociétés musicales et la taille de ces sociétés semblent inversement liés (cf. ci-après - Figure 3).

⁸²⁹ « Dans le midi de la France les sociétés chorales seconderaient un heureux instinct musical et favoriseraient facilement le développement du vif sentiment mélodique répandu dans ces contrées comme en Italie », *Revue universelle des arts*, 1858, p. 449.

⁸³⁰ En 1849, il organise à Troyes le premier festival chantant de France. GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon ...op.cit.*, p. 38.

⁸³¹ « Le citoyen Delaporte, professeur de musique désirerait établir un vaste système d'éducation musicale par l'application de la méthode Wilhem et organiser en province, sur une grand échelle, des réunions analogues à celle de l'Orphéon de Paris ». RADIGUER, Henri, *op. cit.*, p. 3728.

⁸³² Pour exemple, l'Orphéon de Toulon dans le Var, dont il serait l'initiateur. GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 35.

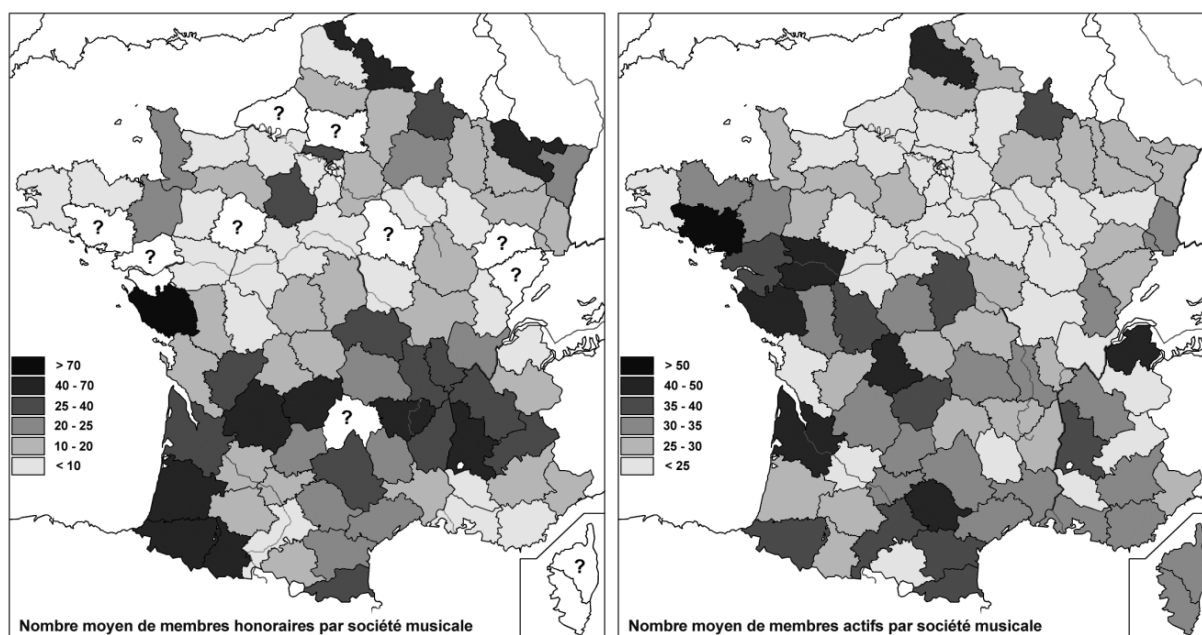


Figure 3 – Répartition (par département) du nombre moyen de membres honoraires et de membres actifs par sociétés musicales (1867)

Par ailleurs, le classement des départements en fonction du nombre de membres honoraires par société musicale place la Vendée en tête des départements. En effet, le nombre moyen est de loin le plus élevé : 74 membres honoraires par sociétés (pour une moyenne nationale de 21). Partant de l'hypothèse selon laquelle les membres honoraires des sociétés musicales se recrutent parmi les notables de la commune, nous en concluons que les élites urbaines vendéennes n'hésitent pas à investir en nombre la sociabilité musicale en offrant une garantie d'honorabilité à l'Orphéon ou à la Société philharmonique de leur ville. Il s'agit de rester prudent néanmoins dans les interprétations possibles de ces chiffres alors que la fiabilité de l'enquête est impossible à évaluer. Il apparaît toutefois que loin d'être hostiles au « mouvement orphéonique », les élites urbaines en sont le principal soutien à l'échelle locale. Par ailleurs, les missions de distraction et de philanthropie que les sociétés musicales se sont traditionnellement attribuées ont probablement facilité leur « autorisation » au détriment des autres types de rassemblement, dans un contexte où le développement des associations s'accompagne de mesures accrues de surveillance de la part de l'État, mesures motivées et légitimées par le potentiel de contestation du pouvoir qu'elles représentent⁸³³.

⁸³³ ADV. 4 M 111. Cercles et associations [1843-1932]. Lettre du ministre de l'intérieur, T. Duchâtel, au préfet de Vendée, J.-R. - Prosper Gauja, datée du 8 février 1843 : « Monsieur le préfet, mon attention a été appelée sur les associations de toute nature qui existent dans les départements. Depuis quelques années les réunions de ce genre se sont multipliées : il en est qui ont modifié leurs statuts ; quelques unes sont en instance à l'effet d'obtenir l'autorisation du gouvernement ; un certain nombre enfin n'existe que par tolérance. [...] il existe plusieurs réunions, autorisées ou non, d'institution ancienne ou récente. C'est là une situation fâcheuse à laquelle il importe de mettre un terme : il faut que le gouvernement puisse se rendre compte du nombre des associations existantes, de leurs ressources, de leur utilité, de leur but. [...] Quant aux réunions scientifiques ou littéraires, il arrive quelques fois que ces associations deviennent, dans certaines localités, des foyers d'intrigues politiques. »

La question qui se pose est de savoir si, en Vendée, les membres honoraires soutiennent un projet de classes dominantes pour les classes dominantes où si, à l'instar de ce que décrit Georges Escoffier pour la ville du Puy-en-Velay, les élites se sont ralliées à la cause orphéonique, qui se définit comme un projet des classes dominantes en direction des classes populaires⁸³⁴. Nous tentons d'y répondre dans le chapitre suivant.

Ainsi, certes la France des sociétés musicales renvoie à une « orphéonisation » inégale et partielle en 1867, mais l'indice sur lequel s'appuie ce constat (à savoir le nombre de sociétés musicales recensées officiellement en 1867 ou bien le nombre membres actifs pour 1000 habitants) s'avère nettement insuffisant pour évaluer l'impact réel du phénomène orphéonique à l'échelle départementale. Nous avons cherché dans le point suivant à privilégier une approche plus « qualitative » qui prendrait en compte l'investissement des sociétés musicales locales dans « le mouvement orphéonique » national via leur participation au concours-festival de 1867 à Paris.

4.3. La France du concours-festival de 1867

L'idée est de s'intéresser à l'origine départementale des sociétés musicales concourantes, afin de proposer une cartographie de la France du festival-concours dans un but de comparaison avec celle du recensement officiel des sociétés musicales étudiées ci-dessus. En d'autres termes, nous avons voulu vérifier si le nombre de sociétés musicales concourantes reste corrélé au nombre de sociétés musicales recensées officiellement en 1867, ou si, à l'inverse, certains départements, comme la Vendée, faiblement pourvus en sociétés musicales n'en sont pas moins impliqués dans la vie orphéonique nationale, comme en témoignerait leur participation au festival-concours parisien de 1867. Les données servant à l'analyse sont extraites d'un compte-rendu publié également au sein de l'ouvrage d'Oscar Comettant⁸³⁵.

Le concours-festival de 1867 a rassemblé 336 sociétés musicales, issues de 251 communes réparties sur 62 départements. Près de trois départements sur quatre ont donc participé au grand concours-festival de l'Exposition universelle de 1867. Cet événement national avait été précédé de quatre autres moments de rencontres orphéoniques de moindre ampleur néanmoins : en 1855, lors de la précédente exposition universelle (59 sociétés musicales, 3500 orphéonistes) ; en 1859, date de la première réunion générale des orphéonistes de France au Palais de l'Industrie à Paris conçue par Eugène Delaporte (204 sociétés musicales, 6797 exécutants) ; en 1860, un festival à Londres, organisé par E. Delaporte

⁸³⁴ En effet, lorsqu'en 1855, la Société philharmonique du Puy-en-Velay change d'appellation pour devenir l'Orphéon du Puy-en-Velay, Georges Escoffier y voit une modification de « la conception de la sociabilité musicale, qui ne serait plus seulement tournée vers le seul plaisir de partager un loisir entre pairs, mais également orientée vers une mission sociale de transformation de la société globale » Le terme d'orphéon, dans cet exemple viendrait entériner une transformation du projet musical hérité des sociabilités musicales des élites urbaines. ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay ...*op.cit.*, p.230.

⁸³⁵ COMETTANT, Oscar, *op.cit.*

également (155 sociétés, 3000 orphéonistes) et en 1861, à l'occasion de la seconde réunion des orphéonistes de France au Palais de l'Industrie à Paris (8000 orphéonistes)⁸³⁶.

La cartographie des départements « exportateurs » de sociétés musicales participant au festival-concours de 1867, qu'elles soient chorales, fanfares ou harmonies, dessine une France des départements qui diffère assez sensiblement de celle de la France des sociétés musicales (cf. ci-après - Figure 4) (Pour les données ayant servi à la cartographie, cf. - Tableau 6). Tandis qu'au sud d'une ligne qui va de la Charente au Var, les départements ont fourni, pour un grand nombre d'entre eux, un important contingent de sociétés musicales (entre 5 et 10 pour la Charente, la Gironde, la Dordogne, la Haute-Garonne, le Tarn, l'Hérault, le Gard, les Bouches-du-Rhône, le Vaucluse, le Var), la France du nord possède quatre foyers de grande participation : le plus important est en région parisienne (département de la Seine, qui accueille le festival-concours, et départements voisins de Seine-et-Oise et Seine-et-Marne) ; les trois autres foyers sont situés en Normandie (Calvados et Seine-inférieure), dans le département du Nord et dans les départements de l'est (Haut-Rhin et Bas-Rhin notamment). À noter que le département du Rhône (dont la ville de Lyon, mais aussi les petites villes de Neuville-sur-Saône, Anse et Saint-Léger), reste également un des trois plus grands fournisseurs de sociétés chorales au festival-concours de l'Exposition universelle, avec la Seine et la Seine-et-Oise.

Ainsi, hormis quatre départements (Seine, Seine-et-Oise, Rhône et Nord) qui concentrent 40 % des effectifs de sociétés musicales participantes, les départements de la France du midi et du sud-ouest, malgré un éloignement plus important du lieu du festival-concours, constituent un bassin de participation important : les dix départements concernés concentrent 22 % des sociétés musicales concourantes. Concernant le quart des départements restant, certains correspondent aux vastes zones de « vide orphéonique » (départements bretons et du centre de la France), d'autres, comme les départements de la Franche-Comté (Doubs et Jura notamment) font à l'inverse partie des départements bien pourvus en sociétés musicales en 1867.

⁸³⁶ GUMPLowicz, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 67 à 74.

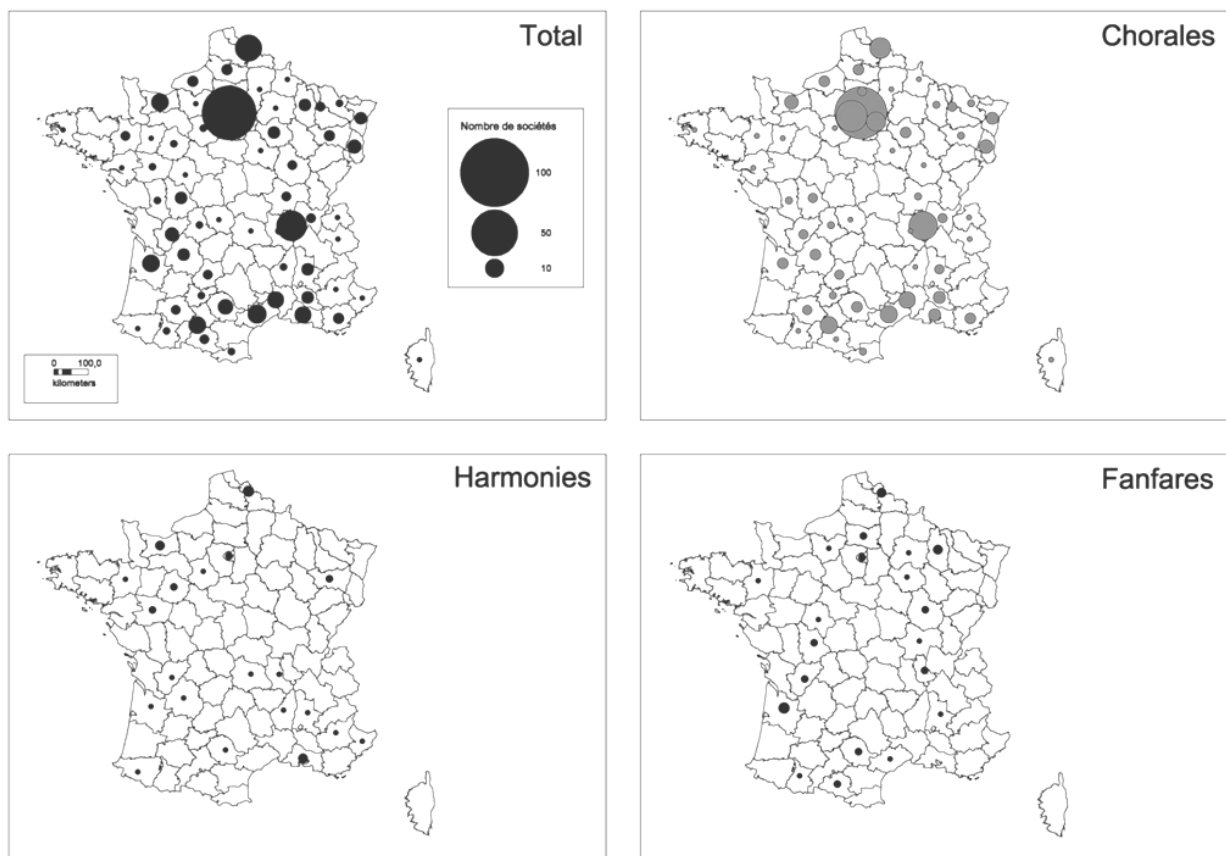


Figure 4 - Provenances des sociétés musicales participant au concours de Paris en 1867

L'inégale répartition des sociétés musicales participantes sur le territoire national a probablement des causes multiples. Nous en voyons au minimum trois. Si le caractère de pépinière des départements, plus ou moins fournis en sociétés musicales, a pu jouer sur la probabilité de la participation d'au moins l'une d'entre elles au concours festival de 1867, d'autres facteurs semblent plus pertinents. On peut notamment souligner l'importance du réseau ferroviaire, en cours de réalisation, qui est le principal moyen de transport pour les sociétés musicales, ou bien encore l'inégalité des moyens financiers des sociétés musicales et, plus largement, ceux des divers soutiens financiers et logistiques de ces sociétés (municipalité, patron d'entreprise, fédérations départementales). Mais ce dernier facteur reste à l'état d'hypothèse, car, dans l'état actuel de notre recherche, il n'est pas évaluable.

Les équipements ferroviaires trouvent leur plein développement dans les vallées de la Seine, de la Marne, de la Loire, de la Saône et du Rhône, dans les plaines de Beauce, de Brie et de Flandre. Mais le réseau est à peine ébauché dans les Pyrénées, le Var, la Haute-Loire et la Creuse. En 1860, une quinzaine de départements ne disposent d'aucune ligne de chemin de fer : la Vendée (la première ligne arrive à Napoléon-Vendée en 1866), les Hautes-Alpes, les Basses-Alpes, l'Ariège, le Gers, le Lot, les Hautes-Pyrénées, la Corse, la Lozère, l'Ardèche, le Cantal (Aurillac en 1866), la Corrèze, les Côtes-du-Nord, le Finistère et le Morbihan.

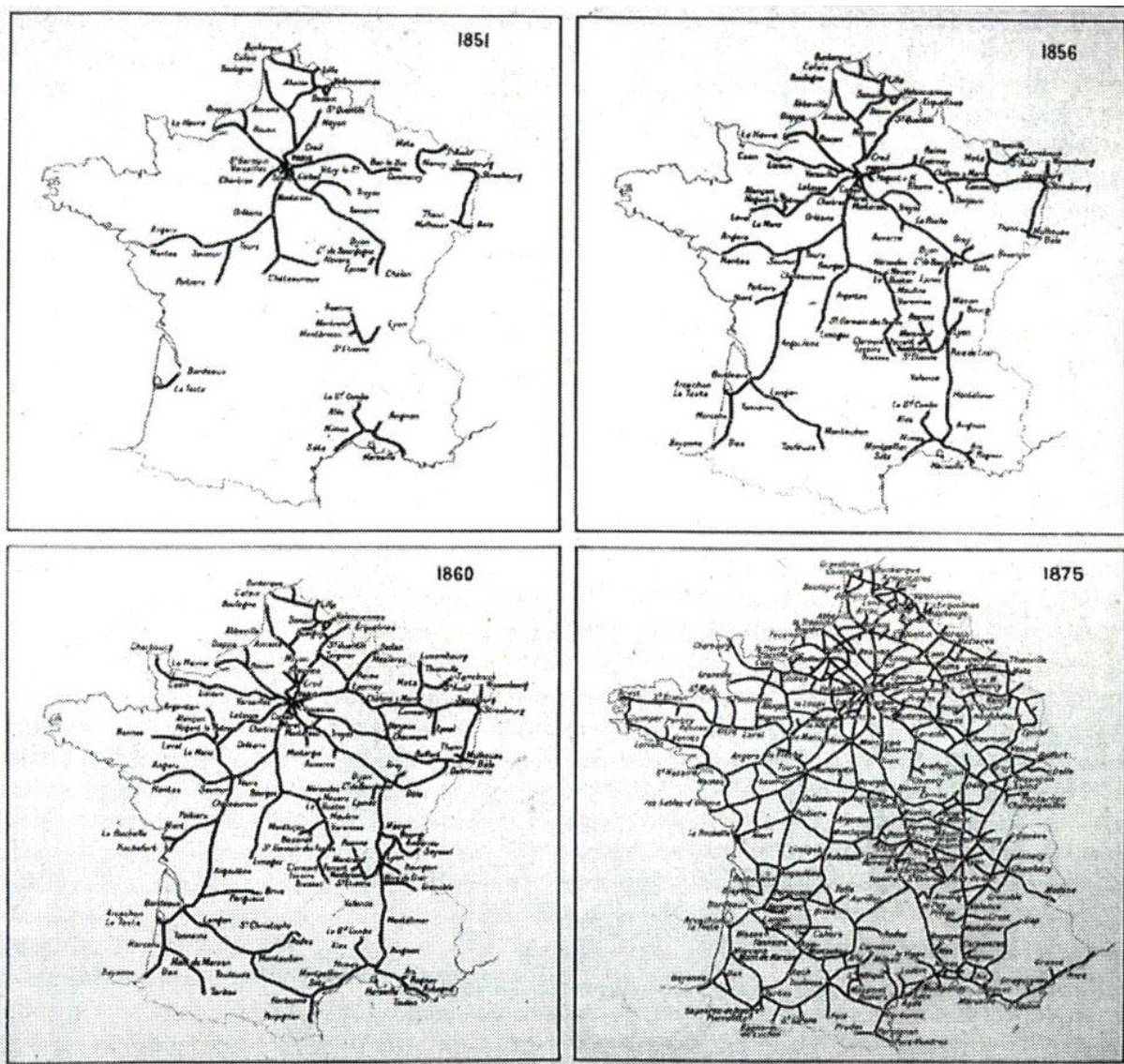


Figure 5 - Évolution du réseau ferroviaire entre 1851 et 1875⁸³⁷

Enfin, si nous notons, d'après les données d'Oscar Comettant, l'absence de sociétés musicales vendéennes à ce concours-festival, les dirigeants locaux de l'Orphéon de La Roche-sur-Yon affirment le contraire en 1873, alors qu'ils se remémorent le « succès » que l'Orphéon y avait obtenu à l'époque⁸³⁸. Cette divergence pourrait résulter de l'organisation parallèle, voire concurrente, de plusieurs concours à Paris en 1867⁸³⁹ : d'un côté, ceux de l'Exposition universelle (un concours pour les chorales les 5, 9 et 11

⁸³⁷ CARON, François, *Histoire des chemins de fer en France (1740-1883)*, Paris, Fayard, 1997, p. 385.

⁸³⁸ AMR-S-Y. 2R21. Lettre des membres de la commission de l'Orphéon aux conseillers municipaux, 8 juillet 1873.

⁸³⁹ « Les bandes orphéoniques eussent été plus nombreuses encore au Champ-de-Mars, si elles ne s'étaient divisées pour répondre aux invitations de M. le baron Taylor, secondé par M. Delaporte, et du directeur de la France chorale, M. Vaudin. Ces Messieurs trouvèrent en eux seuls les moyens suffisants pour organiser des concours et des festivals internationaux. Ces festivals et concours ont eu lieu ; mais ce serait sortir du cadre déjà si vaste que nous nous sommes tracé, d'en faire ici l'historique ». COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens, et les instruments de musique...op. cit.*, p. 71.

juillet, un deuxième, international, pour les musiques militaires le 11 juillet⁸⁴⁰, et un troisième, le 14 juillet, pour les fanfares et harmonies civiles⁸⁴¹) et, de l'autre côté, organisé en parallèle, suite à la brouille qui oppose Eugène Delaporte (et le Baron Taylor) à F.-J. Vaudin (et Laurent de Rillé), un autre concours-festival, dont nous n'avons pas trouvé de compte-rendu officiel, qui a pu être celui auquel la société musicale vendéenne a participé⁸⁴².

Par ailleurs, si la France du festival-concours se confond avec celles des sociétés chorales participantes, lesquelles représentent 83 % des sociétés participantes (10 % de fanfares et 7 % d'harmonies), il est intéressant de noter que les aires de la participation orphéonique sont sensiblement différentes selon les différentes catégories de sociétés musicales : sociétés chorales, harmonies ou fanfares. En effet, la France des harmonies concourantes et celles des fanfares participantes ne se recoupent pas toujours (excepté les départements du Nord, de la Seine, de l'Ille-et-Vilaine, de la Charente, de la Gironde, du Tarn, et de la Drôme). Par ailleurs, la France des harmonies se situe au sud d'une ligne qui va du Calvados aux Alpes-Maritimes (excepté les départements du Nord, de la Seine, de l'Eure-et-Loir et des Vosges). Ce constat confirme l'hypothèse d'une divergence, à la fois temporelle et quantitative, entre l'essor choral et l'essor des fanfares au niveau des départements.

⁸⁴⁰ Ont participé les pays suivant : France (Garde de Paris, Guides de la Garde impériale) ; Autriche (Régiment du duc de Wurtemberg) ; Prusse (2e Régiment et Grenadiers de la Garde royale) ; Russie (Chevaliers Gardes) ; Belgique (Grenadiers) ; Espagne (Génie) ; Bavière (1^{er} Régiment d'Infanterie) ; Pays-Bas (Grenadiers et Chasseurs) ; Grand-Duché de Bade (Grenadiers de la Garde). *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Imprimerie Impériale, 1869, p. 110 à 115.

⁸⁴¹ *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Imprimerie Impériale, 1869, p. 110 à 115.

⁸⁴² GUMFLOWICZ, Philippe, *L'orphéon...op. cit.*, p. 79.

Num dép.	Départements	Chor.	Fanf.	Harm.	Total
01	Ain	3	0	0	3
02	Aisne	1	0	0	1
03	Allier	0	0	0	0
04	Alpes (Basses-)	0	0	1	1
05	Alpes (Hautes-)	0	0	0	0
06	Alpes-Maritimes	0	0	1	1
07	Ardèche	1	0	1	2
08	Ardennes	1	0	0	1
09	Ariège	1	2	0	3
10	Aube	4	1	0	5
11	Aude	0	0	0	0
12	Aveyron	0	0	0	0
13	Bouches-du-Rhône	5	0	3	8
14	Calvados	6	0	3	9
15	Cantal	0	0	0	0
16	Charente	3	2	1	6
17	Charente-Inférieure	0	0	0	0
18	Cher	0	0	0	0
19	Corrèze	0	0	0	0
2A	Corse	1	0	0	1
21	Côte-d'Or	1	2	0	3
22	Côtes-du-nord	0	0	0	0
23	Creuse	1	0	0	1
24	Dordogne	4	0	1	5
25	Doubs	0	0	0	0
26	Drôme	3	1	1	5
27	Eure	0	1	0	1
28	Eure-et-Loir	1	0	1	2
29	Finistère	1	0	0	1
30	Gard	8	0	0	8
31	Garonne (Haute-)	9	0	0	9
32	Gers	3	0	0	3
33	Gironde	4	4	1	9
34	Hérault	9	1	0	10
35	Ille-et-Vilaine	1	1	1	3
36	Indre	0	0	0	0
37	Indre-et-Loire	0	1	0	1
38	Isère	0	0	0	0
39	Jura	0	0	0	0
40	Landes	0	0	0	0
41	Loir-et-Cher	0	0	0	0
42	Loire	1	0	1	2
43	Loire (Haute-)	0	0	0	0
44	Loire-Inférieure	1	0	0	1
45	Loiret	0	0	0	0

Num dép.	Départements	Chor.	Fanf.	Harm.	Total
46	Lot	3	0	0	3
47	Lot-et Garonne	0	0	0	0
48	Lozère	0	0	0	0
49	Maine-et-Loire	0	0	2	2
50	Manche	0	0	0	0
51	Marne	0	1	0	1
52	Marne (Haute-)	0	0	0	0
53	Mayenne	1	0	0	1
54	Meurthe	3	0	0	3
55	Meuse	2	3	0	5
56	Morbihan	0	0	0	0
57	Moselle	2	0	0	2
58	Nièvre	0	0	0	0
59	Nord	12	3	4	19
60	Oise	3	2	0	5
61	Orne	0	0	0	0
62	Pas-de-Calais	0	0	0	0
63	Puy-de-Dôme	0	0	1	1
64	Pyrénées (Basses-)	0	0	1	1
65	Pyrénées (Hautes-)	1	1	0	2
66	Pyrénées-Orientales	2	0	0	2
67	Rhin (Bas-)	5	0	0	5
68	Rhin (Haut-)	6	0	0	6
69	Rhône	22	2	0	24
70	Saône (Haute-)	0	0	0	0
71	Saône-et-Loire	2	1	0	3
72	Sarthe	0	0	2	2
73	Savoie	1	0	0	1
74	Savoie (Haute-)	1	0	0	1
75	Seine (Paris)	62	2	2	66
77	Seine-et-Marne	11	0	0	11
78	Seine-et-Oise	25	0	0	25
76	Seine-Inférieure	4	0	0	4
79	Sèvres (Deux-)	2	0	0	2
80	Somme	4	0	0	4
81	Tarn	4	2	1	7
82	Tarn-et-Garonne	2	0	0	2
83	Var	4	0	0	4
84	Vaucluse	5	0	0	5
85	Vendée	0	0	0	0
86	Vienne	3	2	0	5
87	Vienne (Haute-)	2	0	0	2
88	Vosges	2	0	2	4
89	Yonne	1	0	0	1
Total		266	35	31	336

Tableau 6 - Nombre de sociétés musicales (par département) participant au festival-concours de 1867



Avec une première vague de créations de sociétés musicales « autorisées » entre 1858 et 1868, la Vendée s'inscrit donc dans la tendance nationale du développement orphéonique en France⁸⁴³. La dizaine d'années qui sépare la première vague de créations de sociétés musicales en Vendée de celle du département de l'Eure, département considéré comme l'une des régions phares du mouvement orphéonique dès 1863⁸⁴⁴, se pose moins, nous semble-t-il, en termes de résistances ou de retards qu'en termes d'absences ou de cumuls des « terrains institutionnels » (l'école, l'église ou la paroisse, l'usine, la commune, la sociabilité) d'autant plus propices à l'émergence des sociétés musicales sur un territoire départemental qu'ils sont constitués de « substrats professionnels ou semi-professionnels » (encadrement par un musicien professionnel, ou participations occasionnelle de musiciens professionnels) hérités du siècle précédent : le substrat philharmonique, substrat maïtrisien, substrat militaro-civique et probablement le substrat ménétrier, même si plus difficile à cerner dans notre exemple.

L'hypothèse selon laquelle il y a, en 1866, une variété de « terrains institutionnels » concernés par des regroupements autour d'une pratique amateur collective de la musique – sans compter l'espace de sociabilité de la franc-maçonnerie, que nous n'avons pu appréhender en Vendée, mais qui a pu jouer plus généralement en faveur d'une diffusion des pratiques musicales orchestrales⁸⁴⁵) – permet de repenser le « mouvement orphéonique » non comme un seul mouvement homogène, mais comme un phénomène complexe de pratiques sociales de la musique dont les réalités de développement sur le terrain peuvent prendre autant d'orientations différentes qu'il y a de départements.

La société musicale de type orphéonique est une sociabilité qui s'implante d'abord dans les villes : « entre l'orphéon et la ville de province, c'est le coup de foudre » écrit Philippe Gumpłowicz⁸⁴⁶. La Vendée ne fait pas exception : ce sont les principales villes du département, dont l'importance se mesure non seulement en nombre d'habitants, mais également en termes de cumuls de fonctions qu'elles soient administratives, politiques, religieuses ou économiques, qui sont concernées en premier lieu. En 1867, la Vendée se trouve donc, selon cette hypothèse, totalement « orphéonisée ». La « saturation orphéonique »

⁸⁴³ GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1. p. 28.

⁸⁴⁴ Charles Coligny la déclare en 1863 « fille chérie de l'Orphéon ». In : *La France chorale*, n° 53, 1863.

⁸⁴⁵ Le terrain franc-maçon fait ici moins référence au terreau associatif qui les héberge qu'aux maçons eux-mêmes et à leurs rituels dans lesquels ils pratiquent la musique instrumentale par le biais des « colonnes d'harmonie ». Roger Cotte, dans son ouvrage, *La musique maçonnique et ses musiciens* (Paris, Éditions du Borrego), publié en 1987, souligne la parenté entre la solennité des musiques du rituel maçonnique et l'ampleur des fêtes révolutionnaires qui ont utilisé, pour l'essentiel, des groupes de vents et les musiciens des loges dissoutes. Cependant, si le XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e marquent une des périodes les plus florissantes de la musique maçonnique, le XIX^e s'accompagne d'une décadence générale de la musique rituelle. Ces pratiques collectives de la musique instrumentale ont pu être réinvesties dans des formes de sociabilités différentes des loges maçonniques par le biais des sociétés musicales. Eric Saunier donne l'exemple des industriels maçons caennais qui, dans les années 1820, semblent plus investis dans les sociétés musicales que dans les sociétés savantes de la ville. SAUNIER, Eric, *Révolution et sociabilités en Normandie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Rouen, Publication Université de Rouen, 1998, p. 253, p. 301.

⁸⁴⁶ GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op. cit.*, p. 58.

des principales villes du département n'engendre pas pour autant un phénomène de dissémination géographique avant les années 1880.

Par ailleurs, l'adhésion des élites vendéennes au projet orphéonique ne peut être directement mise en cause. À partir des données statistiques officielles publiées en 1867 et dans la limite qu'impose la question de leur fiabilité, les sociétés musicales en Vendée concentrent un grand nombre de personnes (plus d'une centaine en moyenne) parmi lesquelles les notables sont majoritairement représentés en tant que membres honoraires. L'hypothèse de leur résistance, telle que la formule à demi-mot Charles Coligny en 1863, ne peut donc expliquer l'apparente faiblesse du développement orphéonique en Vendée. À l'inverse, l'hypothèse selon laquelle le terrain de la sociabilité musicale des élites urbaines héritées du siècle précédent a permis, sous le Second Empire, l'apparition des sociétés musicales en Vendée, est d'autant plus probable que, d'une part, nous avons évoqué précédemment la faiblesse, voire à l'absence, des autres « terrains institutionnels » en Vendée, et que d'autre part, nous avons souligné le fort investissement des notables (comme membres honoraires) dans les sociétés musicales du département. Il s'agit dans le chapitre suivant d'en confirmer ou infirmer le poids en procédant à l'examen des différentes sociétés musicales vendéennes qui se créent entre 1845 et 1879.

Chapitre 4 Les premières sociétés musicales en Vendée

Dans ce chapitre, nous réinterrogeons l'idée issue de la tradition historiographique, qui fait de « l'orphéon » une pratique musicale totalement nouvelle venant combler « un vide musical », préférant voir dans « l'invention orphéonique » un des éléments déclencheurs des mutations des pratiques collectives de la musique préexistantes, dans lesquelles les amateurs trouvaient déjà place.

Pour ce faire, nous avons opté pour un plan chronologique : un premier point est consacré à la sociabilité musicale des élites urbaines traditionnelles dans le prolongement de la société philharmonique qui naît dans les grandes villes au début du XIX^e siècle (1845-1878) (Nous suivons leur survivance sous la Troisième République) ; un deuxième, à l'apparition des sociétés musicales qui s'inscrivent explicitement dans la mouvance « orphéonique » (1861-1868) et enfin, un troisième, à la nouvelle génération de sociétés philharmoniques à laquelle s'ajoute l'apparition de la fanfare (1867-1879).

1. L'héritage philharmonique et ses survivances (1845-1878)

Les premières mentions de sociétés musicales règlementées prenant pour certaines l'appellation de sociétés philharmoniques (étymologiquement, sociétés qui aiment la musique) apparaissent en Vendée dans les années 1840 dans un paysage associatif urbain peu dense et peu varié, où domine la sociabilité des élites encouragée et canalisée par l'État⁸⁴⁷.

1.1. Les sociétés philharmoniques à Fontenay-le-Comte

La première société philharmonique (1845)

Cette société n'est connue que par la mention qui en est faite dans les statuts et règlements de la société philharmonique de 1878. Aucune autre trace n'a été retrouvée à ce jour⁸⁴⁸. S'il s'agit bien d'une société réunissant des « amateurs éclairés » dans laquelle « les artistes de la ville » ou ceux de passage prêtent régulièrement leur concours, la question de la nature du regroupement se pose cependant. Cela pourrait être un regroupement symphonique, dans lequel coexistent instruments à cordes (famille des violons) et instruments à vent (flûte, hautbois, basson), sur lequel, en fonction des occasions de concerts,

⁸⁴⁷ ADV. 4M112. Lettre du ministre de l'intérieur Monsieur T. Duchâtel au préfet de Vendée J.-R.-Prosper Gauja, datée du 8 février 1843. « D'autres considérations dont le développement tiendrait ici trop de place militent en faveur des sociétés d'arts, d'agrément ou de charité, lorsqu'elles ne s'écartent point de leur destination première qui est de concourir à assurer des distractions honnêtes aux personnes d'une condition aisée et des secours ou des consolations aux indigents. »

⁸⁴⁸ Recherches effectuées dans le dépôt des Archives municipales de Fontenay-le-Comte, dans celui des Archives départementales de Vendée et dans le journal *La Gazette vendéenne*.

se greffent des chanteurs amateurs ou professionnels⁸⁴⁹. Cependant, en l'absence de documents le confirmant ou l'infirmité, nous ne pouvons négliger la possibilité qu'il s'agisse d'un orchestre d'harmonie (orchestre d'instruments à vent regroupant bois et cuivres), sur le modèle de l'orchestre d'harmonie des musiques régimentaires ou des gardes nationales. Dans ce cas, dans un contexte de réformes des pratiques orchestrales régimentaires, la première société philharmonique de Fontenay-le-Comte pourrait être à rattacher à une forme de modernité de la pratique musicale des amateurs et artistes de la ville⁸⁵⁰.

Ce faisant, la société philharmonique aura cessé ses activités sous cette appellation, tout du moins dans les années 1860. En effet, alors que la vie culturelle de Fontenay-le-Comte est ponctuée de manifestations musicales dont le journal *La Gazette vendéenne* se fait l'écho, nulle mention de la participation d'une société philharmonique. Cependant, le journaliste note la présence en 1861 de la « musique instrumentale de notre ville »⁸⁵¹. Celle-ci, « sous la direction de son habile chef Monsieur Hovel »⁸⁵², se produit au côté de la société chorale de la ville (cf. point 3) lors du concert annuel donné en l'honneur de Sainte-Cécile dans l'Église Notre-Dame en 1861, puis également en 1862⁸⁵³.

De même, à l'occasion de l'exposition-concours de la Société d'horticulture de Fontenay-le-Comte en octobre 1863, au moment de la remise des prix, « une musique brillante » se fait entendre⁸⁵⁴. Il s'agit probablement de cette même musique instrumentale de la ville, même si elle est dirigée par un nouveau chef, Monsieur Bariera. Ce dernier a été « maître de musique de la ville » de Luçon, avant de se faire révoquer par le conseil municipal de cette même ville en mai 1862, le conseil lui retirant l'allocation de 400 F prévue en rétribution de cette fonction⁸⁵⁵. Il aurait été également professeur de musique à Bourbon-Vendée en 1845⁸⁵⁶. La nature de cette société instrumentale n'est pas précisée. Que cet ensemble musical, occasionnel ou institutionnalisé, abrite un orchestre symphonique ou un orchestre d'harmonie, il est constitué, selon l'expression usuelle, « des amateurs et artistes de la ville ».

La première société philharmonique (1845) dissoute sous le Second Empire (ou continuée sous une forme plus ou moins institutionnelle sous le titre de « musique instrumentale de la ville »), n'est pas tombée dans l'oubli pour autant. Avec la création de la seconde société philharmonique en 1878, c'est la

⁸⁴⁹ Dans l'*Annuaire musical* daté de 1845, sont recensés deux professeurs de musique à Fontenay-le-Comte, messieurs Balloteau et Mansuy.

⁸⁵⁰ En effet, en septembre 1845, l'effectif et l'instrumentarium des orchestres militaires sont en pleine réforme : ce sont les innovations instrumentales dans les cuivres proposées par Adolphe Sax, avec la famille des saxhorns, puis celle des saxotrombas qui sont retenues et instituées. Brevet pour les saxhorns daté du 17 août 1843, pour les saxotrombas, le 21 novembre 1845.

⁸⁵¹ *La Gazette vendéenne*, 30 novembre 1861.

⁸⁵² *Idem*.

⁸⁵³ *La Gazette vendéenne*, 22 novembre 1862.

⁸⁵⁴ *La Gazette vendéenne*, 17 octobre 1863 : « Inutile de répéter que l'orchestre fort habilement dirigé par Monsieur Bariera a contribué puissamment à l'éclat des fêtes ».

⁸⁵⁵ ADV. Régistre des délibérations municipales de Luçon. Correspondance, 25 mai 1862.

⁸⁵⁶ Dans l'*Annuaire musical* de 1845, Monsieur Bariera est mentionné comme professeur de musique à Bourbon-Vendée.

dimension traditionnelle de la sociabilité des élites et le rôle des « amateurs éclairés » au sein de la ville qui sont réaffirmés.

Entre tradition et modernité : la société philharmonique refondée en 1878

C'est en effet la première société musicale fontenaisienne (1845) qui est choisie *a posteriori*, par la mémoire qu'on garde d'elle, comme l'ancêtre de la nouvelle société philharmonique qui renaît en 1878 (autorisation préfectorale le 1^{er} avril 1878)⁸⁵⁷. Cette seconde société philharmonique s'inscrit explicitement dans la filiation de celle de 1845, un moyen pour elle de réaffirmer des origines distinctives, ce qui participe d'abord d'un discours de légitimation :

« La société philharmonique de Fontenay-le-Comte fondée le dix mars mille huit cent quarante cinq est reconstituée à partir du premier mars mille huit cent soixante dix huit, son but étant comme celui de la société précédemment autorisée, de cultiver l'art musical, d'en répandre le goût »⁸⁵⁸.

L'ensemble musical de la société philharmonique est dirigé par un « chef d'orchestre », titre qui renvoie à une formation musicale de type orchestre symphonique, mêlant des instruments à cordes et à vents⁸⁵⁹. Ce dernier se compose d'une trentaine de personnes, amateurs et artistes de la ville « invités à en faire partie »⁸⁶⁰. Les trois artistes invités sont les Ménardeau, père et fils, et Michel Marfaing, professeur de musique au collège depuis le début des années 1850. Les réunions ont lieu le samedi au théâtre de 20 h à 23 h. La cotisation à 1,50 F par mois reste abordable cependant et le recrutement se fait dans la tradition de la cooptation entre pairs. L'admission se fait en deux temps : le candidat doit d'abord être présenté par deux membres de la société, puis sa candidature est soumise au vote des sociétaires.

La commission administrative de la société est composée de propriétaires et de fonctionnaires : le président, Charles Daudeteau, propriétaire, alors âgé de 65 ans, fondateur de la société en 1861, et directeur musical de la société chorale (cf. point 3), Ernest Robert du Botneau, âgé de 45 ans, propriétaire, Jean Aymé, 57 ans, vérificateur de poids et mesures, Charles Angibault, juge de paix, âgé de 54 ans, et Bonnaud (dont nous n'avons pas retrouvé d'éléments biographiques).

Cette société musicale regroupe la génération des hommes mariés et d'âge mûr (âge moyen de 42 ans). Outre la présence non négligeable de musiciens professionnels (professeurs de musique), les

⁸⁵⁷ ADV. 4M112.

⁸⁵⁸ ADV. 4M118. Règlement de la Société philharmonique de Fontenay-le-Comte, 1878.

⁸⁵⁹ Le titre de « chef d'orchestre » ferait strictement référence à la direction d'une formation définie comme orchestrale. Elisabeth Bernard fait apparaître au début du XIX^e siècle le « profil du chef d'orchestre, comme un double du premier violon, au moment où naît le besoin d'un orchestre important ». Dans un premier temps, c'est le premier violon qui, s'élevant en montant sur une estrade afin d'être mieux vu, se sert de son archet de temps en temps pour diriger les autres musiciens. Vers le milieu du XIX^e siècle, le bâton remplace l'archet, et la technique de la battue se définit. Le chef d'orchestre dans son acceptation moderne est né. L'évolution de cette fonction montre que c'est au chef que revient le choix de la politique musicale de l'orchestre. Ainsi, par son origine, ce terme semble être attaché à la direction d'une formation symphonique de l'orchestre (groupement des cordes, des vents, auquel peut s'ajouter éventuellement un chœur), et lui reste en quelque sorte réservé. BERNARD, Elisabeth., « Chef d'orchestre », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op.cit.*, p. 263.

⁸⁶⁰ ADV. 4M118. Règlement de la Société philharmonique de Fontenay-le-Comte, 1878.

notables vivant de la rente et de l'administration sont bien représentés. Les marchands et les artisans, par ailleurs tous boutiquiers, sont minoritaires. Un grand nombre de sociétaires résident rue royale, mais il semble cependant que l'aire géographique de recrutement dépasse l'échelle de la rue pour atteindre celle du quartier. Les logiques d'appartenance sociale et générationnelle prévalent dans ce regroupement. Ainsi, la sociabilité musicale ne vient ici que prolonger ou renforcer une sociabilité déjà expérimentée, soit par le biais de réunions musicales précédentes (société chorale de la décennie précédente menée par Charles Daudeteau), soit par la fréquentation d'autres espaces de sociabilité (cercles).

Nom	Prénom	Génération	Qualité	Profession	Adresse	Statut	Age en 1878	Lieu de naissance	Page liste de 1876
Angibault	Charles		Sociétaire commissaire	Juge de paix	Rue royale	M	54		58
Antoine	Hippolyte		Sociétaire	Pâtissier	Rue royale	M	32		58
Aymé	Jean		Sociétaire trésorier	Vérificateur des poids et mesures	Rue de la criée	M	57		26
Ayraud	Henry		Sociétaire	Négociant en liquide	Rue de la fontaine	M	63		41
Beillard	Antoine		Sociétaire	Marchand de meuble	Rue de l'ancien hôpital	M	54	Saône et Loire	66
Boisseau	Lucien		Sociétaire	Clerc de notaire	Rue royale	C	25		58
Bonnaud			Sociétaire commissaire						
Bouyer			Sociétaire	Fabricant de chaussures					
Charcellay	Auguste		Sociétaire	Pharmacien	Rue royale	M	34	Indre et Loire	59
Charron	Henri	Fils	Sociétaire	Receveur p. des finances	Rue des capucines	C	16		21
Charron	Albert	Fils	Sociétaire	Receveur p. des finances	Rue des capucines	C	18		21
Daudeteau		Fils	Sociétaire	Propriétaire	Rue Gaudète	M	33		11
Daudeteau		Père	Sociétaire président	Propriétaire	Rue Gaudète	M	65		11
Deladouespe			Sociétaire						
Freland	Ferdinand		Sociétaire	Huissier	Rue royale	M	28		58
Guilleux	René		Sociétaire	Charpentier	Rue Collardeau	M	49	Maine et Loire	13
Lombard			Sociétaire						
Louis	Jean		Sociétaire	Propriétaire	Route de Niort	M	48		83
Marchand	Maurice		Sociétaire chef d'orchestre	Garde général des forêts	Rue du petit séminaire	M	41	Maine et Loire	10
Marfaing	Michel		Artiste invité	Professeur de musique	Rue du château	M	53	Ariège	40
Ménardeau	Ernest	Fils	Artiste invité	Professeur de musique	Place du marché	M	32		54
Ménardeau		Père	Artiste invité	Professeur de musique					
Petit	Henri		Sociétaire	Professeur	Rue du collège	M	36	Ardèche	2
Robert du Botneau	C. Ernest		Sociétaire commissaire	Propriétaire	Rue royale	M	45		56
Rousse	Alfred		Sociétaire	Propriétaire	Rue du calvaire	M	38		29
Rousseau	Henri		Sociétaire	Instituteur	Rue des écoles	M	48		13
Rousseau	Hippolyte			Marchand de vins	Rue Saint-Martin	M	50	Deux-Sèvres	14
Van Parys	Louis	Père	Sociétaire	Professeur de dessin	Rue Ste-Catherine	M		Belgique	8

Tableau 7 - Liste des membres de la Société philharmonique de Fontenay-le-Comte

Si « l'orphéon » a pu représenter un symbole de modernité, les élites fontenaisiennes ne se défont pas pour autant des valeurs véhiculées par des pratiques sociales de la musique où la figure de « l'amateur éclairé » est toujours porteuse d'un prestige qui semble intact. Alors que l'évolution générale au XIX^e siècle est à la séparation entre professionnels et amateurs⁸⁶¹, l'adéquation entre élites artistiques et sociales demeure en province et témoigne de la volonté des élites de réaffirmer la singularité de leurs pratiques musicales dans la continuité d'une pratique propre aux classes dominantes. Par leur volonté de remettre au goût du jour une filiation déjà ancienne, les élites fontenaisiennes cherchent à réactiver une forme historique de sociabilité, qu'ils auraient perdue un temps. Elles cherchent à redéfinir leur espace propre de pratiques musicales au sein de la ville en réinvestissant un espace occupé principalement par la société chorale, dès 1861, et la fanfare de la ville, depuis 1871. La nouvelle société philharmonique n'est plus en activité en 1899⁸⁶². La précarité de ces réunions musicales ou cercles musicaux pourrait-elle témoigner en creux « d'une carence culturelle de la bourgeoisie française » comme le prétend Philippe Gumpowicz ? Si l'hypothèse nous semble intéressante à examiner, nous l'avons néanmoins laissée en suspens dans le cadre de cette thèse.

1.2. De la Société musicale à la Société philharmonique à Luçon

La première société musicale de Luçon

En 1849, la société musicale qui se crée à Luçon s'inscrit en droite ligne de l'héritage des sociétés musicales d'« amateurs éclairés » nées dans les grandes villes de province au XVIII^e siècle⁸⁶³. Elle témoigne de la survivance d'une forme de sociabilité traditionnelle des élites urbaines. Elle compte une quinzaine de membres fondateurs. Tous sont pratiquants et amateurs de musique : ils ont appris en amont à jouer d'un instrument. Ils se réunissent régulièrement, une fois par semaine le samedi soir, formant un orchestre de type symphonique dirigé par un « chef d'orchestre ».

L'ambition première des sociétaires n'est pas de créer une société survivant aux changements des personnes : la société musicale se forme pour une année et se reconstitue tous les ans⁸⁶⁴. La remise en cause annuelle de la poursuite de la société permet au groupe de réaffirmer sa volonté de continuer l'expérience et donne de l'importance aux choix, aux avis et aux engagements des personnes au sein de la société. La société musicale s'appuie sur une participation de l'ensemble des sociétaires pour ce qui

⁸⁶¹ « Par une sorte de transfert d'autorité, la légitimation de la musique comme art demandant une culture et non seulement une spécialité, qui en conserve la distinction, fait que la musique réservée jusqu'alors à une élite qui la pratiquait – celle des amateurs – est désormais exécutée par une élite professionnelle pour une élite sociale qui se contente d'y assister ». LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes...*op. cit.*, p. 80.

⁸⁶² ADV. 4M112. Liste des sociétés autorisées (1899).

⁸⁶³ AML. 4S. Les documents témoignant de l'existence de cette société musicale sont deux exemplaires de règlement, rédigés à deux ans d'intervalle, en 1849 et en 1851.

⁸⁶⁴ AML. 4S. Règlement du 20 octobre 1849 et règlement du 1^{er} novembre 1851, maintenu pour les années 1852 et 1853.

concerne les prises de décisions indispensables au bon fonctionnement de la société. D'inspiration démocratique, elle réaffirme l'égalité entre les sociétaires. La société musicale se définit aussi par les privilèges qu'elle offre aux sociétaires : seules « les personnes faisant partie de la société » peuvent assister aux séances⁸⁶⁵. Règlementée, elle s'organise dans un but de distraction et ne cherche pas, dans un premier temps, à élargir ses prétentions en direction d'un plus large public : « Toute demande adressée à la société pour faire de la musique en dehors de ses séances ordinaires sera considérée comme nulle et non avenue ; les demandes de ce genre ne pouvant être faites qu'en dehors des séances de la société et personnellement »⁸⁶⁶. Les sociétaires prévoient cependant dans le règlement d'éventuelles occasions de jeux « en dehors de leur local ordinaire », ce qui témoigne d'une nécessité d'envisager à certaines conditions une vie musicale tournée vers l'extérieur.

Ils se qualifient de « sociétaires », paient tous une cotisation mensuelle de 3 F (laquelle équivaut à deux jours de salaire d'un ouvrier vendéen⁸⁶⁷). Pour faire partie de la société, il faut être admis à la pluralité des voix à l'issue d'un scrutin secret. Le nouvel arrivant paie un droit d'entrée de 5 F, signe les statuts et règle sa cotisation pour l'année. L'organisation interne est déléguée à trois personnes pendant l'année : un sociétaire « caissier » probablement nommé, le « chef d'orchestre » dont on ne sait s'il est un sociétaire parmi d'autres ou une personne extérieure à qui l'on fait appel et, enfin, un sociétaire désigné « au scrutin secret » chargé du bon fonctionnement interne de la société. Le caissier reçoit les cotisations, réclame et encaisse les amendes ; il est également le dépositaire de « la musique » (partitions) à la fin de l'année tant que l'ensemble des sociétaires n'a pas pris de décisions à ce sujet. Ledit sociétaire est chargé de l'ordre pendant la séance, de la comptabilité, de l'application des amendes et des convocations si un changement du jour de la réunion est nécessaire. En cas d'absence, c'est le chef d'orchestre qui endosse ces fonctions.

Les décisions relatives au fonctionnement de la société, comme l'admission d'un nouveau membre, l'invitation à l'extérieur, le jugement d'une indiscipline, l'usage des partitions, sont prises par « scrutin secret » « à la pluralité des voix » par « les sociétaires réunis ». L'égalité de traitement entre les sociétaires est réaffirmée. Toutes indisciplines ou refus de se conformer au règlement ou aux décisions prises par les sociétaires font l'objet d'amendes, dont « nul ne sera exempt ».

Le statut du « chef d'orchestre » apparaît incertain : nous ne savons pas s'il est un sociétaire comme les autres, s'il occupe cette fonction parce qu'il l'a choisie ou parce qu'il y a été nommé, s'il est une personne extérieure sollicitée par la société et quelles sont les fonctions qui lui sont réellement attribuées.

⁸⁶⁵ AML. 4S. Règlement du 1^{er} novembre 1851, art. 14.

⁸⁶⁶ AML. 4S. Règlement du 1^{er} novembre 1851, art. 12.

⁸⁶⁷ SOUCHET, Jean-Luc, DESGRE, Stève, *op. cit.*, p. 45.

Nom	Prénom	Attesté en	Même nom et/ou prénom
Bouyeur		1850	
Châtellain	A.	1849	1878
Chopin		1851	
Daviau		1851	1878
Frezeau		1851	
Grimaud	Émile	1850	1878
Hillérin (de)		1849	1878
Labbé	Philippe	1849	1878
Labbé	P.	1849	1878
Léonard		1850	
Lesage	L.	1849	
Lesage		1849	
Marfaing		1850	Violoniste
Messmer		1849	
Moreau		1849	1878
Morineau	Léon	1849	
Poiraud		1850	
Renoud	Henri	1850	Famille de musicien ? Renou (liste nominative 1876)
Vrignaud	A.	1850	1878

Tableau 8 - Liste des membres de la Société musicale de Luçon (1849)

La Société philharmonique de Luçon, attestée en 1856, est connue par le biais de ses programmes de concert. Elle est à considérer probablement comme un prolongement de la société musicale créée en 1849, dont on sait qu'elle se reforme chaque année au moins jusqu'en 1853 et dont la présence est encore attestée en 1854, alors qu'elle décline l'invitation qui lui est faite par l'Association musicale de l'Ouest à participer au « Concours d'Orphéons et de musiques d'harmonies civiles et militaires », organisé à Niort le 28 juin 1854⁸⁶⁸. En outre, la Société philharmonique de Luçon n'a pas, semble-t-il, organisé de festival-concours à cette époque dans sa ville comme il est de règle au sein de l'Association musicale de l'Ouest. Ce n'est pourtant pas par manque de souffle : la première société musicale de Luçon est très active à l'échelle locale et elle s'est très bien insérée dans la vie musicale de la ville par le biais de concerts publics dans la lignée du modèle philharmonique des grandes villes.

Pratique du concert public : la Société philharmonique de Luçon

La Société philharmonique de Luçon se produit en concert entre 1856 et 1862 à Luçon même. Elle a probablement continué d'animer la vie musicale de la ville dans les années 1860. Bien que cette société soit mixte – elle est composée d'une partie instrumentale et d'une partie chorale (chœur) –, l'appellation

⁸⁶⁸ BAUGIER, M., « Rapport sur le concours de sociétés chorales et de musiques d'harmonie civiles et militaires à Niort le 28 juin 1854 », in : *Mémoires de la Société de statistique du Département des Deux-Sèvres*, XVII, Niort, Imp. de L. Favre, 1854, p. 2 à 28.

de « société chorale philharmonique », certes relativement rare, n'a pas été retenue. Son répertoire instrumental est celui d'un petit orchestre symphonique composé d'instruments à cordes et à vents, comme en témoignent les œuvres programmées : ce sont des « ouvertures » d'opéra, tel le *Calife de Bagdad*⁸⁶⁹ de Boieldieu⁸⁷⁰ et *Fra Diavolo*⁸⁷¹ d'Aubert⁸⁷².

Le concert a lieu dans un espace fermé, la salle de la mairie – Luçon n'ayant pas de théâtre à cette époque. Il débute à huit heures le plus souvent ; le billet d'entrée est de 3 F, contre 1 F (ou 50 centimes) pour un vaudeville ou une pièce de théâtre donnés dans cette même salle par des familles de comédiens de passage⁸⁷³. Il est annoncé par voie d'affiches ou d'annonces dans le journal local ; le programme des œuvres jouées y est parfois détaillé⁸⁷⁴.

Le concert s'organise selon une forme et un déroulement courants⁸⁷⁵ sur le modèle du « concert spirituel » (né au XVIII^e siècle). Chacune des deux parties du concert débute par une exécution instrumentale de la Société philharmonique. La performance chorale arrive en seconde position de la seconde partie. Il s'agit d'un extrait d'œuvre probablement peu joué, ou tombé dans l'oubli aujourd'hui : *Le Chœur des chasseurs* de Mincard-Benett⁸⁷⁶. Viennent ensuite, en alternance, des petites pièces instrumentales et vocales : des solos de chant accompagnés au piano, des airs d'opéra, des romances ou des chansonnettes, des duos instrumentaux (flûte et piano, deux violons, violon et piano), un solo de cor accompagné d'un quatuor à cordes.

Lorsque l'exécution est le fait d'un musicien professionnel, son nom figure en bonne place⁸⁷⁷. À l'inverse, le programme ne mentionne pas le nom du musicien amateur qui se produit en solo, duo ou trio, mais seulement son genre, « M. ou M^{lle} », révélant une participation à part égale entre hommes et femmes. Cependant, si la discrimination des pratiques musicales amateurs ne porte pas directement sur le genre (en effet, être amateur de musique n'est pas tant sexué, la femme ayant pu développer, comme signe distinctif d'une bonne éducation, « ce talent d'agrément » dans sa « vie de demoiselle »), elle porte sur le statut marital des femmes : une femme mariée (sauf pour les femmes de musiciens professionnels) est le plus souvent exclue de la pratique sociale du concert, espace public, ouvert sur l'extérieur,

⁸⁶⁹ *Le calife de Bagdad*, opéra-comique de Boieldieu et de Saint-Just.

⁸⁷⁰ François-Adrien Boieldieu (1775-1834).

⁸⁷¹ *Fra Diavolo*, opéra comique d'Aubert et Eugène Scribe.

⁸⁷² Daniel François-Esprit Auber (1782-1871).

⁸⁷³ AML. 2R4.

⁸⁷⁴ Le programme du concert du 27 janvier 1856.

⁸⁷⁵ Pour exemple, les programmes de concert de la Société philharmonique de Clermont-Ferrand entre 1855 et 1856, reproduits en annexe dans l'article suivant : NIAUD, Viviane, « La vie musicale à Clermont-Ferrand au XIX^e siècle », in : *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, XCVII, n°275, avril-juin, 1995, p. 343 à 362.

⁸⁷⁶ Mincard Benett (1878-1858).

⁸⁷⁷ Présence de Monsieur Sauvaget, prix du conservatoire, corniste, des frères Marfaing, violonistes, et mademoiselle Prudhomme de Nantes qui « tient le piano ».

traditionnellement réservé aux hommes. En bonne mère et épouse, la femme mariée n'aurait ni le « loisir », ni « l'indécence » de s'adonner à la musique hors du salon du foyer conjugal⁸⁷⁸.

Dans le cas de la femme musicienne professionnelle, la question se pose différemment. La professionnalisation des femmes, que cela soit par le biais du professorat depuis 1830⁸⁷⁹ ou de la pratique du concert, tend à les marginaliser socialement et artistiquement : lorsque la femme musicienne professionnelle monte sur scène, elle est soit pianiste, soit chanteuse, et le plus souvent célibataire. À Luçon, pour l'accompagnement des chanteurs et des instrumentistes, il est fait appel à une pianiste nantaise, M^{lle} Prudhomme. Dans les années 1850, la pratique du concert public fait émerger une nouvelle figure de musicienne professionnelle : l'accompagnatrice. Au XIX^e siècle, tandis que la pratique musicale amateur au féminin est plus tolérée qu'encouragée, celle professionnelle reste une pratique discréditée.

Parmi les artistes locaux, on note la présence des frères Marfaing, violonistes, dont l'un fait partie de la première société musicale en 1850 (il pourrait être Michel Marfaing, âgé de 51 ans en 1878 et résidant à cette date à Fontenay-le-Comte), celle de Jacques-Joseph Henricet, flûtiste, 1^{er} prix du conservatoire de Paris (1836), et de son fils pianiste. Les Henricet sont installés à Napoléon-Vendée depuis quelques années au moment du concert, probablement à la fin des années 1840, le père comme professeur de musique de la ville. C'est aux Sables-d'Olonne que son frère, A.-Nicolas Henricet, corniste, formé au conservatoire de Paris (cor et composition), premier prix du Conservatoire de Paris, et ancien cor solo à l'Opéra comique⁸⁸⁰, vient s'installer également une dizaine d'années plus tard, alors que « des raisons de santé ont pu seules arracher à la Capitale »⁸⁸¹. Tout aussi actif que son frère, il y forme en 1863 une société chorale philharmonique (cf. dans ce chapitre : 2.3, p. 221).

La Société philharmonique affiliée à l'Association musicale de l'Ouest

Très tôt, se mettent en place des associations départementales, le plus souvent à l'initiative de la société philharmonique de la grande ville du département dont l'objectif est de soutenir les sociétés musicales du département ou des départements affiliés. L'une des premières connues est l'Association musicale de l'Ouest. Créée en 1835 à l'initiative de Désiré Martin-Beaulieu (1791-1863), compositeur, musicographe, chef d'orchestre et directeur fondateur de la Société philharmonique de Niort (1827)⁸⁸², elle regroupe les sociétés musicales de cinq autres départements en plus de la Vendée : les Deux-Sèvres,

⁸⁷⁸ COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments...op. cit.*, p. 174 à 179. Oscar Comettant critique cette idée d'incompatibilité entre devoirs des femmes mariées, « devoirs sociaux d'épouse et de mère » et l'usage de la musique hors du foyer conjugal.

⁸⁷⁹ La naissance du type littéraire de la demoiselle professeur de piano reflète « l'arrivée en force des femmes sur le marché de l'enseignement musical à partir des années 1830 ». GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, p. 93.

⁸⁸⁰ AMS-D'O. *Journal des Sables*, 17 janvier 1864.

⁸⁸¹ *Idem*.

⁸⁸² LAURENT, Jean, *L'œuvre de Désiré Martin-Beaulieu*, Niort, Société Historique et Scientifique des Deux-Sèvres, 1996.

la Vienne, la Charente-Maritime, la Charente et la Haute-Vienne⁸⁸³. Il apparaît que la logique de ce regroupement renvoie directement à celle de l'Académie scolaire de Poitiers. La Société philharmonique de Luçon s'est affiliée à l'Association musicale de l'Ouest dès sa création. Cependant, elle est la seule société musicale vendéenne à y avoir adhéré.

L'Association musicale de l'Ouest a l'ambition d'accroître et d'organiser les forces vives musicales de la ville de Niort, de dynamiser la vie musicale des autres villes du département des Deux-Sèvres, et des cinq autres départements associés. Pour ce faire, elle souhaite rassembler les sociétés musicales de ces départements, tout en les laissant « parfaitement libres dans leur organisation particulière »⁸⁸⁴, en proposant des réunions périodiques sous la forme de congrès : le XX^e congrès a lieu en 1858 à La Rochelle, et depuis 1854, sous la forme de concours-festival, ou « de fêtes musicales » (le 25^e en 1861 à La Rochelle⁸⁸⁵, le 27^e en 1863 à Rochefort⁸⁸⁶). La Vendée reste un des départements les moins impliqués dans les activités que cette association promeut. Elle ne participe pas à l'organisation de ces manifestations, et ne semble pas prendre part aux événements organisés par les autres départements impliqués. À noter que l'Association musicale de l'Ouest n'est pas mentionnée dans le recensement des associations départementales que fait Charles Poirson en 1868. Est-ce parce qu'elle dépasse le cadre départemental ? Il est plus probable qu'elle ait cessé de fonctionner après la mort de son fondateur Désiré Martin-Beaulieu en 1862.

Département	Nom du président	Prénom	Date	Profession
Bas-Rhin	Noettinger		?	
Rhône	Guimet	Émile	?	Industriel
Calvados	Féret	Léon	?	
Bouches-du-Rhône	Morel		?	Directeur du conservatoire de Marseille
Seine	Delaporte/Delafontaine		Avant/après 1862	Professeur de l'Orphéon municipal

Tableau 9 - Associations musicales départementales en 1867, d'après Charles Poirson⁸⁸⁷

⁸⁸³ LAURENT, Jean, « MARTIN-BEAULIEU, Marie-Désiré MARTIN, dit BEAULIEU », in : FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 753 et 754.

⁸⁸⁴ BAUGIER, M., « Rapport sur le concours de sociétés chorales et de musiques d'harmonie civiles et militaires à Niort le 28 juin 1854 », in : *Mémoires de la Société de statistique du Département des Deux-Sèvres*, XVII, Niort, Imp. de L. Favre, 1854, p. 25.

⁸⁸⁵ *La Gazette vendéenne*, 17 août 1861. « Les fêtes musicales de l'Association de l'Ouest auront lieu cette année à La Rochelle les 21 et 22 août. Le concert spirituel aura lieu le 21 à midi ; le second concert, vocal et instrumental, le 22, à huit heures du soir ; MM. Bataille, 1^{ère} basse de l'opéra comique : Capoul, 1^{er} prix de Conservatoire ; Bruno, 1^{er} flûtiste de l'Opéra-comique ; Triébert, 1^{er} hautbois du théâtre italien ; Jancourt, 1^{er} basson de l'Opéra-comique ; Mohr, 1^{er} cor de l'Académie impériale de musique, Mlle Simon et un grand nombre d'artistes et d'amateurs des villes associées prendront part à ce festival. Parmi les morceaux d'ensemble, on exécutera la symphonie cantate de Mendelssohn-Bartholdy ; près du fleuve étranger, chœur de Gounod, Les Ruines d'Athènes et la symphonie en si bémol de Beethoven ; les ouvertures du Freischütz de Weber, de Zampa et d'Hérold ; des chœurs du Comte d'Ory, de Rossini, et de la Vestale de Spontini. Le prix de la souscription est de 10 francs pour les deux concerts ».

⁸⁸⁶ *La Gazette vendéenne*, 22 août 1863. « La ville de Rochefort est appelée à son tour à donner cette année le 27^e festival de la Grande association musicale des départements de l'ouest. [...] Nous sommes assurés du concours des principaux artistes et amateurs de toutes les sociétés philharmoniques du département de l'ouest ».

⁸⁸⁷ POIRSON, Charles, *Guide manuel de l'orphéoniste*, Paris, Hachette, 1868.

Ainsi, sous le Second Empire, la ville de Luçon possède une vie musicale non négligeable où la présence des musiciens professionnels, installés dans la ville ou venant pour l'occasion des villes voisines, est déterminante. À la fin des années 1850, l'organiste de la cathédrale de Luçon, Balthazar Waitzennecker, nommé organiste à Luçon en 1857, alors âgé de 22 ans, s'engage dans la création d'une société chorale quelques mois après son arrivée, en septembre 1858. Il organise la société chorale sur la base d'un regroupement associatif et lui donne des statuts et règlements qu'il soumet après avoir sollicité l'approbation municipale à l'autorisation préfectorale.

1.3. La Société chorale de Luçon

L'apparition de l'amateur débutant

Formé à l'école de musique de Niedermeyer à Paris, selon une méthode d'enseignement calquée sur celle de Wilhem et s'appuyant sur le principe de l'enseignement mutuel⁸⁸⁸, Balthazar Waitzennecker, fort de cette expérience, peut se lancer avec confiance dans la constitution d'une chorale d'amateurs débutants. Toute la prise en charge musicale repose sur lui : de la formation des chanteurs débutants⁸⁸⁹ au choix des œuvres à l'étude et à l'exécution. Il est le chef artistique du projet : « Les membres de la société lui doivent complète obéissance à cet égard. »⁸⁹⁰, l'objectif étant de « répandre le goût de la bonne musique classique. »⁸⁹¹

Bien que lancée avec vigueur et rigueur, la société chorale semble cesser ses activités au cours de l'année 1859. Alors que les sources ne mentionnent ni conflits ni d'événements particuliers qui auraient pu entraîner la cessation des activités chorales de la société en 1859⁸⁹², il s'agit d'examiner une des causes possibles d'une dissolution éventuelle qui serait liée à la difficulté de maintenir dans la durée un projet choral exigeant en termes d'investissement individuel et collectif, en s'appuyant sur l'analyse sociologique des membres de la Société chorale de Luçon (1858), pour définir un profil type du membre exécutant, et sur l'examen de leur assiduité aux répétitions.

Parmi les 65 membres listés pour l'année 1858-1859 (si l'on excepte le chef de chœur), pour 45 d'entre eux, le statut de membre exécutant est précisé⁸⁹³. Les membres paient, outre un droit d'entrée, une cotisation mensuelle élevée : 1,50 F par mois contre 0,50 F pour la Société chorale de Fontenay-le-Comte

⁸⁸⁸ Les élèves les plus avancés prennent en charge l'éducation des plus jeunes, permettant ainsi de les initier à la pédagogie.

⁸⁸⁹ AML. *Le Luçonnais*, 27 novembre 1858, n° 48, 5^e année. À l'occasion du premier concert que donne la société chorale pour la fête de Sainte-Cécile, le dimanche 21 novembre 1858, à la cathédrale de Luçon alors qu'elle vient juste de se fonder, un journaliste souligne « la véritable prouesse » du directeur de la société chorale alors que « la plupart des membres ne possédaient aucune notion de musique ».

⁸⁹⁰ AML. 2R5. Règlement de la Société chorale de Luçon.

⁸⁹¹ AML. *Le Luçonnais*, samedi 27 novembre 1858, n° 48, 5^e année.

⁸⁹² Balthazar Waitzennecker décède dix ans plus tard en 1869.

⁸⁹³ AML. 2R5. Liste des sociétaires élaborées à partir du livre de compte de la Société chorale, de septembre 1858 à mars 1859.

en 1861⁸⁹⁴. À partir des listes nominatives de recensements effectués en 1851, 1856 et 1861, nous avons pu identifier 46 personnes sur 65, dont 35 font partie des membres exécutants retenus comme tels.

Le profil type du membre exécutant de la Société chorale de Luçon est un homme jeune, entre 16 et 25 ans (60 %), célibataire (85 %), non établi professionnellement (56 %), fils de « bonne famille » (58 %) dont 75 % ont un père négociant et 25 % un père propriétaire (parmi ces pères, certains occupent une fonction électorale au sein du conseil municipal : Vrignaud, Labbé, Daviau, Cousin, Châtelain, Lepeltier, Renaud, Martin⁸⁹⁵). Par ailleurs, ils ont été, voire sont toujours, pour certains d'entre eux (Labbé, Vrignaud, Daviau), exécutants dans la Société philharmonique de Luçon.

Âge	Nombre	%
16 à 25 ans	28	60
26 à 35 ans	13	30
36 ans et plus	5	10

Tableau 10 - Âges des membres de la Société chorale de Luçon

« Les jeunes gens » s'investissent en grand nombre au moment de la formation de la chorale. Pendant les trois premiers mois, le nombre d'adhérents augmente pour atteindre 51 adhérents. Après novembre, les adhésions se font plus rares, puis stoppent au cours du mois de décembre. Une fois l'effet de nouveauté passé, la société recrute moins de personnes qu'elle n'en perd. C'est le mois de décembre qui compte le plus de départ : 8 sociétaires ne renouvellent pas leur adhésion. Lorsque certains adhérents ne règlent plus leur cotisation tous les mois, ils se trouvent de fait rayés des listes. Les mois suivants, la société perd en moyenne trois personnes par mois. Il faut cependant nuancer cette perte puisque, les relevés de cotisations s'arrêtant au mois de mars, les retards dans le paiement des cotisations ne sont donc pas pris en compte alors qu'ils sont forts probables. En mars 1859, la société compte environ 43 sociétaires.

Par ailleurs, le calendrier des répétitions est chargé : il y a jusqu'à trois répétitions par semaine⁸⁹⁶. C'est probablement une contrainte non négligeable pour les sociétaires. Un certain nombre semble se décourager au bout de quelques mois de travail, quittant définitivement la société musicale. La majorité de ceux qui restent fait alors preuve d'une bonne assiduité aux répétitions témoignant d'une motivation réelle. Cependant, les quelques absences individuelles aux répétitions prennent des proportions parfois importantes lorsqu'elles sont cumulées. Il y a eu jusqu'à 8 membres absents à une répétition au mois de septembre. Les répétitions des mois de décembre et de février sont les plus touchées par le cumul des absences et des retards des membres : 5 à 8 personnes le même jour en décembre et en février, ce qui

⁸⁹⁴ AML. 2R5.

⁸⁹⁵ ADV. Installation du conseil municipal, 14 octobre 1860.

⁸⁹⁶ AML. 2R5. Règlement titre IV des séances : « les séances obligatoires ont lieu deux fois par semaine cependant le directeur peut les multiplier dans des cas exceptionnels ».

n'est pas négligeable dans un projet de groupe. 50 % des adhérents (25 personnes) ont été absents au moins une fois au cours des 7 mois, mais la majorité des absents ne l'ont été qu'une fois. Seul un petit groupe de 5 personnes, Joseph et Henri Rouchy, Bourreau, Simon Renaud et David semblent avoir quelques difficultés à assister régulièrement aux séances, allant jusqu'à 5 absences pour l'un d'entre eux. 40 % des membres ont été au moins une fois en retard à une répétition, mais rares sont ceux qui ont dépassé plus de trois retards. Par ailleurs, ce ne sont pas ceux qui sont le plus souvent en retard qui sont le plus souvent absents.

Malgré l'investissement de chacun, les absences et les retards, lorsqu'ils sont cumulés, peuvent provoquer des situations où le travail collectif de répétition est compromis et remettre en cause la viabilité et la durabilité du projet. En effet, ces temps de répétitions ont une importance décisive : ils sont ceux de la préparation des concerts publics et en conditionnent la réalisation. Parmi les formes de concerts publics les plus courantes au XIX^e siècle, celui du « concert vocal et instrumental au profit des pauvres », que donne le 13 mars 1859, la société chorale de Luçon dans des salles de la mairie de Luçon⁸⁹⁷.

Mois	Nombre d'adhérents à jour	Nombre d'adhérents supposés	Nombre de membres n'ayant pas réglé leur cotisation	Nombre de départs estimés		Nombre de nouveaux adhérents
Septembre	35	35	0	0		35
Octobre	46	46	1	1		12
Novembre	51	51	2	2		7
Décembre	43	43	8	8		0
Janvier	43	43	1	1		1
Février	43	43	2	2		3
Mars	41	45	5	1		2
Nombre moyen d'adhérents entre septembre et mars	43	51	Total des départs au cours des 7 mois	15	Total des adhésions au cours des 7 mois	60

Tableau 11 - Adhésions et démissions (Société chorale de Luçon)

⁸⁹⁷ AML. 2R5. Programme du « concert vocal et instrumental donné au profit des pauvres par la société chorale de Luçon sous la direction de M. Balthazar Waitzennecker, le dimanche 13 mars 1859 ».

Périodes	Absences	Retards	Répartitions des absences	Répartitions des retards
Du 27 août au 27 septembre	14	1	1 le 3 8 le 15 3 le 17 2 le 24	1 le 24
Du 1er octobre au 1 novembre	3	9	1 le 28 2 le 29	1 le 5 4 le 12 1 le 15 3 le 29
Du 1er novembre au 1er décembre	13	11	1 le 2 1 le 4 2 le 8 3 le 11 2 le 12 4 le 17	1 le 2 1 le 4 2 le 5 2 le 8 3 le 11 1 le 12 1 le 17
Du 1er décembre au 1er janvier	/	/	/	/
Du 1er janvier au 1er février	3		2 le 11 1 le 27	
Du 1er février au 1er mars	9	13	3 le 3 2 le 7 1 le 12 1 le 14 1 le 16 1 le 26	5 le 3 2 le 7 2 le 14 4 le 16
Du 1er mars au 1er avril	5		2 le 7 1 le 11 2 le 19	

Tableau 12 - Les amendes pour absences et retards (Société chorale de Luçon)⁸⁹⁸

L'héritage d'une pratique philanthropique : « le concert au profit des pauvres »

Les pratiques de charité sous la forme du « concert au profit des pauvres », héritage des œuvres philanthropiques des sociétés de concert de la fin du XVIII^e siècle, puis des sociétés philharmoniques du premier XIX^e siècle⁸⁹⁹, confèrent à la société musicale une utilité et une légitimité sociale quasi institutionnelle. Le prix du billet, 3 F, correspond aux prix pratiqués précédemment par la Société philharmoniques de Luçon. Ce concert rapporte à la ville la somme de 246 F.

⁸⁹⁸ AML. 2R5. Livre de compte de la Société chorale de Luçon.

⁸⁹⁹ À l'origine, les concerts organisés dans les villes étaient soumis à l'impôt (droits des pauvres).

Le groupe des auditeurs, près de 82 personnes, forme donc un public conséquent. Sur scène, les forces vives de la ville, choristes de la société chorale, « artistes et amateurs », mais aussi probablement des musiciens professionnels extérieurs, auxquels les sociétés musicales, à l'instar de la Société philharmonique de Luçon à la même époque, ont recours pour compléter les rangs de l'orchestre.

Cette pratique du concert de bienfaisance n'induit pas un programme spécifique pour autant. Le programme est construit comme ceux de la Société philharmonique de Luçon, en deux parties, comprenant 7 à 8 morceaux chacune, avec alternance de pièces de musique de chambre et de « tours de chant » en solo ou en duo, encadrés en ouverture et à l'issue du concert par des pièces chorales, le plus souvent extraits d'opéras de Sachini (*Les soldats d'Œdipe*, *Chimène*) et d'Hérold (*Zampa*). Les œuvres choisies correspondent à un répertoire qui a fait ses preuves : la société chorale acquiert rapidement la réputation de proposer à ses concerts de « la bonne et sérieuse musique »⁹⁰⁰. Parmi les intermèdes musicaux donnés à ce concert, quatre œuvres ou extraits d'œuvres ont été choisis parmi « les compositeurs anciens » (Haydn, Mozart, Weber), mais également des compositeurs contemporains bien en vus comme Halévy. La plupart des pièces sont celles de compositeurs contemporains moins bien connus, comme Alard, Beriot, Sourget, Henrion, E. Nathan et Dalayrac.

L'examen sociologique du groupe des auditeurs, qui peut être approché à partir de la liste des personnes ayant acheté un ou plusieurs billets, révèle une forte présence de l'aristocratie et de l'église (50 %). L'ancien évêque Jacques-Marie-Joseph Baillès⁹⁰¹ fait partie de l'auditoire. Le maire, François Gaudineau, bonapartiste, n'est pas présent. Par ailleurs, l'âge moyen de l'auditoire est élevé (54 ans). Les femmes y sont minoritaires : sur 66 personnes présentes, un tiers sont des femmes (parmi ces 11 femmes, il y a 2 demoiselles, 7 femmes mariées et 2 veuves).

L'auditoire public change-t-il de base et prend-il des caractéristiques très différentes en fonction des contextes dans lesquels la société chorale se produit ? Probablement. Mais n'ayant pas retrouvé d'autres documents, de type programme de concert ou compte-rendu de concert, nous ne pouvons le vérifier. Outre le concert de bienfaisance, une autre pratique courante de concert est le concert, annuel ou biennuel, donnés aux membres honoraires. Mais la société chorale n'ayant pas prévu de statut de membres honoraires⁹⁰², elle ne semble pas le pratiquer. Elle possède cependant « des membres associés » qui paient une cotisation mensuelle et ont droit à un billet de concert, mais n'ont pas voix délibérative et ne peuvent remplir aucune fonction dans la société.

Investie et soutenue par la haute classe bourgeoise de la ville, notamment par sa présence aux concerts, la Société chorale de Luçon apparaît comme une sociabilité musicale légitimée socialement et artistiquement. Elle s'inscrit directement dans l'héritage des pratiques de sociabilités musicales et de

⁹⁰⁰ AML. 2R5. Lettre émanant du cabinet du préfet au président de la société chorale, 19 mars 1859.

⁹⁰¹ AML. 2R5. Données élaborées à partir des listes d'acheteurs des billets des différents concerts.

⁹⁰² AML. 2R5. La société « se réserve la possibilité de nommer au cours de l'année les personnes qu'elle jugera digne de ce statut ».

consommations musicales des élites urbaines, mais innove en incluant dans ses rangs des amateurs débutants.

1.4. Du « cercle musical » aux sociétés philharmoniques à Napoléon-Vendée

Sur les cendres de « l'ancienne réunion musicale » : le « cercle musical » de Napoléon-Vendée (Henricet, 1851)

En août 1851, un nouveau projet de réunion musicale, porté par Jacques-Joseph Henricet⁹⁰³, voit le jour. L'expérience qu'il aurait eue de « l'ancienne réunion musicale »⁹⁰⁴ de la ville l'aurait-elle incité à en reformer une ? Probablement, mais les sources auxquelles nous avons eu accès ne le précisent pas.

En juillet 1851, il convoque toutes les personnes susceptibles d'être intéressées à participer en tant qu'exécutants ou en tant qu'auditeurs à son projet de « cercle musical ». Selon lui, le projet est bien reçu à la fois par « les artistes et amateurs » et par le maire de la ville, Léon Audé⁹⁰⁵. Il tient tout particulièrement à placer le « cercle musical » sous le « patronage de l'administration municipale », non par intérêt financier, comme il tient à le rappeler solennellement : « Je déclare toutefois formellement repousser toutes idées ou propositions d'indemnité qui pourraient m'être faite dans le cas où cette fondation serait reconnue nécessaire à la ville », mais dans le but plus ambitieux de créer, à l'aide du « cercle musical », « en germe un conservatoire de musique et une bibliothèque municipale »⁹⁰⁶. L'« ancienne réunion musicale » aura été assez active en son temps pour posséder un fonds de partitions, « la musique », que l'on prévoit de reverser à la nouvelle réunion musicale en cours de formation. Mais dans un premier temps, le « cercle musical » a pour but « d'encourager, d'étendre et de perpétuer le goût de la musique et d'être utile et agréable à la société » et convoque « conséquemment le concours de tous les artistes et amateurs de musique, exécutants ou auditeurs » qui adhèreraient à ce projet de réunion musicale en « acceptant le mode de règlement et d'organisation intérieure »⁹⁰⁷. Selon lui, s'il a fait le choix du cercle, c'est parce que « le caractère d'un cercle musical, en laissant une latitude indéfinie aux moyens de réunions, répond mieux aux convenances pour la localité ». Et surtout, ajoute-t-il, « il permettra l'accès aux Dames. » Il est vrai que les femmes sont le plus souvent exclues des formes de

⁹⁰³ En 1834, un certain Henricet est professeur de violon à l'école royale de Bourbon-Vendée. *Les Étrennes de Vendée*, 1834, p. 83.

⁹⁰⁴ AMR-S-Y. 2R20.

⁹⁰⁵ Léon Audé (1827-1872), maire de Napoléon-Vendée entre 1848 et 1852, conseiller de préfecture, secrétaire général de la Vendée, correspondant du ministère pour les travaux historiques, président de la section des lettres, sciences et art de la Société d'émulation.

⁹⁰⁶ AMR-S-Y. 2R20.

⁹⁰⁷ *Idem*.

sociabilités musicales collectives et ce, dès la fin du XVIII^e siècle, si ce n'est dans le rôle de spectatrice, dès lors que ces sociétés musicales organisent des concerts publics⁹⁰⁸.

S'il ne souhaite pas instaurer un cadre musical formel à ces réunions, comme les sociétés musicales le font traditionnellement, telle une formation symphonique, pour jouer un répertoire déterminé, c'est que J.-Joseph Henricet préfère privilégier l'idée d'en faire « un foyer musical permanent », une sorte de pépinière d'artistes et d'amateurs où les projets musicaux qui peuvent y naître seraient fonction des personnes qui les portent : le cercle se propose « l'exécution de toutes espèces de musiques possibles avec les ressources musicales de la localité et admet ainsi la modeste chansonnette ou le classique duo instrumental et ne doit arrêter ses vues qu'au solennel congrès musical »⁹⁰⁹.

Ce projet n'a probablement pas eu les suites escomptées. Cependant, il témoigne d'une vision de la réunion musicale à la fois héritée des sociétés d'amateurs de la fin du XVIII^e siècle, mais également de celle des cercles bourgeois du début du XIX^e siècle : il y voit un moyen de réunir les forces vives afin de vivifier le terrain musical local dans l'espoir de fonder ultérieurement un conservatoire de musique dans la ville, c'est-à-dire une institution d'enseignement de la musique (probablement sur le modèle du Conservatoire de Paris).

La première Société philharmonique (1860)

Une société philharmonique est formée et autorisée le 18 avril 1860⁹¹⁰. Les membres, au nombre de 23, ont probablement des connaissances musicales, tous étant des « amateurs »⁹¹¹. Charles Varenne en prend la direction artistique. Il n'est d'ailleurs pas précisé si, dans les attributions du chef de musique, il y a celle de former les membres de la société. La société philharmonique souhaite se réunir « seulement une fois par semaine » et demande qu'on lui octroie la salle du foyer du théâtre. La question qui se pose à nous concerne la nature de la société instrumentale. Dans les années 1860, comme le rappelle Charles Pilard à l'époque, l'appellation de « société philharmonique » correspond à des réalités bien différentes⁹¹². Serait-elle de type symphonique à l'instar des sociétés philharmoniques du premier XIX^e siècle ou serait-ce une « société bourgeoise d'harmonie ou de fanfare », selon l'expression de Charles Pilard⁹¹³, calquée sur le modèle des musiques de régiments ? En l'absence de documents pouvant nous renseigner, nous pensons que l'appellation de chef de musique, et non celle « de chef d'orchestre », nous aiguillerait sur la piste de l'harmonie ou de la fanfare. Dans ce cas, ce serait la première société musicale d'appellation « philharmonique » connue en Vendée, dont l'instrumentarium serait celui d'une harmonie ou d'une

⁹⁰⁸ LEBRAT, Soizic, *L'Académie de musique...op. cit.*

⁹⁰⁹ AMR-S-Y. 2R20.

⁹¹⁰ ADV. 4M112. Listes des sociétés autorisées, 1899.

⁹¹¹ AMR-S-Y. 2R21.

⁹¹² *L'instrumental, Journal des sociétés philharmoniques, d'harmonie militaire et de fanfares*, Émile Coyon (rédacteur), Gautrot Ainé et Cie (direction), n°12, 30 décembre 1867.

⁹¹³ *Idem.*

fanfare. Cette hypothèse se précise si l'on se souvient que Charles Varenne, professeur de musique de la ville, avait tenté en 1847, et probablement avec succès, de remonter la musique de la Garde nationale. Il se pourrait donc que cette société philharmonique se soit organisée pour venir compenser le vide créé par la dissolution des gardes nationales et de leurs musiques (décret du 25 mars 1852). En outre, elle apparaît comme une sociabilité spontanée d'amateurs motivés⁹¹⁴.

À partir de la liste des membres et des listes nominatives de 1861, nous avons pu rassembler des informations sur les individus qui composent cette société philharmonique et effectuer une analyse socio-spatiale du groupe des membres de la société.

Toutes les générations sont présentes. L'âge moyen est de 32 ans, mais il cache des disparités importantes : le plus jeune a 12 ans ; le plus âgé, 55 ans. Il y a par ailleurs autant d'hommes célibataires que mariés. Le groupe apparaît socialement hétérogène : il se compose d'un banquier, d'un propriétaire, d'un avocat, d'un architecte, de maîtres artisans et de boutiquiers, de fonctionnaires intermédiaires, de petits employés et d'étudiants.

Le regroupement se fait à la fois sur une logique spatiale de proximité, qui inclut le centre de la ville et le quartier commerçant, et sur des logiques familiales (neveu, fils). Les deux tiers habitent dans le centre de la ville (1^{er} quartier) ou dans un périmètre de grande proximité (5 rues différentes, mais très proches les unes des autres). L'autre quartier où se recrutent les amateurs (un quart) est celui de la rue des halles.

On note également que certains membres participent à d'autres espaces de sociabilité. L'un des sociétaires, Victor Clair, est également membre de la Société d'Émulation de la Vendée. Deux d'entre eux, Eugène Lambert et Alphonse Guérit, font partie en 1865 de la loge maçonnique *La Fraternité vendéenne* à Napoléon-Vendée⁹¹⁵.

Ainsi, la pratique de l'orchestre d'harmonie ou de fanfare a été aussi celle d'individus appartenant aux classes sociales privilégiées ou intermédiaires des villes, comme héritage d'une tradition de musiciens amateurs aisés formant la musique des gardes nationales au sortir de la Révolution dans les années 1790.

⁹¹⁴ En Indre-et-Loire, Christophe Meunier affirme qu'il y a une parenté directe entre la fanfare de la compagnie des sapeurs-pompiers fondée en 1853 sur les cendres de la musique de la garde nationale à Loches et la société philharmonique fondée en 1864 dans cette même ville. Il faudrait cependant préciser la nature de cette parenté pour mieux en comprendre la filiation éventuelle entre ces deux sociétés musicales. MEUNIER, Christophe, *op.cit.*, p. 30.

⁹¹⁵ ADV. 4M127.

Nom	Prénom	Lien de parenté	Profession	Âge	Statut matrimonial	Rue	Quartier
Barbotin	Arthur		Maître tailleur / marchand de draps	32	m	Place Napoléon	1 ^{er}
Bouchaud	Jules		Conducteurs des ponts et chaussées	42	m	Rue Racine	3 ^e
Bouet	Auguste		Peintre	25	c	Rue des halles	4 ^e
Cieutat		Neveu de Barbotin	Etudiant	12	c	Place Napoléon	1 ^{er}
Clair	Victor		Architecte	29	c	Rue de La Fayette	1 ^{er}
David	Hippolyte		Banquier	39	c	Rue Guiné	4 ^e
Feuillet	Philippe		Propriétaire	55	v	Rue de la mairie	1 ^{er}
Granier	Paraclat		Pâtissier / confiseur	38	m	Place Napoléon	1 ^{er}
Gravis	Charles		Tonnelier	40	m	Rue de la chapelle	2 ^e
Guérit	Alphonse		1 ^{er} commis / employé	25	c	Rue de La Fayette / rue de Bordeaux*	1 ^{er}
Havard	Narcisse		Cafetier	44	m	Rue de Bordeaux	1 ^{er}
Loizeau	Adolphe		Clerc de notaire	20	c	Rue de Bordeaux	1 ^{er}
Moreau	Gustave	Fils	Brasseur	28	m	Faubourg d'Equébouille	4 ^e
Prat-Carabin	Jules		Employé des postes / 1 ^{er} commis des postes	25	c	Rue Haxo	1 ^{er}
Ribard	Jean-Baptiste		Maître tanneur / négociant	40	m	Rue de Bordeaux	1 ^{er}
Roulin	Paul-Émile		Étudiant / père préposé en chef de l'octroi	19	c	Rue des jardins	3 ^e
Sicot		Neveu de Barbotin	Tanneur / corroyeur	17	c	Rue de la Roche-sur-Yon	4 ^e
Thoumazeau	Marcellin		Employé à la préfecture	25	c	Rue de la mairie	1 ^{er}
Varenne	Charles	Père	Professeur de musique	54	m	Rue de la mairie	1 ^{er}
Varenne	Jules	Fils du précédent	Étudiant	20	c	Rue de la mairie	1 ^{er}
Souchet	Pierre		Peintre	25	m	Rue des halles	4 ^e
Barbotin	Alexandre	Jeune	Tailleur	26	c	Place Napoléon	1 ^{er}
Lambert	Eugène	Fils	Avocat	32	c	Rue des halles	4 ^e

Tableau 13 - Liste des amateurs de la Société philharmonique de Napoléon-Vendée en 1860

La seconde Société philharmonique (1865)

Le 28 juin 1865, se forme (ou se reforme) une société philharmonique à Napoléon-Vendée : « Les amateurs de musique de la ville désirent se constituer en société philharmonique ». À l'initiative, un groupe de trois personnes dont l'une, Jules Prat-Carrabin, 29 ans⁹¹⁶, employé des postes, était précédemment membre de la première société philharmonique de 1860. Ses deux associés sont E. Bossu, conducteur des ponts et chaussées et H. Massé, employé des postes. Au même titre que la précédente, il s'agit probablement d'une formation musicale de type harmonie.

La nouvelle société philharmonique se serait trouvée sans président ni chef de musique pendant plusieurs mois selon les enquêtes menées par les préfets⁹¹⁷. Charles Varenne, le chef de musique de la précédente société philharmonique a probablement cessé cette activité pour des raisons de santé : en effet, il décède le 15 août 1866, à l'âge de 61 ans⁹¹⁸. En qualité de président et de chef de musique intérimaire, la société musicale fait appel en 1866 aux dirigeants de l'Orphéon fondé et autorisé en 1864 : respectivement Léonard Finamore, capitaine en retraite âgé de 58 ans et résidant place Napoléon, et Frich, sous-directeur de l'école normale de Napoléon-Vendée⁹¹⁹, âgé de 26 ans en 1866, célibataire et habitant rue de l'École normale. Malgré l'absence de chef de musique, la société musicale augmente ses effectifs : de 20 membres en 1865, elle passe à 25 personnes en 1866.

Ainsi, les projets de constitution ou de reconstitution de la société musicale sont parfois portés officiellement par des petits groupes d'amateurs, dont certains ont déjà officié dans les projets précédents. Au moment de la formation de la société musicale, leurs réseaux de sociabilité respectifs sont sollicités pour le recrutement des membres fondateurs, comme en témoignent les tentatives de regroupement par le biais des liens amicaux ou professionnels, voire géographiques, mais également familiaux. Cependant, la constitution de familles d'amateurs ne peut être rendue visible dans un temps aussi concis. De plus, l'exemple de la famille Barbotin reste isolé (« l'ancien », deux de ses neveux et « le jeune »). Même si elle est bien représentée dans la première société philharmonique de Napoléon-Vendée en 1860, comme seul « l'ancien » poursuit visiblement son implication au sein d'autres sociétés musicales, on pourrait en déduire que ses neveux ont probablement été recrutés dans le but de former un groupe de départ un peu fourni, pour pouvoir solliciter l'autorisation préfectorale. En effet, cette autorisation reste une forme de reconnaissance officielle non négligeable, offrant par ailleurs un cadre permettant d'envisager une inscription institutionnelle ou tout du moins pérenne de la société musicale (possibilité d'ouvrir un compte bancaire par exemple et donc de recevoir des subventions).

⁹¹⁶ Il se marie le 15 janvier 1861 à l'âge de 25 ans.

⁹¹⁷ ADV. 4M112. 4M127.

⁹¹⁸ Charles Varenne, né à Poitiers, fils de Jean Varenne et de Madeleine Desoulière.

⁹¹⁹ ADV. 4M112.

Par ailleurs, le rôle de musiciens professionnels dans la constitution de sociétés musicales, qu'elles soient chorales ou philharmoniques, est sans doute décisif pour initier le projet ou le rendre viable (présence de musiciens professionnels : Henricet et Varenne à Napoléon-Vendée, et Waitzennecker à Luçon). Paradoxalement, cette présence n'apparaît pas ou peu dans les sources archivistiques, notamment comme l'élément déterminant, sauf exceptionnellement pour la Société chorale de Luçon, initiée et dirigée par l'organiste de la cathédrale, Balthazar Waitzennecker. De même, la cessation de l'activité de la société musicale pourrait, semble-t-il, être parfois le fait d'un désistement du chef de musique (notamment lorsque ce dernier décède).

Les sociétés philharmoniques et chorales examinées précédemment, ainsi que la Société chorale philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm (1858-1864), précèdent l'apparition des sociétés dites « orphéoniques ». En effet, l'utilisation du terme « orphéon » apparaît dans le recensement de 1866 pour désigner des sociétés chorales qui se créent à partir de 1863 dans trois principales villes du département (Napoléon-Vendée, les Sables-d'Olonne et Montaigu), à l'exception de Fontenay-le-Comte où une société chorale s'est formée plus précocement en 1861⁹²⁰. Ces sociétés musicales appartiennent au mouvement de création des sociétés dites « libres » ou indépendantes. Autrement dit, aucune d'elles ne s'inscrit dans le modèle scolaire originel⁹²¹, même si des tentatives ont été faites, notamment aux Sables-d'Olonne en 1845 et à Bourbon-Vendée dans les années 1830 et 1840. Ces « orphéons » arrivent donc dans un second temps alors que le terrain des sociabilités musicales est préparé.

Au Puy-en-Velay, l'orphéon qui se crée en 1855 par des notables de la ville apparaît « comme un des symboles de la modernité que certains éléments de la classe dominante veulent imposer »⁹²². Est-ce le cas des orphéons en Vendée ? L'élément orphéonique est-il dans les années 1860 un symbole de modernité porté par les classes dominantes ?

⁹²⁰ ADV. 4M118.

⁹²¹ ADV. 4M112. État de renseignements statistiques sur les cours publics de chant et autres sociétés musicales, 7 avril 1866. En Vendée, en 1866, il n'est recensé aucun « orphéon [...] reçu dans l'école et dirigé par l'instituteur constituant un cours d'adulte spécial consacré au chant ».

⁹²² Pour chacun, l'Orphéon de Velay est « partie prenante, comme symbole de la ville mobilisée pour moderniser les mœurs et dynamiser les énergies industrielles afin de rejoindre le camp du progrès social et matériel. » ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Velay », in : *Les rencontres de Villecroze*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 229 à 231.

2. L'intégration orphéonique (1861-1878)

Avec la diffusion de « l'idée orphéonique », le ralliement des élites provinciales à l'œuvre orphéonique est nécessaire. Il s'agit de mieux cerner la nature du projet orphéonique que les élites vendéennes ont soutenu et d'approcher plus en détail le groupe des élites impliquées dans ce projet. Si l'étude de la composition sociale des sociétés musicales, lorsqu'elle est rendue possible, est privilégiée, c'est pour interroger, dans un contexte de démocratisation de la pratique musicale, à la fois les évolutions sociologiques au sein de la société musicale qui corroborent la tendance générale, mais aussi les processus de cohésion, d'affirmation, de différenciation sociale ou de renouvellement des groupes sociaux qui peuvent en émerger.

2.1. L'Orphéon de Napoléon-Vendée, composante locale d'un mouvement national

L'Orphéon, « cette utile institution », entre identité locale et militantisme national

À l'imitation d'une institution présente sur l'ensemble du territoire national, l'Orphéon de Napoléon-Vendée, qui « a pour but principal l'éducation et la moralisation des masses par le goût et la pratique de la musique et des Beaux-arts »⁹²³, s'inscrit dès ses débuts dans le pari d'un ralliement à « l'idée orphéonique » par le biais d'un projet pérenne à l'échelle de la ville⁹²⁴. « L'Orphéon », « cette utile institution »⁹²⁵, selon l'expression du président fondateur Évariste Febvre, se crée à Napoléon-Vendée à la fin de l'année 1864, alors que les villes de Fontenay-le-Comte (1861) et des Sables-d'Olonne (1863) en possèdent déjà un. Le Conseil général se décide à cette occasion de voter un « crédit [600 F] destiné à encourager les sociétés orphéonistes instituées à Napoléon, à Fontenay et aux Sables, pour la propagation du chant [...] il importe à la Vendée d'encourager cette utile institution »⁹²⁶.

Le projet est porté à ses débuts par un petit groupe de trois personnes, dont l'un est J.-Joseph Henricet qui, en 1851 déjà, a tenté de fonder un cercle musical à Napoléon-Vendée. Professeur de musique à l'école normale, âgé alors de 48 ans, il est probablement le véritable initiateur du projet et se propose d'être le directeur musical de la société. Ses deux acolytes sont Évariste Febvre, propriétaire, âgé de 43 ans, en qualité de président de l'Orphéon, et Fabre, « ancien payeur du trésor public du département de Vendée », aux fonctions de vice-président. Ainsi, initiée par un musicien professionnel, elle est surtout présentée comme une institution musicale de et dans la ville.

⁹²³ AMR-S-Y. 2R21.

⁹²⁴ ADV. 4M112. L'Orphéon de La Roche-sur-Yon existe encore en 1899.

⁹²⁵ AMR-S-Y. 2R21.

⁹²⁶ ADV. 4 Num 220/28, 1865 ; 4 Num 220/29, 1866 ; 4 Num 220/32-33, 1867 ; 4 Num 220/ 35, 1868 ; 4 Num 220/38-39, 1869. Cette dernière subvention est renouvelée par ailleurs chaque année jusqu'en 1869 puis reprend en 1871 jusqu'en 1878, comprise dans une enveloppe élargie à l'ensemble des sociétés musicales du département.

Après avoir reçu l'autorisation préfectorale, en date du 6 janvier 1865, et s'être dotée de statut et règlement un mois auparavant le 18 décembre 1864, la société orphéonique ouvre dans la foulée un livret à la caisse d'épargne, qu'elle a gardé jusqu'en 1896. D'autre part, les règlements prévoient que « les membres de la commission supérieure », laquelle se compose de 15 personnes minimum (d'un président, d'un vice-président, d'un secrétaire général, de trois secrétaires, d'un trésorier, d'un bibliothécaire-archiviste, d'un examinateur musical, d'un directeur musical et de cinq chefs de chœurs), soient élus dans leurs fonctions pour cinq ans⁹²⁷. Cependant, à peine une année après sa fondation officielle, en 1865, l'Orphéon a au moins renouvelé son président administratif et son directeur musical. Lesdites fonctions sont assurées respectivement par Léonard Finamore, capitaine en retraite, et le professeur adjoint de l'École normale, Frich. Cependant, l'arrivée soudaine de ces deux personnes qui n'apparaissent ni dans la liste des membres fondateurs, ni dans celle des membres de « la commission intérieure » nommée par J.-Joseph Henricet en 1865, ainsi que les motivations de leur ralliement au projet orphéonique, restent inexplicables faute de sources. Ils n'occupent plus leurs fonctions en 1867. Quelques temps auparavant, un nouveau président, Alphonse Deveyrier, receveur de l'enregistrement, âgé de 52 ans, a été élu. Et selon les résultats de l'enquête du 7 avril 1866, commanditée par Ch.-Ph. Henry, l'Orphéon serait, à cette date, dirigé par Jules Varenne⁹²⁸ (fils de Charles Varenne). Pour quelles raisons J.-Joseph Henricet a-t-il cessé de diriger l'Orphéon ? Ce n'est pas pour des raisons de santé⁹²⁹, car, en 1867, poursuivant son activité de concertiste, il se produit aux Sables-d'Olonne comme soliste, à l'occasion d'un concert de la société chorale de la ville. Malgré les changements successifs des dirigeants et l'apparente fragilité qui s'en dégage, l'assise institutionnelle du projet semble assurée par le biais de Jules Varenne, directeur de l'Orphéon à partir de 1866. Les activités de la société musicale se poursuivent : en 1866, les répétitions ont lieu trois fois par semaine (lundi, mercredi et samedi) et, parmi les activités de concert, demeure celle du concert annuel (de un à deux concerts annuels) proposé exclusivement aux membres honoraires.

En 1867, à l'occasion de l'exposition universelle à Paris, l'Orphéon de Napoléon-Vendée reçoit une invitation à participer au « festival concours de tous les orphéons de France à Paris en juillet »⁹³⁰. Cela lui permet de s'afficher localement, auprès de la municipalité, comme composante d'un mouvement national, symbole d'une modernité nouvelle. Les dirigeants orphéoniques provinciaux reconnaissent Paris comme l'épicentre du mouvement orphéonique. En contre partie, l'Orphéon de Napoléon-Vendée peut valoriser son appartenance à la grande famille « des orphéons de France », tout en réaffirmant son identité locale en portant les couleurs de la ville de Napoléon-Vendée, mais aussi celles de la Vendée. En effet, en 1867, le président de l'Orphéon déclare :

⁹²⁷ AMR-S-Y. 2R21. Règlement de l'Orphéon de la ville de Napoléon-Vendée, 1865.

⁹²⁸ AMR-S-Y. 8Z188. Portrait de Jules Varenne. Ce dernier a été également directeur de la Société philharmonique de 1879 à 1891. Photographie. Dimensions : 9,5 x 14 cm (22Fi44).

⁹²⁹ Nous n'avons pas retrouvé d'acte de décès.

⁹³⁰ AMR-S-Y. 2R21.

« Pendant notre voyage et au milieu de plus de six mille orphéonistes réunis et accourus de tous les points de la France, nous aurons toujours les yeux fixés sur notre bannière, dont les armes nous rappelleront le foyer absent ; elle précédera les enfants de la ville de Napoléon dans la lutte pacifique qu'ils sont appelés à soutenir, elle les guidera, les protégera et avec l'aide de Dieu, elle les ramènera au milieu de leurs concitoyens, fiers d'avoir fait leur devoir »⁹³¹.

À travers la métaphore très en usage de « lutte pacifique », d'un combat mené par l'armée des orphéonistes (« les bataillons d'orphéoniste ») pour défendre l'idée de progrès, il s'agit bien de réaffirmer haut et fort que la Vendée est partie prenante de la modernisation du pays : elle « s'avance à grand pas de géants dans les voies du progrès et de la civilisation ».

Cette première participation ou velléité de participation au festival-concours des orphéons à Paris témoigne de la volonté des dirigeants de la société musicale, ainsi que de celle des pouvoirs locaux, d'inscrire l'orphéon local dans un mouvement orphéonique national. Les concours-festivals, par leurs caractères événementiels et spectaculaires, constituent des temps de rassemblement où les sociétés musicales réaffirment leur appartenance à une institution sans structure centralisatrice et « l'institution orphéonique » ainsi incarnée prend forme en se donnant à voir.

L'ancrage provincial de l'Orphéon de Napoléon-Vendée

La pratique du festival-concours a participé à renouveler également les relations d'imitation ou de subordinations qui prédominent entre la province et Paris, en rendant possible une redéfinition des liens entre le local et le national. En effet, les villes accueillent et organisent plus ou moins régulièrement depuis les années 1850 des concours-festivals orphéoniques départementaux, régionaux, nationaux, voire internationaux, créant des réseaux parallèles où Paris n'est plus le passage obligé.

Le nombre des concours est en constante augmentation depuis 1850. Paul Heraud, écrivant dans le *Courrier orphéonique*, estime à près de 5000 le nombre de concours organisés en France entre 1851 et 1909⁹³². La province participe à cet essor. Au concours de Nérac, le 29 octobre 1862, Henri-Abel Simon comptabilise 740 sociétés de musique, formant un total de 19 240 orphéonistes⁹³³. En 1863, une trentaine de concours était attendue sur toute la France pendant la saison estivale, dont quinze déjà annoncés en amont⁹³⁴. Pour la seule année de 1864, « 55 concours et festivals sont organisés en France, soit un par

⁹³¹ AMR-S-Y. 2R21.

⁹³² Cité par : MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 58.

⁹³³ SIMON, Henri-Abel, *op. cit.*, p. 58.

⁹³⁴ « Il n'y aura pas eu de plus belle année que 1863 pour l'Orphéon. Une quinzaine de concours sont annoncés déjà. Ce n'est peut-être que la moitié du chiffre de ces fêtes pour toute la saison. Voyager c'est vivre. Mais voyager en chantant, c'est vivre un double bonheur ». *La France chorale, moniteur des orphéons et des sociétés instrumentales*, n° 53, 20 avril 1863.

semaine »⁹³⁵. Dans les années 1870, cela représente entre 60 et 80 grands concours par an⁹³⁶ réunissant entre 150 et 200 sociétés en France⁹³⁷.

La Vendée semble, dans un premier temps, rester à l'écart du phénomène des concours. Le premier concours-festival orphéonique d'envergure nationale a lieu le 29 août 1875⁹³⁸ à l'initiative de la municipalité des Sables-d'Olonne ; un second se déroule les 3 et 4 août 1879⁹³⁹. La ville des Sables-d'Olonne est la première et la seule à en organiser avant 1880⁹⁴⁰. Fontenay-le-Comte en organise un en 1891, La Roche-sur-Yon les 4 et 5 août 1901⁹⁴¹. Se dessinent alors des nouveaux bassins plus ou moins dynamiques en matière de concours où les contraintes de l'éloignement prévalent, sans doute à cause du voyage, très onéreux en temps, et des frais élevés qu'il engendre.

En effet, le concours-festival a un coût certain pour les organisateurs et les participants, qu'il est impossible d'évaluer faute de documents appropriés. Néanmoins si l'on en croit les organisateurs du Concours musical de Fontenay-le-Comte se déroulant les 14 et 15 août 1904⁹⁴², les dépenses s'élèveraient à 10 000 F. Le concours demande par ailleurs plusieurs mois de préparation. Selon Christian Paul, si les villes organisatrices sont le plus souvent déficitaires, ces dernières espèrent néanmoins des retombées économiques ou touristiques à plus long terme. En effet, la ville et la société musicale organisatrices gagnent en termes de visibilité et de publicité – les Sables-d'Olonne, par exemple, ville balnéaire et touristique, y a grand intérêt – et ces grandes manifestations festives et attractives profitent directement à l'industrie rattachée aux activités orphéoniques (instruments, partitions, médailles, costumes), mais aussi aux commerces locaux.

⁹³⁵ HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

⁹³⁶ En 1874, ce sont près de 72 concours qui sont répertoriés dans l'*Annuaire musical et orphéonique de France*. En 1875, ils sont 55. COYON, Émile, BETTINGER, [?], *Annuaire musical et orphéonique de France*, Paris, Aureau, 1874, p. 58, et pour l'édition de 1875, p. 59.

⁹³⁷ PAUL, Christian, *op.cit.*, p.160.

⁹³⁸ *L'Orphéon*, n° 440, 1875.

⁹³⁹ AMR-S-Y. 2R21.

⁹⁴⁰ Pour comparaison, dans l'Allier, le premier concours-festival a lieu en 1866, quatre autres verront le jour avant 1880 : un second à Vichy en 1867, deux à Moulin, en 1869 et 1870, et un à Cusset en 1879. PAUL, Christian, *op.cit.*, p.159.

⁹⁴¹ ADV. 4 Num 220/132. 4 Num 220/178.

⁹⁴² ADV. 4 Num 220/190.

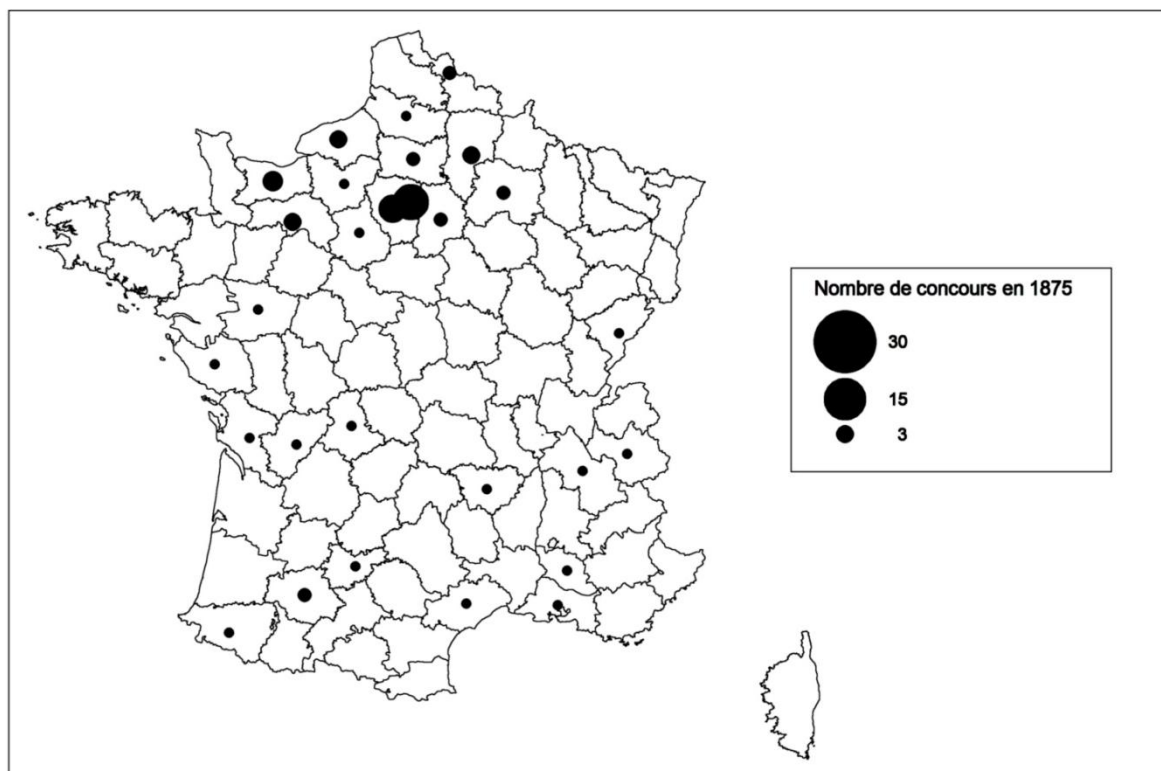
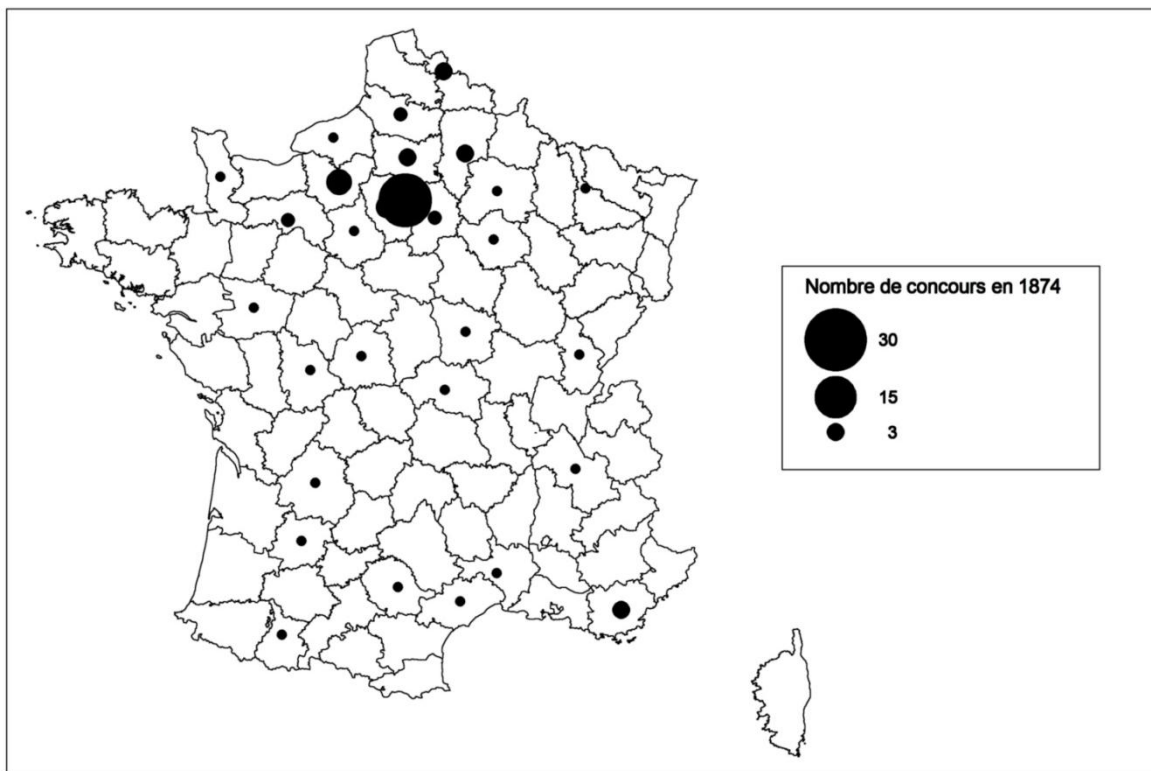


Figure 6 - Cartographie des concours organisés en 1874 et en 1875⁹⁴³

⁹⁴³ COYON, Émile, BETTINGER, [?], *op.cit.*, p. 58.

L'Orphéon de Napoléon-Vendée, s'il cherche à participer à des concours-festivals, est contraint, par souci d'économie, à se rendre dans les villes les plus proches. Mais, même hors du département vendéen, les opportunités de proximité semblent, aux dires du président de l'Orphéon, peu nombreuses. En 1873, le président de l'Orphéon met tous ses espoirs dans celui d'Angers : « de toutes ces villes où se tiennent ces concours, Angers est la plus rapprochée de nous, et l'Orphéon de La Roche ne peut pas espérer concourir jamais à une moindre distance »⁹⁴⁴. Concourant en 3^e division – catégorie la moins experte selon la hiérarchisation instaurée depuis le milieu des années 1850⁹⁴⁵ –, il reçoit, à l'issue de la compétition, les appréciations officielles du jury qui naviguent entre critiques et encouragements :

« Dans le premier chœur les premiers ténors faiblissaient. Tout l'andante a été dit mollement. On ne doit pas chanter et prononcer avec la bouche fermée. *Amour sacré*, trop vite, trop d'ardeur. Les nuances de ce chœur n'étaient pas assez fondues, les pianos trop forts et exécutés sans charmes. Le chœur *La Retraite* a été parfaitement rendu. Cette société possède de grands éléments de succès »⁹⁴⁶

L'Orphéon de Napoléon-Vendée fréquente peu les concours comparé à la Société chorale de Fontenay-le-Comte : 4 concours en 15 ans. En outre, l'espace des concours auxquels il participe tend à se rétrécir progressivement : Paris en 1867, Angers en 1873, Saintes en 1875⁹⁴⁷, Les Sables-d'Olonne en 1879⁹⁴⁸. Faut-il l'interpréter comme l'expression d'un repliement sur l'espace local ? Ce qui est sûr, c'est que le concours n'apparaît plus comme l'expression du militantisme orphéonique qui prévalait encore à la fin des années 1860. Ce dernier s'est estompé au profit d'une vision de l'intérêt du concours plus directement évaluable : celui-ci se présente alors comme un moyen de « favoriser les progrès des orphéonistes [...]. Ils apprennent ainsi à mesurer leur force, à savoir ce qu'ils peuvent attendre de leurs efforts, et ils y puisent ces sentiments d'émulation qui suffisent seuls à faire comprendre tout l'avantage de ces concours »⁹⁴⁹.

Ainsi, il y a donc, dans les premiers temps de l'orphéon, une réelle volonté des dirigeants de s'affilier à un mouvement socialement engagé⁹⁵⁰ et de s'y inscrire à l'échelle locale et nationale. Il s'agit de convaincre les pouvoirs locaux (municipalité et conseil général) de soutenir « l'institution orphéonique ». Alors que le conseil général est un organe de pouvoir nouveau à conquérir⁹⁵¹, la

⁹⁴⁴ AMR-S-Y. 2R21. Le concours est prévu le 21 septembre 1873 (25 départements en présence).

⁹⁴⁵ « Le nombre de sociétés augmentant toujours, on imagina de les partager en trois divisions, non sans difficultés, car il n'est guère possible de trouver un mode de classement qui ne donne pas matière à critique ». WEBER, Johannès, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁴⁶ *L'Orphéon*, n° 397, 1873.

⁹⁴⁷ Concours régional de Saintes le 23 mai 1875.

⁹⁴⁸ Nantes n'apparaît pas dans les villes organisatrices de concours visitées par l'Orphéon de Napoléon-Vendée, alors que la ville accueille un concours à l'été 1875. *L'Orphéon*, n° 440, 1875.

⁹⁴⁹ AMR-S-Y. 2R21.

⁹⁵⁰ L'idée d'une affiliation à un mouvement artistique n'apparaît dans les discours que dans un second temps.

⁹⁵¹ Depuis 1867, le conseil général de Vendée alloue 200 F à chacune des trois sociétés orphéoniques « officielles » du département : celles de Napoléon-Vendée, de Fontenay-le-Comte et des Sables-d'Olonne. En 1874, la Société philharmonique de La Roche-sur-Yon bénéficie également de cette allocation. En 1876, avec la nouvelle Société philharmonique de l'Île-d'Elle, un débat s'instaure entre les conseillers généraux et le préfet concernant les critères d'attribution des allocations. L'un d'entre deux, Bourgeois, propose que seules les sociétés « sérieuses », c'est-à-dire participant aux concours orphéoniques, soient concernées,

municipalité, historiquement attachée aux sociétés musicales⁹⁵², possède des pouvoirs nouvellement étendus⁹⁵³ qui lui confèrent le premier rôle : les magistrats municipaux sont les « protecteurs-nés » de l'orphéon selon l'expression d'Alphonse Deveyrier en 1867.

Topos de « l'ouvrier orphéoniste »

Pour encourager les municipalités à les soutenir financièrement, les dirigeants de l'orphéon insistent sur le fait que les membres exécutants sont principalement recrutés parmi « les ouvriers »⁹⁵⁴. Si c'est le cas, il s'agit probablement de la frange supérieure de la classe ouvrière pour qui une cotisation mensuelle de 0,25 à 0,50 F reste possible. Dès 1867, l'argument qui consiste à rappeler que « l'orphéon est composé à peu près exclusivement d'ouvriers » et parfois même il est précisé que « ces ouvriers sont peu aisés »⁹⁵⁵, se retrouve inmanquablement dans toutes les lettres de demande de subvention faites à la municipalité, qui nous sont parvenues entre 1867 et 1879.

Aucune liste nominative de membres exécutants de l'orphéon n'ayant été retrouvée, nous ne pouvons pas vérifier, faute de sources, si la composition sociale de l'Orphéon de Napoléon-Vendée corrobore le topos argumentaire des dirigeants.

Topos du recrutement choisi : l'orphéoniste méritant

Dans le roman de Laurent de Rillé publié en 1861⁹⁵⁶, l'orphéon n'a pas vocation d'accueillir tout un chacun, mais il se doit de choisir les personnes les plus talentueuses et méritantes.

À Napoléon-Vendée, le recrutement des membres exécutants se fait, dans un premier temps, sur la base d'un examen d'entrée : « Pour être admis comme exécutant, le candidat devra être présenté par l'Examineur musical et le Directeur musical à la commission supérieure, qui votera sur son admission au scrutin secret »⁹⁵⁷. Ce dispositif de sélection, probablement calqué sur celui de la Société chorale de Fontenay-le-Comte, pose question dans le cas de l'Orphéon de Napoléon-Vendée, quant aux intentions qui le motivent réellement, d'autant plus que nous n'avons pas connaissance des critères de cette

tandis que le préfet encourage le conseil général à se montrer généreux et allouer le même montant à l'ensemble des sociétés musicales. ADV. 4 Num. Procès-verbaux des délibérations du conseil général.

⁹⁵² Cet attachement est aussi de l'ordre de la juridiction des associations en vigueur (Article 291 du code pénal du 12 décembre 1848 ; Loi Guizot du 10 avril 1834). Avant la loi de 1901, qui prévoit non plus une demande d'autorisation mais une simple déclaration devant les instances administratives de la République, les réunions associatives devaient en amont de l'obtention de l'autorisation préfectorale, avoir reçu celle du maire (ou de la municipalité).

⁹⁵³ DUBOIS, Vincent, POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002.

⁹⁵⁴ AMR-S-Y. 2R21.

⁹⁵⁵ *Idem*.

⁹⁵⁶ RILLE, Laurent (de), *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Margueritat, 1861.

⁹⁵⁷ AMR-S-Y. 2R21. Règlement de l'Orphéon, 1865.

sélection. Le seul que l'on ait pu déduire du règlement de 1865 a à voir avec l'âge de réception des exécutants, porté à 18 ans accomplis. L'orphéon ne recrute donc que des adultes.

Si « l'orphéon originel » se composait des meilleurs éléments des classes de chant des écoles de Paris, doublement sélectionnés, d'abord sur leur disposition vocale pour bénéficier des cours de chant, puis sur leurs niveaux de chanteurs confirmés à l'issue de la huitième année de cours de chant⁹⁵⁸, l'Orphéon de Napoléon-Vendée, ne possédant pas de pépinière propre où puiser ses exécutants, se trouve dans une situation bien différente de celle de la Chorale de Fontenay-le-Comte, qui n'avait pas pour objectif de recruter des ouvriers dans ses rangs. Ce dispositif peut être ici un moyen d'encourager l'adhésion la plus large possible des notables, parmi lesquels se recrutent les membres honoraires, en préservant le prestige orphéonique qui découle d'une forme de sélection, garantissant, selon eux, le potentiel artistique de l'orphéon.

Cependant, si la société musicale cherche à recruter des candidats dont elle jugera qu'ils sont aptes à chanter dans la chorale, il n'est pas exclu pour autant que, pour des raisons d'effectifs (30 personnes à recruter), des chanteurs débutants soient acceptés dans les rangs de l'orphéon. Par ailleurs, on peut se demander quels sont les profils de candidats qui vont se présenter. Si l'on en croit les dirigeants, elle ouvre son recrutement aux classes ouvrières de la ville, notamment à partir de 1875 où le problème du renouvellement des membres exécutants est posé.

Topos du renouvellement des exécutants

En 1875, après dix années de fonctionnement, il s'agit de penser le renouvellement des orphéonistes de la première heure : « plusieurs membres exécutants ayant concouru à la fondation de cette société ont atteint l'âge de la retraite, et ne restent dans les rangs que par complaisance »⁹⁵⁹. Jules Varenne, le second fils de Charles Varenne, alors directeur de la société chorale, propose en 1875, pour y remédier, de former les élèves des écoles communales de la ville. L'inspecteur d'académie considère que, « bien que cet enseignement ne soit pas obligatoire », « l'étude du chant dans les écoles communales de garçon » est « avantageux et utile ». Cependant, selon lui, ce sont aux instituteurs, formés à l'école normale par un professeur de chant nommé Henricet (probablement fils du J.-Joseph Henricet), d'enseigner les bases de l'art musical aux élèves. Il n'y a donc pas lieu « d'une intervention étrangère »⁹⁶⁰. Il propose, comme solution au problème de recrutement de la société chorale, de créer en son sein « une classe préparatoire », sous la responsabilité du directeur de l'Orphéon, où les élèves qui sortent de l'école communale, alors âgé de 12 ans, poursuivraient leur apprentissage du solfège et du

⁹⁵⁸ FIJALKOW, Claire, *op.cit.*, p 27.

⁹⁵⁹ AMR-S-Y. 2R21.

⁹⁶⁰ AMR-S-Y. 2R21. Y aurait-il une forme de concurrence entre les fils Henricet et Varenne ? Jules Varenne s'empresse de nier qu'il ait eu la moindre pensée « de faire surgir un adversaire ».

chant dans le but d'intégrer, à l'âge adulte (abaissé à 16 ans en 1875), les rangs de la société chorale⁹⁶¹. Ce faisant, il réaffirme que les institutions orphéoniques et scolaires sont distinctes mais complémentaires. L'Orphéon apparaît ici, sous le prétexte d'un enseignement propédeutique, comme une institution de substitution à l'école communale, proposant un encadrement des jeunes gens à la sortie de l'école à l'âge adulte.

Ainsi, le membre exécutant est, non seulement un élément de continuité à l'intérieur même de la société musicale, jouant un rôle probable dans la transmission des pratiques orphéoniques d'une génération à une autre, mais également un élément de continuité entre les projets de sociétés musicales qui se succèdent, comme en témoigne ci-après l'analyse géo-sociologique des membres fondateurs et dirigeants de l'orphéon (cf. ci-après - Tableau 14; Tableau 15; Tableau 16)

Survivance et renouvellement des acteurs locaux

Parmi les fondateurs (1864) et membres de la « commission intérieure » (1865), cinq personnes ont déjà participé quatre ans plus tôt à la fondation de la première Société philharmonique (1860), laquelle était à l'époque sous la direction de Charles Varenne, et non sous celle de Jacques-Joseph Henricet. C'est bien cependant une nouvelle société qui se forme, une société chorale, même si elle se fonde sur une partie des forces vives de la Société philharmonique qui l'a précédée. Pour les amateurs ayant appartenu à la Société philharmonique de 1860 (probablement moribonde en 1864), il est remarquable qu'instrumentistes hier, ils deviennent moniteurs de chant aujourd'hui, confirmant que la mode orphéonique est aussi porteuse de changements dans les pratiques musicales de ces amateurs.

Groupe bi-générationnel

L'âge moyen, tous membres confondus, de ce premier rassemblement orphéonique est de 30 ans, mais il cache des disparités importantes : de 17 ans à 70 ans. Le groupe des membres fondateurs (14) est composé à part quasi égale de la jeune génération et de la plus ancienne (jeunes de moins de 30 ans et moins jeunes de plus de 40 ans). Le projet d'orphéon rassemble donc deux générations, même si au sein de l'association musicale, les rôles sont assez distinctement répartis. Les plus âgés (plus de 40 ans) occupent les postes administratifs au sein de l'association (président, directeur musical, examinateur, trésorier, bibliothécaire) et les plus jeunes (moins de 30 ans) occupent les postes de moniteurs ou chargés de cours. Il y a par ailleurs autant d'hommes célibataires que d'hommes mariés (et veufs).

⁹⁶¹ AMR-S-Y. 2R21.

Nom	Prénom	Lien de parenté	Profession	Age (1864)	Statut matrimonial	Fonction au sein de la société musicale	Rue	Quartier
Barbotin	Arthur		Maître tailleur	36	m	Fondateur	Place Napoléon	1 ^{er}
Berrard	Léon	Fils de	Propriétaire	23	c	Maître de cours-fondateur	Place de la préfecture	1 ^{er}
Besson*	Emile	Fils de	Maître maçon	26	c	Maître de cours-fondateur	Rue La Fontaine	3 ^e
Bouet	Auguste		Peintre	29	m	Fondateur	Rue des halles	4 ^e
Duroussy	Amédée	Fils de	Propriétaire	23	c	Fondateur	Rue de Bordeaux	
Fabre			Ancien payeur du trésor public du dép.de Vendée			Vice président-fondateur		
Febvre	Evariste		Propriétaire	43	m	Président-fondateur	Rue du Roc	4 ^e
Girard de Vasson	Paulin		Avocat	26	c	Vice-secrétaire-fondateur	Place du théâtre	2 ^e
Grignon						Fondateur		
Gourdin						Secrétaire général		
Guerit ⁹⁶²	Alphonse		Employé	29	c	Moniteur général-fond.	Rue Lafayette	1 ^{er}
Henricet	Joseph		Professeur de musique	48	m	Directeur musical-fond.	Rue Lafayette	1 ^{er}
Loizeau	Adolphe		Clerc de notaire	24	?	Moniteur-fondateur	Rue de Bordeaux	1 ^{er}
Loizeau	Eugène					Maître de cours-fondateur		
Marulaz			Conseiller de préfecture			Fondateur		
Rouillé	Clément-Georges	Fils de	Vice président du tribunal, ancien maire ⁹⁶³	22	c	Vice secrétaire	Place de la préfecture	1 ^{er}
Ivonne	Hyppolyte		Imprimeur	39	m	Vice secrétaire	Rue de la Préfecture	1 ^{er}
Gaudineau	Augustin		Avocat	57	c	Bibliothécaire	Rue de Bordeaux	1 ^{er}
Pivart	Théodore		Receveur municipal	67	v	Trésorier	Rue Lafayette	1 ^{er}
Laurent	François-Adolphe		Ex-prof. du Cons. Imp. de musique, chevalier de la Légion d'honneur	70	v	Examineur musical		
Mazel	Ernest		Surnuméraire des contributions indirectes	18	c	Moniteur	Rue des halles	4 ^e
Souchet	Pierre		Peintre	29	m	Moniteur	Rue des halles	4 ^e
Jolly	Henri		Tapissier	17	c	Moniteur	Rue des halles	4 ^e
Moron	Emile	Fils de	Sous-chef de bureau	27	c	Maître de cours	Rue de la Chapelle	2 ^e
Deveyrier	Alphonse		Receveur de l'enregistrement	49	m	Président (1867)	Rue de Saumur	4 ^e

Tableau 14 - Liste des membres fondateurs et membres de la « commission intérieure » de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1864 -1865)

⁹⁶² ADV. 4M127. Membre en 1865 de la Loge maçonnique *La Fraternité vendéenne* à Napoléon-Vendée.

⁹⁶³ Son père, Augustin Rouillé, est maire de Napoléon-Vendée de janvier 1852 à novembre 1853.

Quartier	Rue	Profession catégorie	Profession	Total
1 ^{er}	Place de la préfecture	Propriétaire	Propriétaire	1
		(vide)	Vice président du tribunal, ancien maire	1
	Place Napoléon	Artisan	Maître tailleur	1
	Rue de Bordeaux	Propriétaire	Propriétaire	1
		(vide)	Avocat	1
			Clerc de notaire	1
	Rue de la Préfecture	(vide)	Imprimeur	1
	Rue Lafayette	Employé	Employé	1
		(vide)	Professeur de musique	1
			Receveur municipal	1
<i>Total 1^{er} quartier</i>				<i>10</i>
2 ^e	Place du théâtre	(vide)	Avocat	1
	Rue de la Chapelle	Employé	Sous-chef de bureau	1
<i>Total 2^e quartier</i>				<i>2</i>
3 ^e	Rue La Fontaine	Artisan	Maître maçon	1
<i>Total 3^e quartier</i>				<i>1</i>
4 ^e	Rue de Saumur	(vide)	Receveur de l'enregistrement	1
	Rue des Halles	Artisan	Peintre	2
			Tapissier	1
		(vide)	Surnuméraire des contributions indirectes	1
	Rue du Roc	Propriétaire	Propriétaire	1
<i>Total 4^e quartier</i>				<i>6</i>
(vide)	(vide)	(vide)	Ancien payeur du trésor public du département de la Vendée	1
			Conseiller de préfecture	1
			Ex-professeur du Conservatoire Impérial de musique, chevalier de la Légion d'honneur	1
			(vide)	3
<i>Total (vide)</i>				<i>6</i>
Total				25

Tableau 15 - Analyse socioprofessionnelle, par quartier, du groupe des membres fondateurs de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1865)

Aire de recrutement : centre ville administratif et quartier commerçant

L'aire géographique de recrutement des membres fondateurs et organisateurs de l'Orphéon est similaire à celle des membres fondateurs de la Société philharmonique de 1860. La moitié des membres fondateurs et organisateurs de l'Orphéon, dont on connaît le lieu d'habitation, réside dans le quartier central, dans un périmètre restreint autour de la place Napoléon (rue de Bordeaux et rue La Fayette) et de la place et rue de la Préfecture. Le même bassin de recrutement secondaire apparaît également dans le 4^e quartier, celui des halles (rue des halles), où résident 3 des 5 artisans (ou fils d'artisans) recensés.

Partenariat entre ancienne et nouvelle bourgeoisie : le lieu de formation des élites urbaines ?

De l'analyse socioprofessionnelles des membres du groupe fondateur de l'Orphéon émerge une nouvelle catégorie, celle des « fonctionnaires » ou « fils de fonctionnaires » des administrations publiques décentralisées telles que le tribunal, le Trésor public, la Préfecture (ancien payeur⁹⁶⁴, conseiller, vice-président). C'est l'honorabilité que leur confère leur ancienne fonction (ancien payeur du Trésor public, ex-professeur au Conservatoire impérial de Paris) qui est probablement recherchée. En revanche, aucun des membres fondateurs en activité n'appartient aux postes les plus prestigieux. On retrouve également au sein de cette catégorie professionnelle des personnels administratifs, des emplois « subalternes » ou intermédiaires (surnuméraire, receveur, sous-chef de bureau) qui constituent « ces couches nouvelles » de la petite et moyenne bourgeoisie.

Ainsi, la réunion des membres fondateurs et membres de la « commission intérieure » autour du projet musical, apparaît comme la résultante d'une combinaison de critères d'appartenance multiples, qu'ils soient générationnels (deux générations), professionnels (maîtres artisans, propriétaires, professions libérales, fonctionnaires des administrations étatiques et locales,) et résidentiels (deux quartiers principaux de recrutement).

⁹⁶⁴ Le payeur du trésor public est une sorte de préfet financier.

Catégorie professionnelle	Profession	Lien de parenté	Total
Artisan	Maître maçon	Fils du	1
	Maître tailleur		1
	Peintre		2
	Tapissier		1
<i>Total artisan</i>			5
Employé	Employé		1
	Sous-chef de bureau	Fils du	1
<i>Total employé</i>			2
Propriétaire	Propriétaire	Fils du	2
			1
<i>Total propriétaire</i>			3
sans catégorie	Ancien payeur du trésor public du département de la Vendée		1
	Avocat		2
	Clerc de notaire		1
	Conseiller de préfecture		1
	Ex-professeur du Conservatoire Impérial de musique, chevalier de la Légion d'honneur		1
	Imprimeur		1
	Professeur de musique		1
	Receveur de l'enregistrement		1
	Receveur municipal		1
	Surnuméraire des contributions indirectes		1
	Vice président du tribunal, ancien maire	Fils du	1
	(vide)		3
<i>Total sans catégorie</i>			15
Total			25

Tableau 16 - Analyse socioprofessionnelle du groupe des membres fondateurs de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1865)

2.2. La Société chorale de Fontenay-le-Comte, une chorale exemplaire (1861)

Bien qu'elle n'est pas opté pour l'appellation « orphéon »⁹⁶⁵, la Société chorale de Fontenay-le-Comte Sans créée le 12 janvier 1861⁹⁶⁶ a soin de cultiver son appartenance à « l'institution orphéonique », si l'on en juge par l'action de son directeur musical, Charles Daudeteau, alors âgé de 45 ans, propriétaire, résidant à Fontenay-le-Comte⁹⁶⁷.

Dès la formation de sa chorale en janvier 1861, soucieux d'informer les dirigeants parisiens de l'existence de sa société chorale, et dans l'espoir d'en obtenir une forme de reconnaissance, il adresse au journal *L'Orphéon*⁹⁶⁸, qui les publie, les articles des journaux locaux relatant les événements dans lesquels la société chorale se trouve impliquée⁹⁶⁹.

En 1866, il rédige lui-même un article, dans lequel il retrace l'historique de la société et dresse un bilan élogieux de ses activités. Ce dernier fait l'objet d'un encart conséquent dans *L'Orphéon*. Ainsi, à l'échelle des journaux parisiens, la Société chorale de Fontenay-le-Comte reste la société musicale vendéenne la plus en vue, voire la seule à cette époque. Cependant, les efforts du directeur de la Société chorale de Fontenay-le-Comte pour faire exister sa société et la rattacher à un mouvement orphéonique plus vaste dont le centre reste à Paris sont assez significatifs des distances géographiques et métaphoriques ressenties de part et d'autre entre l'orphéon local et l'élite orphéonique parisienne.

Entre 1861 et 1866, nous pouvons ainsi reconstituer quelques unes des activités de la société chorale et les éléments symboliques qui la rattachent volontairement au mouvement orphéonique national. Elles s'inscrivent en droite ligne d'une des devises orphéoniques : « Art, charité, travail »⁹⁷⁰.

Le « concert au bénéfice des pauvres »

La Société chorale de Fontenay-le-Comte lui destine son premier concert le 4 août 1861⁹⁷¹, comme l'avait fait la Société chorale de Luçon en 1859. Si la totalité des recettes des concerts (concerts donnés

⁹⁶⁵ ADV. 4M118. Son but est le même que celui des orphéons ultérieurs : « l'étude et la propagation du chant d'ensemble ».

⁹⁶⁶ ADV. 4M118. À sa fondation en 1861, la société chorale se compose d'un président administrateur et directeur, Charles Daudeteau, d'un Secrétaire et sous-directeur, Henri Audonnet, et d'un trésorier, Charles Millerin. En 1866, alors qu'Henri Audonnet démissionne de ses fonctions, Adolphe Ménardeau est nommé par le Maire et sur la proposition du directeur Charles Daudeteau sous-directeur de la société.

⁹⁶⁷ Charles Daudeteau, originaire de la Vendée, est né en 1816. Il se marie avec Louise De Savignac, originaire des Deux-Sèvres. Un fils Louis naît en 1845. Charles Daudeteau décède à Fontenay-le-Comte le 15 juillet 1893 dans sa 77^e année. « Tour à tour musicien, peintre et poète, il a laissé plusieurs œuvres qui témoignent d'un véritable sens artistique et littéraire ». *La Revue du Bas-Poitou et des Provinces de l'Ouest*, Volume 26, 1892.

⁹⁶⁸ *L'Orphéon*, n° 260, 1866.

⁹⁶⁹ Selon Adélaïde de Place, *L'Orphéon*, journal bi-mensuel paraissant à partir du 1^{er} décembre 1855, « fut créé pour répondre aux besoins des sociétés d'orphéons qui se sont multipliées à travers toute la France, encouragés par les autorités [orphéoniques] et par les prix décernés lors des concours organisés dans les grandes villes ». DE PLACE, Adélaïde, « L'Orphéon, moniteur des orphéons et sociétés chorales de France », in : FAUQUET, Joël-Marie, (dir.), *op. cit.*, p. 921.

⁹⁷⁰ SIMON, Henry-Abel, *op.cit.*, p.279.

⁹⁷¹ *La Gazette vendéenne*, 13^e année, 10 aout 1861.

aux membres honoraires, messes ou autres) est le plus souvent reversée aux œuvres de bienfaisance, qu'elles soient laïques (caisse des pauvres) ou religieuses, ou au profit de l'Église, le règlement de la Société chorale de Fontenay-le-Comte prévoit que seuls les deux tiers soient remis à « la caisse des pauvres » ou à une œuvre caritative⁹⁷². En 1862, elle fait salle comble au concert donné au bénéfice des pauvres le 22 avril 1862 à Fontenay-le-Comte et pourvoit le bureau de bienfaisance de près de 1000 F, ce qui représente près de 1600 F de recettes. Le concert « dans un but de bienfaisance » n'est pas le seul espace-temps où la société musicale fait œuvre de charité : lorsque la société chorale chante la messe à quatre voix, composée par Laurent de Rillé et donnée à l'Église Notre-Dame pour célébrer la Sainte-Cécile, fête de la patronne des musiciens, aux mois de novembre 1861 et 1862, elle prévoit également, à l'issue du concert, de faire une quête « au profit des indigents de la localité »⁹⁷³.

Ainsi, le concert « dans un but de bienfaisance », pratique philanthropique courante des sociétés musicales, est bien la manifestation de leur utilité publique. Cette dernière se prolonge par ailleurs dans le cadre de la solidarité nationale : au printemps 1863, suite à la crise de l'industrie cotonnière, le journal *L'Orphéon* lance un appel aux orphéons de France à venir en aide aux ouvriers ayant perdu leur travail (près de 800 000 selon le journaliste). Charles Daudeteau tient à y participer en organisant un concert dont les recettes reversées s'élèvent à 283 francs et 30 centimes⁹⁷⁴.

La visite du préfet à Fontenay-le-Comte, le 29 avril 1862

Après avoir écouté « les chants harmonieux » de la société chorale, Monsieur Girard de Villesaison, préfet de la Vendée, accompagné du maire de Fontenay-le-Comte, vient remercier et encourager les exécutants massés « sur la terrasse du jardin de la sous-préfecture ». Le préfet déclare alors vouloir offrir une bannière à la société chorale « comme marque de sympathie à cette association à la fois moralisatrice et humanitaire »⁹⁷⁵. Cette même année 1862, la Société chorale de Fontenay-le-Comte reçoit, à Napoléon-Vendée, des mains du préfet, « la bannière velours vert à crépines d'or et aux armes de la ville de Fontenay, brodées or »⁹⁷⁶, à l'occasion d'un grand concert vocal et instrumental donné avec le concours de la musique du régiment du 32^e de ligne en garnison dans la ville.

Outre les autorités préfectorales, municipales et ecclésiastiques⁹⁷⁷ associées en grande pompe dès les débuts de la société (remise de la bannière, bénédiction de la bannière, concert au profit de la caisse municipale des pauvres), les notables de la ville de Fontenay-le-Comte se sont également mobilisés : en 1862, c'est près d'une soixantaine de membres honoraires selon le publiciste de la *Gazette vendéenne*,

⁹⁷² ADV. E dépôt 92 2R1.

⁹⁷³ *La Gazette vendéenne*, 22 novembre 1862.

⁹⁷⁴ *L'Orphéon*, n° 164, 1862.

⁹⁷⁵ *Idem*.

⁹⁷⁶ *Idem*.

⁹⁷⁷ *La Gazette vendéenne*, 29 novembre 1862. Comme en témoigne le long et élogieux discours du curé J.B. Bonnaud de l'Église Notre-Dame aux orphéonistes, à l'occasion de la Sainte-Cécile en 1862.

« formant l'élite de la cité qui soutiennent de leur haute sympathie et de leurs souscriptions cette belle institution »⁹⁷⁸.

Si Charles Daudeteau a cherché à s'entourer des autorités civiles, politiques et religieuses pour instituer la société musicale par le biais de leurs soutiens officiels, la principale reconnaissance à laquelle il aspire, c'est bien à celle des autorités musicales, comme Désiré Martin Beaulieu à l'échelle de la région ouest (fondateur de l'Association musicale de l'ouest en 1834), mais surtout auprès des personnalités parisiennes les plus en vue, comme Laurent de Rillé. S'il est vrai que lors de son premier concert en 1861, la prestation musicale de la société chorale a « fait éclater dans la salle d'unanimes applaudissements » et « a encore été justement appréciée par un homme hautement compétent, M. Beaulieu, de Niort, membre correspondant de l'Institut, et dont on peut recueillir avec orgueil les jugements et les éloges »⁹⁷⁹, alors la société chorale se lance probablement en confiance dans la compétition des concours, dispositif de garantie de la qualité musicale de la société.

Le concours de musique

Le concours de musique est considéré par Eugène Delaporte, puis Henri-Abel Simon comme la clef de voûte de « l'institution orphéonique ». Avant 1866, la société chorale a pris part à deux concours (dans la catégorie dite de la 3^e division) où elle a obtenu un 3^e prix (médaille en vermeil) le 28 juin 1863 au concours de Libourne (Gironde), où une cinquantaine de sociétés musicales était en compétition⁹⁸⁰ et un 2^e prix le 5 juin 1865 au concours de Niort⁹⁸¹. En 1866, alors qu'elle participe au concours de Poitiers qui se déroule sous la présidence de Laurent de Rillé, elle soumet son travail à l'appréciation du jury, lequel écrit :

« La société chorale de Fontenay-le-Comte dirigée par Monsieur Daudeteau possède de meilleurs éléments que l'Orphéon de Bellac, mais ces éléments sont moins fondus, les mouvements du chœur imposé sont souvent meilleurs mais souvent aussi la justesse est douteuse. Quelques études développeront les excellentes qualités de la société et lui assureront un beau rang dans sa division »⁹⁸².

Toujours dans l'intention de garantir la visée artistique de sa société musicale, Charles Daudeteau cherche à recruter les meilleurs éléments dans sa société chorale⁹⁸³. Le dispositif de recrutement décrit dans les règlements est particulièrement sélectif : il porte non seulement sur les aptitudes musicales du candidat, mais également sur ses capacités à intégrer un groupe et à s'y faire accepter. C'est aux candidats

⁹⁷⁸ *La Gazette vendéenne*, 29 novembre 1862.

⁹⁷⁹ *La Gazette vendéenne*, 10 août 1861

⁹⁸⁰ *La Gazette vendéenne*, 4 juillet 1863.

⁹⁸¹ ADV. 4M112. État de renseignements statistiques sur les cours publics de chant et autres sociétés musicales, 7 avril 1866.

⁹⁸² *L'Orphéon*, n° 261, 1866. Elle concourt à ce moment en deuxième division.

⁹⁸³ RILLE, (de) Laurent, *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Margueritat, 1861, p. 38 à 43. Dans ce roman, Laurent de Rillé tient à rappeler que l'orphéon sélectionne ses membres. Il faut prouver que l'on est un bon élément d'un point de vue moral et musical.

de se faire connaître dans un premier temps en s'adressant, soit verbalement, soit par écrit, au directeur musical ou aux autres membres de la commission. Puis, dans un second temps, chacun des candidats passe un examen d'entrée devant le directeur musical qui est le seul à « juger de ses facultés musicales ». À l'issue de cet examen, le demandeur est reconnu « apte à faire partie de la société comme exécutant » et il est mis à l'essai pendant huit jours avant que son admission définitive ne soit votée en réunion générale à bulletin secret⁹⁸⁴. Cependant, le droit d'entrée et la cotisation mensuelle sont comparables à ceux de l'Orphéon de Napoléon-Vendée, 2 F à l'entrée et 0,50 F par mois, ce qui ne témoigne ni d'une intention particulière pour désavantager, ni pour encourager les classes basses d'artisans ou d'ouvriers à candidater. Bien qu'aucune liste de membres ne nous soit parvenue, nous pouvons faire l'hypothèse que la société chorale possède probablement un vivier naturel dans les classes bourgeoises aisées et intermédiaires de la ville dans lequel elle sait qu'elle peut puiser. Elle ne cherche donc aucunement à promouvoir son action en direction de classes socialement moins favorisées.

Les partis pris explicites ou ceux qui se dévoilent en creux sont révélateurs avant tout des valeurs défendues par son directeur Charles Daudeteau. Ce dernier apporte grand soin à la recherche de légitimation artistique et institutionnelle. Par ailleurs, ce faisant, il s'inscrit pleinement dans le courant dominant du mouvement orphéonique à cette époque (porté par la presse parisienne) et participe, en élément zélé, à son institutionnalisation locale.

2.3. La Société chorale philharmonique des Sables-d'Olonne, un orphéon qui ne dit pas son nom (1863)

En février 1860, A.-Nicolas Henricet⁹⁸⁵, frère de Jacques-Joseph Henricet résidant à Napoléon-Vendée, « nouveau professeur de musique » de la ville des Sables-d'Olonne, ouvre un cours de musique gratuit (solfège), où « une centaine d'enfants et de jeunes gens, à peu près tous ignorants absolument les plus simples éléments de la musique » se sont inscrits. À peine deux mois après l'ouverture du cours, et avec le concours de « quelques musiciens instrumentistes amateurs », Nicolas Henricet fait chanter à ses élèves un *stabat*, « grand morceau de musique religieuse » dans l'église paroissiale des Sables-d'Olonne⁹⁸⁶.

Logiquement aurait du naître, dans le prolongement des cours hebdomadaires et de l'expérience de cette pratique du concert, une société orphéonique. Ce n'est pourtant que trois années après, que Nicolas Henricet initie la création d'une « société chorale philharmonique » dont il prend la direction. Le choix de l'appellation apparaît surprenant alors que la mode orphéonique bat son plein à cette époque, mais peut

⁹⁸⁴ ADV. 4M118. Règlement daté du 6 juillet 1862. Art. 11.

⁹⁸⁵ Nicolas Henricet est le frère de Joseph Henricet, professeur de musique à Napoléon-Vendée, où il réside avec l'un de ses fils. Il fonde l'Orphéon de Napoléon-Vendée en 1864.

⁹⁸⁶ AMS-D'O. *Journal des Sables*, 8 avril 1860.

s'interpréter comme la marque de l'héritage philharmonique et d'une volonté probable de s'y inscrire pour mieux se distinguer de l'orphéon⁹⁸⁷. En 1866, toujours dirigée par Nicolas Henricet, elle n'a pris part à aucun concours ou festival d'orphéons.

Selon le chroniqueur du *Journal des Sables*⁹⁸⁸, c'est une « association dont le but est d'exclusivement cultiver l'art musical ». Elle se compose de « jeunes gens pleins de zèle [...] ; un comité d'hommes sérieux et choisis par les membres eux-mêmes » ; et se donne « un règlement sévère admis à l'unanimité ». En 1866, elle se compose de 33 membres actifs et 45 membres honoraires. La présidence est tenue dans un premier temps par G. Pradeau, juge au tribunal des Sables-d'Olonne, puis Monsieur Germain, avoué, adjoint au maire de la ville en 1866. Les répétitions ont lieu « dans un des vastes salons du casino des bains de la mer », mis gracieusement à la disposition de la société chorale philharmonique par Monsieur de la Coudraye, par ailleurs nommé membre honoraire de la société⁹⁸⁹.

Alors que la société chorale philharmonique reçoit une autorisation préfectorale le 12 décembre 1863⁹⁹⁰, se forme un mois plus tard, quasi dans son sillage, une « société philharmonique instrumentale », laquelle est autorisée le 15 février 1864⁹⁹¹. Cette concomitance aurait peut-être été intéressante à questionner, mais l'absence totale de sources sur cette première « société philharmonique instrumentale » ne le permet pas.

Préfet et sous-préfet ne voient dans cette « société chorale philharmonique » qu'un orphéon qui ne dit pas son nom : lors de l'enquête de recensement des sociétés musicales commandée en amont de l'exposition universelle de Paris en 1866, la « société chorale philharmonique » perd cette appellation au profit de celle d'« Orphéon des Sables d'Olonne ». À partir de 1867, c'est sous cette appellation qu'un chroniqueur de *L'instrumental*⁹⁹² relate le concert donné aux Sables-d'Olonne devant une « foule attentive », un dimanche soir du mois de février 1867 : « la soirée a été excellente pour tous et aucun concert donné par l'orphéon n'avait présenté jusqu'à ce jour un ensemble aussi satisfaisant ». Le journaliste a soin de noter les qualités techniques tant des musiciens amateurs que des professionnels et de souligner l'« heureuse composition du programme ». À l'instar de la Société philharmonique de Luçon, ou de la Société chorale de Luçon, l'Orphéon des Sables-d'Olonne pratique le concert mixte, dans lequel, musique instrumentale et chorale s'associent, voire se réunissent, sous des formats variés (orchestre, chœur, musique de chambre, solo) et où les amateurs et les professionnels se partagent équitablement la

⁹⁸⁷ ADV. 4M112. Liste des sociétés autorisées (1899). Selon ce document de 1899, un orphéon est semble-t-il autorisé à se constituer le 29 novembre 1863, précédant de quelques jours l'autorisation de la société chorale philharmonique, le 12 décembre 1863.

⁹⁸⁸ AMS-D'O. *Journal des Sables*, 17 janvier 1864.

⁹⁸⁹ *Idem*.

⁹⁹⁰ ADV. 4M112. Liste des sociétés autorisées (1899)

⁹⁹¹ AMS-D'O. RV12.

⁹⁹² *L'instrumental*, n° 2, 20 février 1867.

scène. Lors d'une de ces manifestations publiques, s'y distingue Joseph Henricet (Napoléon-Vendée) « dont les brillantes variations sur la flûte excite une admiration universelle »⁹⁹³.

En Vendée, à la fin des années 1860, les concerts publics restent un espace largement partagé entre sociétés musicales, musiciens professionnels et « amateurs distingués ».

2.4. Le dernier orphéon de sa génération : la Société orphéonique de Saint-Michel-en-l'Herm (1878)

Alors qu'à la fin des années 1860, l'élément de nouveauté dans le paysage musical correspond à l'apparition des formations de type harmonie-fanfare, il se crée en 1878 à Saint-Michel-en-l'Herm une société orphéonique appelée aussi « orphéon ». L'utilisation du vocable « orphéon », dans ce cas précis, peut être significatif dans la mesure où il arrive tardivement, d'une bonne appropriation d'une culture orphéonique canonique, telle qu'elle est décrite par Laurent de Rillé dans *Olivier l'orphéoniste*, roman publié en 1861⁹⁹⁴.

En effet, les statuts et règlements de l'Orphéon de Saint-Michel-en-l'Herm, formé le 1^{er} février 1878, laissent transparaître une certaine aisance dans la rédaction, nous suggérant que les personnes à l'initiative du projet de la société ont une bonne connaissance, et probablement l'expérience, des sociabilités musicales. Soumis à un processus d'homogénéisation par le biais de la réglementation des sociétés et associations, le mode de fonctionnement des sociétés musicales est normalisé par des modèles de règlement. Cependant, la société orphéonique, tout en s'inscrivant dans la lignée formelle des règlements traditionnels, c'est-à-dire de règlements non spécifiques aux sociétés musicales, privilégie une forme de rédaction où l'aspect normalisant est au service de l'esprit orphéonique et de la pratique musicale qui en découle. Si la société prend le nom d' « orphéon », c'est qu'elle a pour but « l'étude de la musique et la propagation du chant d'ensemble »⁹⁹⁵. L'enseignement du chant se fait selon la méthode Wilhem et est confié à des moniteurs et des maîtres de cours. Réaffirmant sa visée artistique, la société s'interdit pendant un an au moins de prêter son concours à qui que ce soit, car elle a besoin d'étudier la musique. Ces deux derniers points sont les éléments qui font directement écho aux caractéristiques des réunions orphéoniques originelles.

Par ailleurs, la société orphéonique est attentive à donner l'image d'un groupe social et culturel ordonné, qui passe par la mise en scène des corps. La solennité des déplacements lors de ses sorties publiques est l'une des marques de l'ordre social qu'elle incarne : les orphéonistes doivent marcher en silence, bannière en tête. Elle se préoccupe également de la décence et de la tenue des orphéonistes,

⁹⁹³ *Idem.*

⁹⁹⁴ RILLE, Laurent (de), *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Margueritat, 1861.

⁹⁹⁵ ADV. 4M133. Règlement, article 2.

l'uniforme étant à la fois la marque d'une identité de groupe et le signe du sérieux de « l'institution orphéonique ». Respect et admiration sont les deux sentiments qu'elle cherche à susciter dans et hors l'orphéon. Cela passe notamment par l'autorité artistique du directeur musical : ce dernier doit être choisi parmi « les célébrités musicales ».

Les aspects économiques de la vie de la société ne sont pas négligés : elle a, comme les précédentes sociétés orphéoniques étudiées, un compte à la caisse d'épargne ; elle prévoit qu'un tiers des recettes des concerts de bienfaisance reviennent à la société ; de plus, elle encaisse non seulement les cotisations mensuelles de ses membres, mais également les dons et subventions qui pourraient lui être faits.

La société se compose en 1878 de 26 membres exécutants et de 10 membres honoraires. Les « propriétaires-cultivateurs » sont majoritaires au sein des membres exécutants. Les notables issus de la fonction publique ou des professions libérales (médecin, pharmacien, instituteur adjoint, notaire...) sont les moins représentés. Les « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers », tout en restant minoritaires (20 %), sont également représentés à l'intérieur de chacune des deux catégories de membres. L'inversion des parts au sein des deux catégories de membres entre « propriétaires-cultivateurs », majoritaires au sein des membres exécutants, et « fonctionnaires et professions libérales », majoritaires au sein des membres honoraires, confirme qu'il y a une certaine nécessité d'inscrire la société musicale au sein d'une communauté urbaine, où chacun des acteurs et des notables de la petite ville est représenté. Le curé, Louis Chabirond, fait également partie des membres honoraires. Le groupe des membres à l'étude étant peu fourni en effectifs, il s'agit de rester prudent quant à une généralisation possible de ces résultats.

Catégories socioprofessionnelles	% exécutants	% honoraires	% exécutants + honor.
Ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers	23	20	22
Propriétaires-cultivateurs	62	30	53
Fonctionnaires, professions libérales, clergé ⁹⁹⁶	15	50	25
Total	100	100	100

Tableau 17 - Les membres de la Société orphéonique de Saint-Michel-en-l'Herm par catégories socioprofessionnelles (1878)

Par ailleurs, la présence de Jules Lavial, nommé sous-directeur, est intéressante à mentionner : il est fort probable qu'il appartienne à la famille du maire Pierre-Jacques Lavial, réélu le 20 janvier 1878.

Ainsi, l'Orphéon de Saint-Michel-en-l'Herm met directement en pratique le modèle orphéonique canonique, modèle qui n'aurait été qu'un modèle cependant. En effet, Joseph Bodin, propriétaire cultivateur, qui est choisi comme directeur musical en 1878, à défaut d'être une célébrité musicale, semble être une célébrité locale⁹⁹⁷. Par ailleurs, malgré la volonté de s'inscrire en droite ligne de l'héritage orphéonique, l'Orphéon de Saint-Michel-en-l'Herm demande, deux ans après s'être formé, en

⁹⁹⁶ Le seul membre du clergé est le curé qui fait partie de l'Orphéon en tant que membre honoraire

⁹⁹⁷ ADV. 4M133.

1880, à reprendre le nom de « société philharmonique ». L'attachement au modèle orphéonique semble être resté superficiel. Il n'a peut-être eu de réalité que sur le papier.

Ainsi, en Vendée, parmi les sociétés musicales étudiées, quand une société chorale décide de prendre ou non l'appellation « orphéon » dans les années 1860 (puis après 1870), elle témoigne en premier lieu (les points ci-dessous ne s'excluant pas les uns les autres) :

- Soit d'une démarche active des initiateurs exprimant leur compréhension et leur adhésion à l'idée de moralisation, voire de mission sociale de transformation de la société. À Napoléon-Vendée, elle se fait moins dans le cadre scolaire que dans celui de la sociabilité bourgeoise, ouvrant le recrutement aux classes populaires.
- Soit d'une forme d'accommodation à l'usage courant de l'appellation « orphéon ». Aux Sables-d'Olonne, la société baptisée « société chorale philharmonique » est plus couramment nommée sous l'appellation « orphéon » par des personnes extérieures (le sous-préfet), qui l'assimilent à un genre de société musicale.
- Soit d'une volonté de ne pas y faire référence, préférant préserver l'expression « société chorale », distinction significative au moment où l'orphéon est à la mode, désignation elle-même référencée à une pratique culturelle (chœur d'Église) ou profane (chœur d'opéra), porteuses symboliquement, par le biais du répertoire, d'une garantie de qualité artistique. C'est le cas de la Société chorale de Fontenay-le-Comte, dont le directeur, tout en œuvrant activement pour l'inscrire dans le mouvement national, tient à préserver sa dénomination de « société chorale ».
- Soit d'une volonté d'inscrire la société chorale dans l'héritage d'un genre de société musicale, devenu une pratique musicale de référence, comme en témoigne l'exemple de l'Orphéon de Saint-Michel-en-l'Herm en 1878.

Cette première période, entre 1858 à 1866, apparaît comme un temps de changement, qui s'incarne dans les nombreuses tentatives, plus ou moins pérennes, de créations de sociétés musicales. L'apparente fragilité des sociétés musicales possède plusieurs origines qu'il est difficile de démêler. Que les cessations d'activité soient choisies (projets à courts termes) ou subies (décès d'un des membres), elles sont probablement liées à la fragilité d'un projet avant tout basé sur l'initiative et la motivation de quelques hommes, parmi lesquelles notamment les musiciens professionnels. Il faut noter en effet le soutien constant de certains acteurs locaux : outre les musiciens professionnels, les amateurs et les autorités représentatives ou décentralisées (maire et municipalité, conseil général, préfet). C'est aussi une période de changement de générations, marquée par la fin d'une première génération de musiciens professionnels (Varenne, Henricet, Waitzennecker), bien qu'elle se prolonge, pour deux d'entre-eux, par le biais de leurs fils respectifs (continuité professionnelle et continuité des projets de leurs pères, mais possible concurrence également). Du côté des amateurs, nous n'observons pas vraiment de continuité familiale,

mais un renouvellement important des personnes impliquées dans les postes administratifs des sociétés musicales (président, vice-président, commissaires).

Ainsi, contrairement aux sociabilités de loisirs partagées entre pairs qui sont des projets d'une année, même si renouvelables (Société musicale de Luçon 1849), l'envie de réunir les forces vives et de pérenniser la sociabilité musicale vient essentiellement des musiciens professionnels (idée de conservatoire avec le Cercle musical à Napoléon-Vendée en 1851). Avec l'orphéon, réapparaît une volonté affirmée d'institutionnaliser la société musicale tout en s'appuyant sur une visée d'utilité sociale par le biais de sa mission éducative. L'« utile institution » se fixe au début des années 1860 dans les principales villes du département : Fontenay-le-Comte (1861), les Sables-d'Olonne (1863) et Napoléon-Vendée (1864). À partir de 1875, avec la question du renouvellement de la première génération d'orphéonistes exécutants de l'Orphéon de Napoléon-Vendée, les dirigeants tentent de repenser l'Orphéon comme un espace d'enseignement du chant choral afin de former de nouveaux chanteurs. Dans le cas vendéen, les classes dominantes jouent un rôle à la fois dans l'organisation de la structure associative (commission administrative), dans son soutien financier par le biais des cotisations des membres honoraires, et dans sa valorisation sociale par sa mission d'encadrement de classes sociales défavorisées (ouvriers).

Par ailleurs, les projets de sociétés philharmoniques et ceux d'orphéons existent très distinctement dans chacune des villes étudiées (Napoléon-Vendée, Les Sables-d'Olonne, Fontenay-le-Comte, Luçon, Saint-Michel-en-l'Herm) dans des temps quasi synchrones ou successifs. De ces différents projets, émergent des catégories de personnes ou de groupes sociaux (le musicien, le notable et l'amateur) qui se redéfinissent notamment par leur collaboration au sein de ces espaces en mutation. Ces personnes ou ces groupes de personnes constituent moins des éléments de rupture que de continuité au sein des sociétés musicales et jouent un rôle non négligeable dans la transmission des héritages successifs.

Si la Société chorale de Fontenay-le-Comte revendique son appartenance au mouvement orphéonique comme mouvement musical avant tout, l'Orphéon de Napoléon-Vendée choisit de mettre l'accent sur sa vocation éducative. Cependant l'orphéon n'a pas l'exclusivité de la mission de transformation sociale dont on l'a chargé. Dès la fin des années 1860, les sociétés musicales, qu'elles soient orphéoniques ou nouvellement philharmoniques, revendiquent de contribuer, par la démocratisation de la pratique musicale, à l'éducation morale des classes populaires. Ainsi, le tournant entre l'ancienne et la nouvelle génération de sociétés philharmoniques se traduit, selon les discours des dirigeants des sociétés philharmoniques, et à l'instar de ceux de l'orphéon, par une ouverture de la société musicale aux classes ouvrières.

Prédominante jusqu'à la fin du Second Empire, la part des sociétés musicales dans l'ensemble des créations associatives s'amointrit au tout début de la Troisième République, conséquemment à

l'augmentation du nombre de créations des cercles⁹⁹⁸, notamment avec l'arrivée de nouveaux types de cercles à partir de 1870 (cercles ouvriers catholiques⁹⁹⁹ et cercles de l'Union¹⁰⁰⁰), alors que l'enjeu de l'encadrement des populations, notamment celui de la jeunesse, émerge¹⁰⁰¹ et que le principe de sociabilité comme espace de liberté possible est ravivé par les nouveaux enjeux politiques. Ce déclin relatif des créations de sociétés musicales au début de la Troisième République ne doit pas cacher un phénomène de refondation des créations des sociétés musicales : si les créations de sociétés musicales dans de nouvelles communes sont rares (Chantonnay en 1872, L'Île d'Elle dans les années 1870¹⁰⁰²), les refondations de sociétés philharmoniques dans les villes du département déjà pourvues d'une société musicale reprennent après 1875. La petite ville de Chantonnay, qui accueille « une société philharmonique privée » dès 1871 (autorisée en 1872), la voit se refonder en 1877. Aux Sables-d'Olonne par exemple, la société philharmonique de 1869 prend le titre de « musique municipale » en 1877. À Luçon, la société philharmonique se refonde en 1875. À Montaigu, bien qu'abritant une société orphéonique en 1869, la ville voit se former tardivement une société philharmonique (1879).

⁹⁹⁸ En Vendée, les sociétés de tir arrivent tardivement : la première apparaît aux Sables-d'Olonne en 1878, mais n'aurait jamais fonctionné cependant. HELLO, Yves, « Les Sociétés de gymnastique et de tir en Vendée de 1870 à 1914 », *Société d'Émulation de la Vendée*, La Roche-sur-Yon, 1981, p. 153.

⁹⁹⁹ Les cercles ouvriers catholiques se forment en Vendée à partir de 1874, soit quelques années après la fondation officielle de l'Union des associations ouvrières catholiques en septembre 1871. Elle se dote d'un bureau central, et regroupe, outre les cercles d'ouvriers, des patronages et œuvres de jeunesses, des œuvres militaires, des associations professionnelles et syndicales et des cercles d'études. CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Cerf, 1999, p. 66 à 74.

¹⁰⁰⁰ Dans les années 1870, l'appellation de « cercle de l'Union » en Vendée devient plus courante, après deux apparitions isolées, l'une en 1844, l'autre en 1855. Il semble, à l'échelle nationale, que la tendance générale est à la déclinaison de l'appellation en fonction des natures de sociabilité, lesquelles, lorsqu'elles sont explicites (ce qui n'est pas le cas dans nos exemples vendéens) reflètent les appartenances politiques, religieuses, sociales et culturelles de ces membres : cercle de l'union chorale, cercle de l'union ouvrière, cercle de l'union libérale, cercle de l'union artistique, cercle de l'union catholique, cercle de l'union aristocratique...

¹⁰⁰¹ Selon, Jean-Claude Farcy, c'est à partir de 1870, que se met en place une véritable politique d'encadrement des loisirs juvéniles. FARCY, Jean-Claude, « Le temps libre au village », in : CORBIN, Alain, (dir.), *op. cit.*, p. 230 à 274.

¹⁰⁰² COYON, Émile, BETTINGER, [?], *ibid.*

3. La nouvelle génération des sociétés philharmoniques (1867-1879)

Après avoir fait un état des lieux des « sociétés philharmoniques » vendéennes des années 1870, il s'agit de souligner quelques unes des évolutions qui, nous semble-t-il, caractérisent cette nouvelle génération : le phénomène de refondation, l'apparition de la fanfare, le renouvellement des membres et les évolutions du métier de chef de musique.

3.1. De l'harmonie à la fanfare : entre refondation et création nouvelle

L'exemple de la Société philharmonique de la Roche-sur-Yon (1869)

Lorsque la troisième société philharmonique de Napoléon-Vendée renaît en 1869¹⁰⁰³, c'est une harmonie civile calquée sur le modèle militaire. Elle s'inscrit très probablement dans le prolongement de la seconde société philharmonique de 1865. Mais ce n'est qu'à partir de 1869, que des sources d'archives mentionnent la présence de cette société philharmonique, et la présente comme la seule société musicale instrumentale à Napoléon-Vendée à cette époque¹⁰⁰⁴.

En 1873, la Société philharmonique, à l'instar de l'Orphéon, se donne pour objectif de contribuer à l'amélioration morale des classes populaires. Cependant, l'ouverture en direction d'une classe dite « ouvrière » se serait faite dans un second temps, contrairement à l'Orphéon qui œuvre, dès sa création, en direction d'ouvriers ou de fils « d'ouvriers peu aisés » : l'appartenance des membres à la classe ouvrière est soulignée plus tardivement au cours des années 1870¹⁰⁰⁵. À ses débuts en 1869, les dirigeants de la société philharmonique, soucieux de l'honorabilité de leur société, tiennent à rappeler qu'elle se compose exclusivement « de jeunes gens qui appartiennent à d'honorables familles d'artisans »¹⁰⁰⁶.

En 1873, la Société philharmonique comprend 53 membres exécutants. Elle se donne pour mission de former des jeunes gens à la musique et à la pratique instrumentale dans le but de fournir des exécutants dans l'orchestre d'harmonie : « Des élèves toujours nombreux et pris parmi les enfants de la ville ont profité la plupart très utilement des leçons gratuites qui leur sont données par le chef de musique »¹⁰⁰⁷. C'est la pépinière où doit nécessairement recruter la société « dans une ville où les ressources musicales

¹⁰⁰³ La Société philharmonique actuelle de La Roche-sur-Yon propose la date de 1867 comme date de naissance de la société musicale, mais nous n'avons retrouvé ni l'autorisation préfectorale, ni les statuts et règlement datant de cette époque. URL : http://philhar85.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2, consulté le 15 avril 2010

¹⁰⁰⁴ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰⁰⁵ AMR-S-Y. 2R21. La société est composée « d'ouvriers d'hommes et d'enfants mettant à profit les loisirs que tant d'autres dépensent dans l'oisiveté ».

¹⁰⁰⁶ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰⁰⁷ AMR-S-Y. 2R21. Ces cours s'inscrivent dans les attributions du chef de musique, qui reçoit par ailleurs une rémunération en constante progression : de 1200 F annuel en 1869, à 1600 F en 1875.

sont rares... »¹⁰⁰⁸. Elle précède en cela l'Orphéon de Napoléon-Vendée qui met en place « un cours préparatoire » après 1875 quand le problème du recrutement des membres exécutants se fait pressant. Depuis 1868, la société musicale met en place des cours gratuits de musique à l'intention « de jeunes gens » choisis pour la plupart par le maire¹⁰⁰⁹ : En 1875, cela représente « 24 élèves à qui on apprend la musique »¹⁰¹⁰. Elle a mis également à disposition des instruments de musique pour « ceux qui n'étaient pas en mesure d'en faire l'acquisition »¹⁰¹¹.

La nouveauté concerne le recrutement des chefs de musique. Ce ne sont plus les musiciens ou amateurs locaux qui occupent le poste de chef de musique, mais des musiciens militaires, le plus souvent à la retraite : Labrousse (1867-1868), 1^{er} trombone au 54^{ème} de ligne ; François-Louis Sax¹⁰¹², musicien militaire à la retraite, de 57 ans (1868-1869) ; Émile-François Demange¹⁰¹³, chef de musique en retraite du 95^e régiment de ligne, (1874-1875) ; Lecot, ancien chef de la Légion (1875-1877). Mais ceux-ci n'apportent pas de réelle stabilité dans la fonction, restant trop peu de temps à la direction, de quelques mois à un peu plus d'une année. Cependant, jusqu'en 1877, lorsque la direction musicale est vacante, elle est assurée soit par un amateur confirmé, Paraclat Garnier (1871-1872), confiseur de métier, sociétaire de la première heure (fondateur de la Société philharmonique de 1860 aux côtés d'Arthur Barbotin) soit par un professeur de musique installé depuis plus ou moins longtemps dans la ville, Émile-Jules-Victor Krempel¹⁰¹⁴ (1872-1873 ?). À partir de 1877, la société musicale, en choisissant Jules Varenne, fils de Charles Varenne, comme chef de musique, connaît une longue période de stabilité : il reste près de 15 années à la tête de la Société philharmonique (1877-1891).

Membres dirigeants	Profession	Âge (à la date de 1870)	Présence attestée en
Évariste Porteau	Juge d'instruction	34 ans	1869-1877
Jules-Louis Razillard	Employé ¹⁰¹⁵	32 ans	1869-1877
Paraclat Granier	Confiseur	42 ans	1869-1877
Eugène Brethé ¹⁰¹⁶	Propriétaire, ancien maire	57 ans	1873-1877
Nourre	?	?	1875-1877
Jules Varenne	Professeur de musique		1877

Tableau 18 - Listes des membres dirigeants de la Société philharmonique de la Roche-sur-Yon entre 1869 et 1877

¹⁰⁰⁸ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰⁰⁹ AMR-S-Y. 2R21. Cette société philharmonique a recruté « des jeunes enfants de la ville la plupart sur la désignation ou l'indication de Monsieur le maire », à qui l'on a appris « les principes élémentaires de la musique » et qui font « à titre d'exécutant » partie de la société philharmonique.

¹⁰¹⁰ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰¹¹ *Idem*.

¹⁰¹² Il a 37 ans en 1849 quand il se marie à Napoléon-Vendée.

¹⁰¹³ Il décède le 8 avril 1875.

¹⁰¹⁴ En 1873, il réside rue La Fayette. Il a 42 ans. Il est marié à Elisa Voizard. Un fils naît en 1873 : les témoins sont deux amateurs de longue date, Arthur Barbotin et Paraclat Granier. A la mort de l'enfant survenue quelques mois après, Arthur Barbotin et Paul Grau, agent-voyer, 31 ans, signent l'acte de décès.

¹⁰¹⁵ Jules-Louis Razillard se marie en 1867 à l'âge de 28 ans avec Joséphine Moron.

¹⁰¹⁶ Eugène Brethé est maire de Napoléon-Vendée entre novembre 1853 et mai 1870.

À l'inverse des chefs de musique, le groupe des dirigeants apparaît très stable dès le début et se renouvelle peu¹⁰¹⁷. Parmi les membres, Paraclét Granier et Arthur Barbotin, se présentent comme des amateurs persévérants, tout autant investis dans cette nouvelle société philharmonique que dans la précédente en 1860, ainsi que dans l'orphéon en 1864.

Dans les années 1870, la Société philharmonique de La Roche-sur-Yon s'inscrit pleinement dans l'activité des concours orphéoniques. Dans une lettre datée de 1876, Monsieur Brethé informe le conseil général du succès de la société philharmonique au concours de Nantes en 1875, où elle obtient un second prix composé de 500 F et une médaille en vermeil :

« À ce sujet, monsieur de la Tour du Pin fait remarquer que l'obtention du second prix est un succès éclatant car le premier prix a été obtenu par la Société philharmonique d'Angers dont le nombre et l'ancienneté ne permettaient pas à la société de la Roche-sur-Yon une lutte égale. Cette société vendéenne l'a donc remporté sur toutes celles avec lesquelles elle pouvait réellement concourir »¹⁰¹⁸.

En conséquence, la subvention annuelle du Conseil général est doublée : elle passe à 400 F. En effet, la Société philharmonique de la Roche-sur-Yon bénéficie d'un soutien financier de la part du conseil général, à chaque fois renouvelé depuis 1873 et ce, jusqu'en 1878¹⁰¹⁹, date à laquelle les subventions données aux sociétés musicales du département, à savoir « les sociétés philharmoniques, orphéons et fanfares de la Roche-sur-Yon, Fontenay-le-Comte, les Sables-d'Olonne, Luçon et l'Île-d'Elle » sont supprimées au motif que *La Marseillaise*, mise à leur répertoire, est un chant révolutionnaire, comme le déclare M. Bourgeois en 1879 :

« Mais tant que ce chant rappellera, non seulement la marche de nos soldats vers l'ennemi, mais aussi la mort sanglante des innocents que la Révolution a suppliciés, je ne voterai rien pour des corps de musique qui font entendre ce chant. [...] Qu'on ait chanté alors *la Marseillaise* à la frontière, je ne puis qu'applaudir ; mais il est ici des collègues dont les parents ont été guillotins, et c'était au chant de *la Marseillaise*. Pourquoi ne pas écarter ces souvenirs lugubres ? N'existe-t-il pas entre nous, dans notre chère Vendée, assez de germes de discorde et ne serait-il pas temps de renoncer à toutes ces manifestations dont le résultat est de creuser, d'élargir le fossé existant déjà entre les citoyens ? *La Marseillaise* chantée avec ostentation est une provocation et c'est pourquoi nous avons cru devoir protester au nom de nos mandants. »¹⁰²⁰

Ainsi, cette troisième société philharmonique formée à Napoléon-Vendée à la fin du Second Empire mène par ailleurs, à l'instar de l'Orphéon, une politique de recrutement des membres actifs dans les classes sociales inférieures, politique justifiée par un discours sur l'utilité de moralisation qu'elle représente. Les notables, en tant que membres bienfaiteurs, marquent ainsi leur soutien financier à une œuvre sociale. Si l'on considère comme annonciatrice d'un changement les formes précédentes de

¹⁰¹⁷ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰¹⁸ ADV. 4 Num 220/65, 1876.

¹⁰¹⁹ ADV. 4 Num 220/50-51, 1873 ; 220/56-57, 1874 ; 220/60-61, 1875 ; 220/64-65, 1876 ; 220/70-71, 1877 ; 220/74-75, 1878.

¹⁰²⁰ ADV. 4 Num 220/79, 1879.

sociétés philharmoniques à Napoléon-Vendée (1860, 1865), le renouveau philharmonique s'amorcerait dans les années 1860 en Vendée et s'institutionnaliserait au tournant des années 1870. Les sociétés philharmoniques de Napoléon-Vendée ne sont pas les seules à se former dans les villes vendéennes dans les années 1860 – une société philharmonique instrumentale se crée aux Sables-d'Olonne quelques mois après « l'Orphéon » (1864) –, mais elles restent les mieux connues parce que les plus fournies en documents d'archives.

L'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne (1876)

Le 20 octobre 1876 marque la naissance officielle de l'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne. Rien n'est moins sûr cependant qu'elle soit l'héritière directe de la musique de la Garde nationale qui l'a précédée. En effet, selon l'évolution théorisée par Jean-Yves Rauline, pour le département de l'Eure, entre musique de la Garde nationale et musique municipale, l'élément de prolongement est le plus souvent celui de la musique des sapeurs pompiers (suite au décret de 1852). Or, aux Sables-d'Olonne, la ville n'ayant pas réussi à organiser un corps de musique des sapeurs pompiers, bien que des tentatives aient été faites en 1863 notamment (cf. 2.3), la question se pose quant à un lien de parenté éventuel avec la société philharmonique instrumentale des Sables-d'Olonne fondée en 1864.

Autrement dit, la difficulté à organiser le corps de musique des sapeurs-pompiers aurait-elle conduit à la création d'une société philharmonique en 1864 ? Cette hypothèse est tout à fait plausible. Considérant que seul le corps de musique des sapeurs-pompiers, s'il avait pu se former, pouvait faire le lien entre la musique de la Garde nationale formée en 1831 et celle de l'Harmonie municipale, l'absence de ce corps de musique témoigne plus probablement de la cessation des activités de la musique de la Garde nationale au cours des années 1850 ou 1860. S'il est probable que la société philharmonique instrumentale qui se crée en 1864 pallie volontairement à l'absence de musique des sapeurs-pompiers, elle peut également s'être reconstitué sur les cendres de l'ancienne musique de la Garde nationale, notamment par le biais de quelques amateurs motivés et du chef de musique, fonction dans laquelle se succéderait la famille Hubin, père, puis fils¹⁰²¹. Cependant, la société philharmonique de 1864 n'est pas celle choisie par les édiles municipaux comme ancêtre de la musique municipale – peut-être n'a-t-elle pas vécue assez longtemps ? – mais une autre société philharmonique qui serait née en 1869.

En 1874, la Société philharmonique des Sables-d'Olonne participe à un concours musical à Châtellerault, (à vue 2^e div., 2^e sect., 2^e prix ; d'exécution, 3^e div., 1^{ère} sect., 1^{er} prix)¹⁰²². Encore active en 1876, elle joue au festival de la ville donné à l'occasion des fêtes des courses de régates pendant l'été 1876. Si, en octobre 1876, la municipalité décide de « municipaliser » la société musicale, c'est qu'elle

¹⁰²¹ Nous remercions Philippe Renaud des indications qu'il nous a fournies concernant l'histoire de l'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne.

¹⁰²² COYON, Emile, BETTINGER, [?], *ibid.*

est sans chef depuis le départ de Hubin, démissionnaire, et probablement dans l'incertitude de la poursuite de ses activités.

Le conseil municipal décide alors à l'unanimité de faire de l'ancienne société philharmonique, la musique municipale des Sables-d'Olonne, « considérant que la ville a le plus grand intérêt à avoir une musique municipale, que cette nécessité lui est démontrée à tous les points de vue, et particulièrement par les dépenses importantes qu'elle est obligée de faire tous les ans pendant la saison des bains pour avoir de la musique lors des fêtes ». Pour ce faire, la municipalité se charge de rémunérer le chef de musique, monsieur Belleville (à hauteur de 1500 F annuel) et reporte la subvention de 200 F qu'elle accordait auparavant à la société philharmonique à la musique municipale pour ses frais de fonctionnement¹⁰²³. Elle fait, à hauteur de 1000 F, l'acquisition du matériel nécessaire : un bâton de mesure et une giberne pour le chef, et des instruments de musique. Le maire, Barreau, rappelle que d'une manière générale, « toutes les dépenses faites pour elles seront supportées par la ville ». En 1877, une salle de la mairie dont on prévoit l'embellissement est pensée également pour accueillir la société musicale qui répétait jusque là dans le prétoire de la justice de paix, une salle exigüe et mal adaptée : « la société philharmonique, étant devenue musique municipale, nous devons, plus que jamais lui faciliter les moyens de s'installer commodément, tant pour ses répétitions que pour la conservation de son matériel »¹⁰²⁴. La municipalité prévoit d'augmenter les effectifs du corps de musique d'une dizaine de membres exécutants de façon à « pouvoir constituer une excellente musique »¹⁰²⁵ composée de 50 musiciens.

En contre partie de ce soutien financier et logistique, l'article 4 des règlements prévoit qu'un « conseil d'administration ou commission soit constituée à l'effet de gérer les intérêts de la société. Il entretient des relations intérieures et extérieures, organise les concerts, fêtes municipales et autres »¹⁰²⁶. Ce conseil se compose 8 personnes dont 4 sont issues directement du conseil municipal, dont le maire qui est de droit président de la société musicale et 4 autres pris parmi les membres exécutants, élus aux fonctions de vice-président, secrétaire, trésorier, et archiviste. Le chef de musique a voix consultative mais il doit assister aux réunions.

Les autres sociétés philharmoniques du département

La société philharmonique (instrumentale) qui se forme à Chantonnay obtient une autorisation préfectorale le 29 mai 1872¹⁰²⁷. Il est impossible par manque de sources de mieux cerner les contours de cette société philharmonique. Elle n'est étrangère cependant ni aux pratiques « d'amateurs distingués » ni à la mission de « popularisation de la musique », s'inscrivant d'emblée entre pratiques privés et

¹⁰²³ ADV. Registre des délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 5 avril 1878.

¹⁰²⁴ ADV. Registre des délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 21 février 1877.

¹⁰²⁵ ADV. Registre des délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 21 décembre 1876.

¹⁰²⁶ *Idem.*

¹⁰²⁷ ADV. 4M112. Liste des sociétés autorisées, 1899.

préoccupations éducatives (1872). En 1875, un certain Rouzeau est le président de la Société philharmonique de Chantonnay¹⁰²⁸. Tandis qu'elle sollicite l'autorisation auprès de la municipalité de construire une salle de concert « destinée à des répétitions et des concerts privés » sur « la place de la justice de paix »¹⁰²⁹, elle se refonde le 12 décembre 1877 et obtient une nouvelle autorisation préfectorale¹⁰³⁰. En 1878, elle a l'intention d'ouvrir des cours de solfège à l'école communale de garçons sous la direction du chef de musique, Monsieur Blin¹⁰³¹. La municipalité se charge par ailleurs de soutenir ce projet et de rémunérer le chef de musique. En 1899, elle est encore en activité¹⁰³². Son président est Zénobe Alexis de Lespinay, alors maire de Chantonnay depuis 1896¹⁰³³.

C'est probablement en 1874 que l'instituteur de l'école communale des garçons de l'Ile-d'Elle, Monsieur Guery, crée une société philharmonique qu'il dirige par ailleurs. Elle se composerait à l'origine d'une musique d'harmonie et d'une chorale¹⁰³⁴, mais il aurait également formé une fanfare au sein de l'école. En effet, en 1876, l'instituteur sollicite une subvention au conseil général pour sa fanfare. L'un des conseillers généraux, Bienvenu, prend sa défense, soulignant le caractère exceptionnel de l'existence et de l'émergence de cette société musicale en Vendée¹⁰³⁵ :

« Mais je ne crois pas que pour accorder un simple secours de 200 F à cette fanfare, vous ayez lieu de craindre d'être débordés. Il ne surgira pas de sociétés semblables de tous les coins du département ; il n'en surgira pas surtout qui soient aussi méritantes.[...] sans préjudicier à ses autres devoirs, l'instituteur, [...] bon musicien applique l'excédent de son zèle à donner le goût de la musique à ceux qui l'entourent, à organiser une fanfare. Il y réussit au point que cette fanfare remporte en peu de temps deux médailles, l'emportant dans les concours musicaux sur des sociétés plus riches, plus nombreuses, mieux pourvues. Il y a là un encouragement que vous ne pouvez pas refuser. »¹⁰³⁶

Dans les années 1860, le terrain vendéen, issu d'un contexte qui conjugue faiblesse de l'héritage militaro-civil et force relative du substrat philharmonique, ne semble donc pas se prêter à l'essor des fanfares civiles. Quand, à Fontenay-le-Comte, apparaît pour la première fois l'appellation de « fanfare de la ville » en 1876, comment l'interpréter si ce n'est dans un contexte d'affirmation républicaine ?

¹⁰²⁸ ADV. 4M112.

¹⁰²⁹ AMC.

¹⁰³⁰ ADV. 4M112.

¹⁰³¹ AMC.

¹⁰³² ADV. 4M112.

¹⁰³³ Zénobe Alexis de Lespinay (1854-1906), maire de Chantonnay de 1896 à 1906, puis conseiller général.

¹⁰³⁴ COYON, Émile, BETTINGER, [?], *op. cit.*, p. 270 à 271.

¹⁰³⁵ ADV. 4 Num. Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 21-23 décembre 1877. Finalement, il sera alloué à la fanfare une subvention de 50 F.

¹⁰³⁶ ADV. 4 Num. Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 24 aout 1876.

L'apparition de la fanfare de la ville à Fontenay-le-Comte (1871)

Bien que déclarée « fanfare de la ville » en 1876¹⁰³⁷, la société de musique instrumentale formée en août 1871 à Fontenay-le-Comte n'est pas directement une émanation de la municipalité. Elle semble même se créer en dehors de toute volonté municipale. Aucune mention de cette fanfare n'a été retrouvée, ni en 1871 ni en 1876, dans le registre des délibérations municipales, la correspondance ou les arrêtés du maire de Fontenay-le-Comte. Serait-ce l'engagement républicain des amateurs et professionnels de la première heure qui trouve ainsi à s'exprimer à Fontenay-le-Comte dès la proclamation de la III^e République en 1871 ? Elle exprimerait alors une forme de modernité née de l'affirmation républicaine. Le climat local est propice à ce genre d'initiatives : la fanfare accompagne l'arrivée au pouvoir d'un nouveau maire, Joseph Baron (69 ans), élu le 26 avril 1871, succédant à l'ancien maire Sigiesbert Gandriau (52 ans), tous deux respectueux de la République. À partir de 1874, l'alternance aux fonctions de maires est de mise, entre Octave de Rochebrune, Ernest Espierre et Marcellin Mercier, lequel est nommé par décret le 23 avril 1876, traduisant un climat plus incertain, qui laisse place, cependant, à l'initiative d'Ernest Ménardeau, musicien professionnel, dans la réorganisation ou le prolongement de la fanfare. Il fait publier un nouveau règlement et prend en charge la direction artistique. Les statuts et règlements de la fanfare, datés du 3 mai 1876, sont quasi mot pour mot ceux de la société chorale fondée en 1861. Adolphe Ménardeau, son frère (ou père ?), a été l'un des sous-directeurs de la Société chorale de Fontenay-le-Comte en 1866. En 1878, deux Ménardeau font partie, mais à titre d'artistes invités, de la société philharmonique, tandis qu'Ernest Ménardeau est également le directeur, attesté en 1879, de l'Orphéon de la Roche-sur-Yon. En 1876, la société se compose de « jeunes ouvriers et commerçants »¹⁰³⁸.

Selon l'historiographie récente, l'orphéon vocal ou instrumental serait devenu, à la veille de 1870, « une institution nationale tout en restant en marge de la culture bourgeoise »¹⁰³⁹. Si, à Luçon, la société philharmonique qui se crée en 1875 est bien insérée dans la vie culturelle bourgeoise, comme en témoigne le recrutement bourgeois des membres exécutants, un tournant s'opère néanmoins dans les années 1880, alors que s'observe un départ massif chez les membres honoraires.

¹⁰³⁷ ADV. 4M112. Elle reçoit une autorisation préfectorale le 15 mai 1876.

¹⁰³⁸ AMR-S-Y. 2R21.

¹⁰³⁹ LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : LEUWERS, Hervé (dir.), BARRIERE, Jean-Paul, LEFEBVRE, Bernard, *op. cit.*, p. 95.

1869	La Roche-sur-Yon	Société philharmonique	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée
1869	Sables-d'Olonne	Société philharmonique	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée
Août 1871	Fontenay-le-Comte	Société de musique instrumentale	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée. Prend le nom de fanfare en 1876
1872	Chantonnay	Société philharmonique	Autorisation préfectorale le 29 mai 1872 Nouvelle autorisation préfectorale le 12 décembre 1877
1874	Île-d'Elle	Société philharmonique avec une chorale et musique d'harmonie	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée. La société musicale de l'Île-d'Elle est connue par la mention qui en est faite dans l' <i>Annuaire des sociétés orphéoniques</i> d'Émile Coyon de 1875.
1875	Luçon	Société philharmonique	Autorisation préfectorale Archives de la société déposée aux archives municipales de Luçon.
1875	Saint-Michel-en-l'Herm	Société philharmonique	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée. En 1875, est fondée une société philharmonique à Saint-Michel-en-l'Herm, précédant de quelques années la création de l'orphéon en 1878. La société philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm se refonde en 1879, et se dote à nouveau de règlement le 7 février 1880 ¹⁰⁴⁰ . Autorisation préfectorale le 31 mars 1880
1876	Fontenay-le-Comte	Fanfare de la ville	Autorisation préfectorale du 15 mai 1876
1876	Sables-d'olonne	Harmonie municipale	Pas d'autorisation préfectorale retrouvée
1878	Fontenay-le-Comte	Société philharmonique	Autorisation préfectorale du 1 ^{er} avril 1878 Liste des membres
1879	Montaigu	Société philharmonique	Autorisation préfectorale du 15 octobre 1879. Le 16 octobre 1879, le conseil municipal vote alors l'attribution d'une somme de 25 fr. pour aider la société musicale « dans l'achat d'instruments et de musique » ¹⁰⁴¹ .

Tableau 19 - Tableau des créations de sociétés philharmoniques entre 1869 et 1879

¹⁰⁴⁰ ADV. 4M133. Règlement, 7 février 1880.

¹⁰⁴¹ ADV. Registre des délibérations communales de Montaigu, 16 octobre 1879.

René-Marie-Clément VALETTE	7.10.1863	1868
Octave-Etienne de GUILLAUME de ROCHEBRUNE	1868	1870
Sigisbert GANDRIAU	27.08.1870	26.04.1871
Léonidas-Louis-Marie-Joseph BARON	02.05.1871	1874
Ernest Espierre (décembre 1874–mai 1876), d’après le registre de délibération) ou Octave-Etienne de GUILLAUME de ROCHEBRUNE	1874	23.04.1876
Pierre-Auguste-Marcellin MERCIER	2.05.1876	17.08.1877
Octave-Etienne de GUILLAUME de ROCHEBRUNE	17.08.1877	4.01.1878
Pierre-Auguste-Marcellin MERCIER	4.01.1878	20.05.1879
Ernest ESPIERRE	20.05.1879	18.05.1884

Tableau 20 - Liste des maires de Fontenay-le-Comte de 1868 à 1884

3.2. Renouvellement des membres de la Société philharmonique de Luçon (1875-1880)

Les membres exécutants : entre permanence et renouvellement

Lorsque, le 4 avril 1875, conformément à l’article 4 d’un règlement de 29 articles datant du 11 janvier 1874, les membres souscripteurs procèdent à l’élection des membres composant le Conseil d’Administration, ils sont tous qualifiés de « membres exécutants » dans le registre des délibérations de la société philharmonique¹⁰⁴². Ainsi, il apparaît que les personnes à l’initiative du projet sont des amateurs pratiquants.

Le groupe des dirigeants de la Société philharmonique de Luçon (membres de la commission), élu par le groupe spontané des membres fondateurs (souscripteurs), constitue, bien que partiel, le groupe des membres exécutants que nous soumettons à l’étude socioprofessionnelle. La question qui se pose à nous est celle de la généralisation de nos conclusions à l’ensemble du groupe des exécutants. S’appuyant sur l’hypothèse d’une sélection des encadrants qui, certes, s’opère par le biais d’élections, mais relève également de logiques dans lesquelles la notabilité, plus que l’appartenance sociologique, peut influencer les choix des uns et des autres, nous supposons que l’organe administratif (encadrant) n’est probablement pas représentatif de l’ensemble de membres exécutants.

Cette première commission administrative, élus parmi les souscripteurs, se compose de neuf personnes : sept « membres de la commission », un sous-chef de musique, et le président honoraire¹⁰⁴³. Les membres de la commission administrative appartiennent principalement à la catégorie de la haute bourgeoisie aisée, à la fois traditionnelle (rentière) et nouvelle (banquière), à laquelle s’ajoutent des représentants des « bourgeoisies mineures » montantes¹⁰⁴⁴ (imprimeur, peintre, et épicier). Le sous-chef

¹⁰⁴² AML. 2R4.

¹⁰⁴³ ADV. 4M122. Règlement du 20 mai 1875.

¹⁰⁴⁴ LE YAOUANQ, Jean, *Les structures sociales en France de 1815 à 1945*, Paris, Ellipses, 1998, p. 99.

de musique, Monsieur Edmond Gibotteau, est brasseur. Le chef de musique, dont la commission retient la candidature le 23 avril 1875, est Charles Hoenig, un ancien sous-chef d'une harmonie militaire (ex sous chef de musique au 69^e de ligne).

Nom des membres dirigeants	Prénom	Profession	Fonction dans la société	Date de prise de fonction et de fin de fonction
Gaudineau	François	Propriétaire	Président honoraire en tant que maire de Luçon	4-04-1875
Châtelain	Adolphe	Propriétaire	Membre de la commission	4-04-1875
Nouhaud	Ferdinand	Pharmacien	Membre de la commission	4-04-1875
Bideaux	père	Imprimeur	Membre de la commission	4-04-1875
Daviau	Eugène	Banquier	Membre de la commission	4-04-1875 - 20-04-1875
Vrignaud	Henri père	Propriétaire	Membre de la commission	4-04-1875 - 20-04-1875
Gibotteau	Edmond	Brasseur	Membre de la commission	4-04-1875
Laurent	fil	Peintre	Membre de la commission	4-04-1875
Guignard	Mirtyl	Epicier	Membre de la commission	4-04-1875
Moreau	Émile	Propriétaire	Membre de la commission	20-04-1875
Baudrière (de la)	Anatole	Banquier	Membre de la commission	20-04-1875
Hoenig	Charles	Ex sous chef de musique au 69 ^e de ligne	Chef de musique	23-04-1875

Tableau 21 - Liste des membres dirigeants de la Société philharmonique de Luçon en 1875

Quelques jours plus tard, le 20 avril 1875, deux nouveaux sociétaires, messieurs Émile Moreau, propriétaire (40 ans) et Anatole de la Baudrière, banquier (46 ans), sont élus à la commission en remplacement de messieurs Henri Vrignaud, propriétaire, et Eugène Daviau, banquier, tous deux démissionnaires, alors qu'Adolphe Châtelain, propriétaire, est élu président de la société philharmonique. Sont-ils des amateurs exécutants également ? En tous cas, Adolphe Châtelain et Émile Moreau l'ont été dans leurs précédentes années, si l'on en croit leurs présences en tant que « membres exécutants » dans la première société musicale instrumentale de 1849 et dans la société chorale de B. Waitzennecker à la fin des années 1850.

Outre Adolphe Châtelain et Émile Moreau, d'autres membres de la société philharmonique de 1875, ou des membres de leur famille (même patronyme), ont été également soit membres exécutants instrumentistes dans la première société musicale de 1849 (Adolphe Grimaud, Augustin de Hillerin, Philippe Labbé), soit choristes dans la société chorale de 1858 : c'est le cas, de messieurs Bideaux,

Eugène Daviau, Charles et Henri Vrignaud, Alfred et Armand Emard, Faivre, Fruchard, Mathonneau, Paul Jaud, Auguste et Clément Lepeltier.

Pour confirmer ou infirmer l'hypothèse d'amateurs ou de famille d'amateurs qui se seraient retrouvés investis à près de trente ans d'intervalle dans la société chorale, puis dans la société philharmonique, nous avons comparé les listes de noms des exécutants de la société philharmonique (100 en 1882) avec celle de la société chorale de (66 en 1858). 42 % des membres exécutants de la société chorale de 1858 se retrouvent (soit directement soit indirectement comme fils, frère, gendre, neveu ou autres) dans la société philharmonique de 1875.

Un peu plus de la moitié d'entre eux ont opté pour le statut de membres honoraires (29 noms en commun dont 17 en tant que membres honoraires en 1878), certains ayant même un statut double d'exécutant-honoraire. Le statut de « membre honoraire » est donc parfois compatible avec celui d'exécutant. Par ailleurs, au sein de la Société philharmonique de Luçon, les membres honoraires sont des anciens exécutants et, le plus souvent, un membre de leur famille, généralement plus jeune (fils), est inscrit comme membre exécutant de la société musicale. La transmission d'une pratique musicale collective et celle du projet associatif se font aussi par le biais des individus et de leurs filiations, au-delà des réorganisations ou créations des sociétés musicales.

L'autre moitié (12 dont 5 en tant qu'exécutant-honoraire) semble poursuivre une pratique de la musique au sein de la société philharmonique et serait donc passée du chant à l'instrument. Ainsi, 18 % des membres exécutants de 1858 le sont également en 1882 et les anciens membres exécutants de la société chorale représentent 12 % des membres exécutants de la société philharmonique.

Ainsi, la porosité entre les statuts de membres exécutants et de membres honoraires révèle certes une stabilité qui repose sur quelques individus bien engagés, mais cette permanence de quelques uns, ou de quelques familles d'amateurs, ne doit pas cacher cependant une rotation importante des membres exécutants.

Avant 1882, la société philharmonique compte environ 46 membres. Entre 1875 et 1882, 60 membres exécutants ont quitté la société philharmonique. Si l'on répartit les départs entre 1875 et 1881, une petite dizaine de membres quitte la société chaque année (8,6 membres par an). Parmi les 60 départs entre 1875 et 1882, 22 sont partis dans une autre ville, 17 sont démissionnaires, 1 est décédé, 1 fait double emploi. Les raisons du départ des 19 derniers ne sont pas précisées. Pour 41 exécutants quittant la société philharmonique, la date de leur départ n'est pas précisée. Ce phénomène confirme que le problème du renouvellement des membres exécutants reste un enjeu majeur des sociétés musicales.

Nom	Prénom	Né	Profession	1849	1858	1878	Âge en 1878
Bideaux	?	1831	imprimeur	-	exécutant	exécutant/honoraire	47
Châtelain	Adolphe	1806	négociant	exécutant	exécutant	honoraire	72
Châtelain	Gaston	1812	médecin	-	exécutant	honoraire	66
Couzin	Hippolyte	1824	propriétaire	-	exécutant	honoraire/veuve	54
Daviau	Eugène	1840	banquier	-	exécutant	exécutant/honoraire	38
Daviau	Henri	1842	négociant	-	exécutant	honoraire	36
David	Julien	1839	propriétaire	-	exécutant	honoraire	39
Durand	René	1839	horloger	-	exécutant	honoraire	39
Émard	Alfred	1837	coiffeur	-	exécutant	exécutant	41
Émard	Armand	1835	tailleur de pierre	-	exécutant	exécutant	43
Faivre	?	?	?	-	exécutant	exécutant	?
Fruchard	Jules?	1828	facteur ? / coiffeur	-	exécutant	exécutant	50?
Grimaud	Adolphe	1834	négociant	Émile Grimaud exécutant	exécutant	honoraire	44?
Guinaudeau	Henri	1835	clerc de notaire	-	exécutant	honoraire	43?
Hillierin (de)	Augustin?	?	?	exécutant	-	honoraire	?
Jaud	Paul	1835	propriétaire	-	exécutant	exécutant/honoraire	43
Labbé	Philippe	1816	négociant	exécutant	-	honoraire	62
Labbé	Samuel	1841	négociant	-	exécutant	honoraire	37
Lepeltier	Auguste	1832	propriétaire	-	exécutant	exécutant/honoraire	46
Lepeltier	Clément	1827	mercier (marchand)	-	exécutant	exécutant/honoraire	51
Maingaud	Alfred	1842	négociant	-	exécutant	honoraire	36
Marie	Félix	1826	tapissier	-	exécutant	honoraire	52
Mathonneau	?	?	?	-	exécutant	exécutant	?
Michaud	?	?	employé	-	exécutant	honoraire	?
Moreau	Émile	1835	propriétaire	Moreau (sans prénom) exécutant	exécutant	honoraire	43?
Moulin	Alphonse	1818	propriétaire	-	exécutant	honoraire	60
Parizot	Alphonse	1838	négociant	-	exécutant	honoraire	40
Rigault	Auguste	?	?	-	exécutant	honoraire	?
Rouchy	Joseph	1838	négociant	-	exécutant	honoraire	40
Venant	Henri	?	?	-	exécutant ?	honoraire	38
Vrignaud	Charles	1820	horloger	-	exécutant	exécutant/honoraire	58
Vrignaud	Henri	1832	Liquoriste/propriétaire	-	exécutant	exécutant/honoraire	46

Tableau 22 - Listes des amateurs sociétaires des trois sociétés musicales successives de Luçon en 1849, 1858 et 1878

La Société philharmonique de Luçon (1875) suit-elle néanmoins une évolution similaire d'ouverture volontaire de la pratique musicale aux classes ouvrières ? Il nous est difficile d'infirmer ou de confirmer cette hypothèse par manque de données systématiques concernant la profession des membres exécutants. Les informations recueillies sur les membres exécutants (listes de noms et prénom) nous permettent cependant de réinterroger, d'une part, l'idée historiquement admise d'une distinction stricte entre membres actifs et membres honoraires (statut d'exécutants-honoraires, passage de l'un statut à l'autre, d'abord exécutant puis membre honoraire), d'autre part, la question de l'investissement des amateurs au sein des projets successifs de sociétés musicales, et plus généralement celle du renouvellement des membres exécutants et honoraires au sein de la société musicale.

Outre la centaine d'individus ayant été membres exécutants au sein de la société entre 1875 et 1882, ce sont près de 256 personnes qui se sont mobilisées pour soutenir le projet de société philharmonique en tant que membres honoraires, dont 74 % l'année de la fondation de la société musicale en 1875 et 19 % en 1880¹⁰⁴⁵.

Les membres honoraires : vers un désengagement des élites traditionnelles ?

Ce sont 190 personnes qui adhèrent à la société musicale en 1875 en tant que membres honoraires. Ce nombre important témoigne également d'un réel engouement pour le projet, d'autant plus que selon les règlements de la société n'est pas membre honoraire qui veut. En effet, de part sa fonction de soutien financier et de garantie d'honorabilité pour la société, le membre honoraire fait l'objet d'une sélection : il est « pris parmi les personnes qui peuvent prêter à la société un utile concours et appui. La liste en est dressée par la commission, sur la proposition du chef »¹⁰⁴⁶. Placé d'emblée « sous le patronage de l'autorité municipale »¹⁰⁴⁷, le projet de société philharmonique dans la ville de Luçon tend donc à rassembler et concentrer, au moment de sa formation, une bonne partie des notables de la ville.

Les femmes sont présentes, mais elles représentent moins de 10 % de l'ensemble des membres. Par ailleurs, les veuves composent près de la moitié du groupe. Seule 1 femme sur 5 est une « demoiselle ». La prédominance des femmes veuves peut s'expliquer par un mécanisme assez simple : lorsqu'un sociétaire décède, sa veuve semble prendre la suite de son adhésion : c'est le cas de mesdames veuves Choyau et Bideaux dont les maris décèdent en 1880.

On connaît la profession de 72 % des membres honoraires (184). L'analyse socioprofessionnelle des membres honoraires permet de déceler une forte présence de propriétaires et de négociants,

¹⁰⁴⁵ Trois listes de membres honoraires de la Société philharmonique de Luçon (1875, 1880, 1881) ont servi à élaborer ce document dont les données sont soumises à l'analyse : nom, prénom, titre, sexe, profession, catégorie de profession, date de la première adhésion, date du départ, raison du départ.

¹⁰⁴⁶ ADV. E dépôt 92 2R21. Règlement de la fanfare de la ville de Fontenay-le-Comte, 1876.

¹⁰⁴⁷ François Gaudineau, maire de la ville depuis 1849, est élu comme président honoraire. Il est également sénateur de la Vendée et président du conseil général de la Vendée.

constitutive des élites bourgeoises de la ville. La noblesse y est peu représentée ; seuls trois patronymes avec particule ont été recensés : de la Beaudrière, Poëy d'Avant, de Hillerin. Le clergé y est minoritaire – il représente 4 % de l'ensemble des membres honoraires –, mais se compose de sa partie haute et basse : on note la présence des évêques successifs de Luçon.

51 % des membres honoraires sont issus des classes bourgeoises aisées de la ville, constituées en majorité de rentiers terriens et de négociants (37 %), mais aussi des nouvelles professions montantes issues du milieu de la banque (1,6 %). On trouve également, en proportion moindre, des individus des professions médicales, docteurs et pharmaciens (6,5 %), et quelques fonctionnaires et personnels de l'administration civile ou militaire : directeur des postes et télégraphes, notaire, juge de paix, capitaine en retraite (5 %).

45 % des membres honoraires appartiennent à la petite et moyenne bourgeoisie urbaine, qui se compose en minorité de la catégorie des petits fonctionnaires et des employés privés, faiblement représentée (12 %), tandis qu'à l'inverse, les petits commerçants (11 %) et les ouvriers-artisans ou artisans-boutiquiers (22 %) constituent 33 % de l'ensemble des membres honoraires.

Catégorie de professions	%
Clergé	3,8
Propriétaire	22,8
Négociant	14,1
Banquier	1,6
Haut personnel de l'administration civile ou militaire	6,0
Professions libérales	6,5
Petits fonctionnaires	4,9
Petit commerçant	10,9
Employé privé	7,1
Ouvrier-artisan ou artisan-boutiquier	22,3

Classe sociale	%
Petite et moyenne bourgeoisie	45,1
Bourgeoisie aisée	51,1
Classe sociale (détail)	%
Petite bourgeoisie artisanale ou boutiquière	18,5
Moyenne bourgeoisie commerçante, d'employés privés, ou de petits fonctionnaires	26,6
Bourgeoisie aisée, fonctionnaire ou libérale	12,5
Bourgeoisie aisée, rentière, négociante et de la banque	38,6

Tableau 23 - Professions des membres honoraires entre 1875 et 1881 (184)

La frange difficile à cerner « des ouvriers des métiers » ou, selon l'expression de Martyn Lyons, de « la sage élite des classes laborieuses »¹⁰⁴⁸, dont le statut social est fréquemment réversible (ouvrier, artisan, boutiquier)¹⁰⁴⁹ a été rangée ici dans la catégorie de la « petite bourgeoisie », dans la mesure où leur engagement au sein d'une sociabilité porteuse du système de valeurs des classes dirigeantes révèle leur souci de promotion sociale. En effet, le statut de membre honoraire apparaît ici tout autant comme un instrument de contrôle social, à l'instar de celui qui leur est attribué au sein des bibliothèques publiques de prêt¹⁰⁵⁰, qu'une ouverture possible vers la notabilité.

Le membre honoraire s'engage pour une année renouvelable autant de fois qu'il le souhaite. De par sa fonction de soutien, il est le garant de la pérennité de la société et s'engage de fait dans la durée. Cependant, il n'a pas voix délibérative et ne participe pas aux décisions relatives à l'organisation interne de l'association.

Cependant, entre 1875 et 1881, en près de 6 ans, la société philharmonique a perdu 102 membres. Cela représente près de 40 % de l'ensemble des membres honoraires. Bien que la période sur laquelle repose l'analyse soit assez courte – six années séparent la date de la fondation de la société (1875) de celle du document source (1881) –, il s'agit d'une période importante dans la vie d'une société puisque les premières années sont décisives pour sa pérennité.

Pourquoi la perte des membres honoraires est-elle aussi importante ? Quelles sont les raisons des départs anticipés des membres honoraires ? Si l'on excepte les cas de décès (moins d'1 sur 10), le nombre élevé de départs prématurés enregistrés (50 % de démissions, 20 % d'arrêts de paiement de cotisation et 20 % de déménagement) témoigne d'une certaine démotivation des membres honoraires. Ces départs, qui se font essentiellement en deux temps, culminent au tournant des années 1880 et 1881 : 53 % des départs contre 28 % au cours des années 1877 et 1878. Ces deux tournants sont probablement corrélés aux départs de deux personnalités : celle de l'évêque en 1880, qui a sans doute entraîné celles des autres membres du clergé. Ce départ collectif est la manifestation probable des effets de la radicalisation du conflit entre laïcs et cléricaux. Celle du maire sénateur en 1878, François Gaudineau, d'obédience bonapartiste, qui quitte la société à la fin de son mandat de maire, tandis que la ville de Luçon passe aux mains de Prosper Deshayes, radical socialiste¹⁰⁵¹, par ailleurs membre honoraire de la Société philharmonique dès sa formation en 1875.

¹⁰⁴⁸ CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 417.

¹⁰⁴⁹ LE YAOUANQ, Jean, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁵⁰ CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *ibid.*

¹⁰⁵¹ Notaire de profession, il est également député et président du Conseil général de la Vendée.

Date de départ	%
1875	2
1876	5
1877	12
1878	16
1879	8
187?	5
1880	25
1881	28

Tableau 24 - Nombre de départ par années

Qui part ? Outre la désertion du clergé (100 % du clergé a quitté la société musicale en 1881), toutes les classes sociales semblent concernées.

Les classes bourgeoises aisées sont les plus touchées cependant, avec 42 % de perte de leurs effectifs contre 37 % au sein des petites et moyennes bourgeoisies. Ce ne sont ni les officiers de justice (notaire, huissier, juge de paix), ni les fonctionnaires des administrations de l'État qui quittent la société musicale, mais les rentiers, les négociants et les docteurs qui sont concernés en premier lieu : 40 % de l'ensemble des propriétaires, 46 % des négociants et 60 % des docteurs.

Dans les petite et moyenne bourgeoisies, touchées également, mais dans une moindre mesure (35 et 39 % des départs), il apparaît un décalage dans le temps : les départs sont les plus nombreux en 1878 pour les artisans ou boutiquiers, alors que la bourgeoisie intermédiaire est principalement touchée par une baisse de ses effectifs en 1881.

Si ces départs ne semblent pas provoquer une réelle mutation sociologique au sein de la société musicale, elle semble néanmoins profiter aux classes moyennes. Par ailleurs, avec le départ massif des membres honoraires, le projet de rassemblement des élites locales que sous-tend la Société philharmonique de Luçon semble compromis, soumis probablement, au même titre que d'autres formes de sociabilité, à la nécessaire radicalisation des positions des individus dans un contexte d'affirmation du régime républicain.

Par ailleurs, parmi les évolutions remarquables qui accompagnent la nouvelle génération des sociétés philharmoniques se trouve celle de la professionnalisation du chef de musique.

3.3. Évolution du métier de chef de musique

En avril 1875, la Société philharmonique de Luçon choisit de recruter son chef de musique parmi les chefs et sous-chefs de musique militaire en retraite :

« Après délibération, la demande de Monsieur Hoenig ex sous-chef de musique au 69^e régiment de ligne paraissant la plus avantageuse à la commission, elle décide de prendre des renseignements auprès de Monsieur le colonel du 69^e de ligne sur le postulant et que, sitôt, elle s'empressera d'aviser »¹⁰⁵².

De manière générale, outre le prestige que lui confère son ancienne fonction dans l'armée, le chef de musique¹⁰⁵³ de la société philharmonique voit son autorité artistique renforcée par le biais des compétences spécifiques qu'il possède.

Si l'on observe les règlements de la Société musicale de Luçon de 1849, et ceux de la Société philharmonique de Luçon de 1875, nous voyons que les fonctions attribuées au chef de musique ne cessent de se préciser. De quelques-unes en 1849, on passe à 14 en 1875 (puis 26 en 1905). Cette nécessité de cerner au plus près ce que la société musicale attend du chef est conjointe à celle du développement institutionnel que connaît la société musicale entre 1849, « société d'amateurs éclairés », et 1875, l'harmonie civile « sous le patronage de l'autorité municipale » et du processus de professionnalisation de la fonction de chef de musique d'une société musicale civile.

Les grandes lignes du métier de chef de musique esquissées dans les règlements en 1849 sont entérinées dans ceux de 1875. Trois domaines d'actions concernent le chef de musique : l'organisationnel, l'artistique et le pédagogique. Tandis que les tâches d'enseignement n'apparaissent officiellement qu'en 1875, les tâches organisationnelles liées à la vie associative et au fonctionnement de l'association que la société de musique de 1849 conférait au chef d'orchestre¹⁰⁵⁴ ne sont plus de son ressort en 1875.

¹⁰⁵² AML. 4S60. Registre des délibérations de la Société philharmonique de Luçon, 23 avril 1875.

¹⁰⁵³ Il est intéressant de noter par ailleurs que dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, dirigé par Joël-Marie Fauquet, que seule la désignation de « chef d'orchestre » possède une occurrence. Il n'y a pas d'article spécifique pour le terme de « chef de musique » ni pour celui de « directeur ».

¹⁰⁵⁴ AML. 4S60. Le « chef d'orchestre » de la société musicale de Luçon de 1849 se doit de suppléer en cas de nécessité aux charges liées à l'organisation et au fonctionnement de la société.

Dès 1867, les journaux spécialisés publiant de nombreuses « demandes d'emploi » de musiciens professionnels rendent compte de l'attractivité que représente l'emploi de chef de musique pour ces musiciens¹⁰⁵⁵. Cet emploi n'est cependant pas directement rémunéré. Il est d'abord un ancrage local et une forme de publicité à l'échelle de la commune qui confèrent au musicien d'autres opportunités rémunératrices :

« Une sous-préfecture du Gers demande un chef de musique violoniste pouvant diriger une musique d'harmonie [...] avec emploi de professeur de musique au collège, et pouvant espérer de nombreux leçons en ville.»¹⁰⁵⁶

Dans les années 1860, lorsqu'il y a reconnaissance financière de la part de la municipalité notamment, elle ne touche pas directement la direction musicale, mais les activités d'enseignement : l'allocation de l'ordre de 300 F versée au chef de musique, à l'instar de celles versées aux directeurs d'orphéon en Vendée, est à l'origine une compensation financière pour les cours gratuits de musique qu'il donne au sein de la ville (Orphéon des Sables en 1860) ou de la société musicale (classe préparatoire de la Société philharmonique de Napoléon-Vendée)¹⁰⁵⁷.

Dans les années 1860 encore, le candidat se présente le plus souvent comme « professeur de musique », auquel il ajoute une ou plusieurs spécialités instrumentales, ou une activité de musicien d'orchestre symphonique ou d'harmonie militaire¹⁰⁵⁸. Il apparaît néanmoins un changement progressif du profil type du musicien recruté au sein des harmonies civiles des villes dès la fin des années 1860. Certes moins nombreuses à cette époque encore, mais en passe de le devenir, les demandes émanant d'un chef de musique retraité de l'armée apparaissent dans les annonces publiées par les journaux spécialisés : « un chef de musique de l'armée retraité, chevalier de la légion d'honneur demande à se caser comme directeur de société musicale en Province »¹⁰⁵⁹

La compétence de direction musicale semble devenir l'élément décisif dans le choix de recrutement des dirigeants des sociétés musicales. Le professorat n'est plus la pratique principale du musicien sur laquelle se fait la sélection au poste de chef de musique. Nous constatons paradoxalement que les règlements de la Société philharmonique de Luçon de 1875 attachent plus d'importance aux attributions pédagogiques du chef de musique. Cela s'explique par le choix qui est fait au sein des sociétés musicales de privilégier la formation des amateurs de musique, choix qui s'inscrit à la fois dans l'héritage orphéonique – donner aux classes sociales défavorisées un accès à la pratique musicale –, mais également, pour la survie de la société musicale, dans la nécessité de contrer le problème du

¹⁰⁵⁵ *L'instrumental*, n° 2, 20 février 1867.

¹⁰⁵⁶ *L'instrumental*, n° 12, 30 décembre 1867.

¹⁰⁵⁷ *L'instrumental*, n° 6, 20 juin 1867. Les offres de postes de directeurs mentionnent pour certains le montant de l'allocation : de 500 F à 1600 F.

¹⁰⁵⁸ *L'instrumental*, n° 2, 20 février 1867. « Un professeur de musique, organiste, ancien clarinette dans un régiment de la Garde demande position de Directeur de société musicale dans une ville de province ».

¹⁰⁵⁹ *L'instrumental*, n° 3, 20 mars 1867.

renouvellement des membres. C'est peut-être aussi un moyen de compenser l'orientation nouvelle qui est prise, celle de privilégier les candidats ex-chefs de musique dans l'armée au détriment de ceux, professeurs de musique (solfège) dans les structures d'enseignement général, qui prévalaient dans les années 1860.

Tandis que l'organe dirigeant de la société philharmonique (commission administrative) est le seul garant du fonctionnement associatif et du recrutement du chef de musique (sous le contrôle de la municipalité et du maire de Luçon qui en est le président honoraire), le chef de musique a le devoir de se concentrer exclusivement sur les aspects plus spécifiquement liés au travail musical et à l'exécution de l'œuvre musicale. Parmi les missions du chef de musique, il y a celle de faire progresser la société musicale et de se confronter aux autres sociétés musicales par le biais des concours.

Ainsi, Charles Hoenig, lorsqu'il est recruté comme chef de musique de la Société philharmonique de Luçon le 23 avril 1875, s'engage « à donner des leçons particulières et gratuites à quatre élèves qui seront désignés par les membres exécutants, pendant trois mois, et continuer ainsi de trois mois en trois mois »¹⁰⁶⁰.

Par ailleurs, le chef d'orchestre est celui qui sait mesurer les difficultés techniques en fonction des savoir-faire des musiciens dans le but de permettre l'exécution musicale :

« Il a le droit d'ordonner le genre de musique à faire et d'adresser aux exécutants les observations qui lui paraîtraient utiles pour l'exécution des parties qu'ils ont à remplir et dont il est libre de changer la distribution suivant l'aptitude de chacun... »¹⁰⁶¹

À noter qu'il n'est pas encore précisé de manière explicite dans les règlements que le chef peut être amené à arranger une composition musicale en fonction du niveau technique des musiciens, des instruments qui composent la société et de l'effectif de l'orchestre. Cette compétence, nécessaire au sein des sociétés musicales dont les contraintes reposent principalement sur les problèmes liés à l'instrumentarium, est par ailleurs fortement dévalorisée au cours du XIX^e siècle.

Ces changements témoignent de l'évolution de la fonction du chef de musique au sein de la société musicale et font apparaître la forme multidimensionnelle qu'elle lui confère. La fonction de chef de musique dans une société musicale civile est une attribution parmi d'autres. En effet, si le montant des allocations versées au chef de musique des Sables-d'Olonne en 1877, dans le but de rétribuer ses activités d'enseignement, est assez faible (300 F par an), il est augmenté d'« émoluments » d'un montant d'environ 1500 F pour ses attributions de chef de musique, qui comprennent, outre la direction de la

¹⁰⁶⁰ AML. 4S60. Registre des délibérations de la Société philharmoniques de Luçon, 23 avril 1875.

¹⁰⁶¹ ADV. 4M122. Règlement du 11 janvier 1874, modifié le 20 avril 1875.

musique, « la charge de recopier et arranger les morceaux de musique »¹⁰⁶². À Luçon, le chef de la société philharmonique reçoit en 1875 en tout et pour tout 1600 F, en contrepartie de laquelle il se voue exclusivement à la société musicale : « il devra tous ses soins à la société. »¹⁰⁶³ Mais, il a également l'autorisation d'exercer, contre une rémunération supplémentaire, ses talents de compositeur : « Le chef de musique aura droit de faire donner par an 12 morceaux de sa composition qui lui seront payés suivant les prix des tarifs des publications de musique militaire »¹⁰⁶⁴.

Par ailleurs, si les musiciens professionnels apparaissent très mobiles, prêts à changer de régions pour un poste de chef de musique, ils ont le plus souvent une préférence : « la ville de province » ou « l'établissement assez important »¹⁰⁶⁵. Bien qu'il soit communément admis dans la première moitié du XIX^e siècle que « hors de Paris, l'intelligence de l'artiste finit par s'annihiler »¹⁰⁶⁶, la ville de province apparaît, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme un environnement économique attractif¹⁰⁶⁷ et un espace d'ancrage professionnel possible. C'est pourquoi leurs préférences vont aux villes de préfectures et sous-préfectures qui concentrent une clientèle potentielle¹⁰⁶⁸. En témoigne la longue carrière de Charles Hoenig à Luçon, qui est encore aux commandes artistiques de la société philharmonique en 1891.

¹⁰⁶² ADV. Registre des délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 20 octobre 1876. [Arch. num.] Le salaire du chef de musique de l'Harmonie des Sables-d'Olonne augmente peu après 1880. Dans l'entre-deux-guerres, cependant, il passera de 1800 F en 1919 à 15000 F en 1935.

¹⁰⁶³ AML. 4S.

¹⁰⁶⁴ ADV. 4M122. Règlement de la Société philharmonique de Luçon (20 mai 1875).

¹⁰⁶⁵ *L'instrumental*, n° 2, 20 février 1867.

¹⁰⁶⁶ ADV. 154J168. WAITZENNECKER, Balthazar, DEZAMY, Adrien, *Projet de reconstitution de la Maitrise*, Luçon, Bideaux, 1867, p. 18.

¹⁰⁶⁷ C'est le cas au XVIII^e siècle. Voir : GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville. 1600-1850*, Paris, Belin, 2002.

¹⁰⁶⁸ Les cours privés peuvent être, semble-t-il, beaucoup plus rémunérateurs qu'une rémunération fixe de professeur de musique au collège de la ville : Michel Marfaing percevait 700 F annuels par le biais des cours privés, contre 300 F de rémunération pour les cours de musique au collège.

1849	1875
<i>Domaine « artistique »</i>	
Choisir les morceaux de musique à étudier	Choisir les morceaux de musique
	Ordonner le genre de musique à faire
	Adresser les observations utiles pour l'exécution de la musique
	Changer la distribution suivant l'aptitude de chacun
	Distribuer les morceaux de musique
	Ne pas donner plus de douze morceaux de sa composition par an
<i>Domaine « organisationnel »</i>	
Remplacer, en cas d'absence, le sociétaire chargé de l'ordre de la séance, de la comptabilité, des convocations en cas de réunions extraordinaires, de l'application des amendes	Signaler les amendes encourues par les sociétaires
Recevoir les annonces d'absence	Recevoir les annonces d'absence
	Fixer les jours et les heures de répétitions
	Annoncer les morceaux joués à la prochaine répétition
	Autoriser un auditeur au moment des répétitions
	Autoriser les exécutants à quitter les rangs
<i>Domaine « pédagogique »</i>	
	Faire les leçons particulières et gratuites
	Donner son avis pour admission d'un candidat

Tableau 25 - Évolution de la nature des attributions du chef de musique à partir des règlements et statuts de la société musicale de 1849 et de la société philharmonique de 1875

De même, la métaphore du « trou noir provincial » n'a pas freiné la motivation de Balthazar Waitzennecker, organiste de la cathédrale, installé à Luçon depuis 10 ans, alors qu'il s'engage en 1867, avec Adrien Dézamy, dans le projet de reconstituer le journal *La Maîtrise* (recueil de musique classique et de plain-chant)¹⁰⁶⁹, initié à l'origine par Niedermeyer en 1857 à Paris, dans le but de « défendre les intérêts de la musique religieuse et prôner le maintien des traditions de la véritable musique sacrée, en prenant pour base l'étude du plain-chant »¹⁰⁷⁰. Il semble cependant que ce projet n'ait pas abouti.

Ainsi, la fonction de chef de musique, par la publicité qu'elle confère à celui qui en est chargé (notamment lors des concerts), est dotée d'une garantie artistique et d'une plus value sociale qui confèrent au musicien détenteur le statut de notable.

¹⁰⁶⁹ ADV. 154J168. WAITZENNECKER B., DEZAMY Adrien, *Projet de reconstitution de la Maîtrise*, Luçon, Bideaux, 1867.

¹⁰⁷⁰ DE PLACE, Adélaïde, « La Maîtrise, journal de musique religieuse », in : FAUQUET, J.-M., (dir.), *op. cit.*, p. 733.



Au tournant des années 1850, la sociabilité musicale des principales villes de Vendée (Fontenay-le-Comte, Luçon et Napoléon-Vendée) s'inscrit dans le prolongement tardif des sociétés musicales « d'amateurs éclairés » du premier XIX^e siècle, lesquels privilégient l'entre-soi (Société musicale de Luçon, 1849), tout en proposant des formes parfois innovantes de renouvellement de leur sociabilité dans les années 1850 (Cercle musical de Napoléon-Vendée, 1851) ou, à l'inverse, en réaffirmant leurs origines élitaires dans un contexte de réaction au phénomène de démocratisation de la pratique musicale sous la III^e République (Société philharmonique de Fontenay-le-Comte, 1878). En effet, la musique faisant partie des arts que cultivent les gens de goût et de la vie de loisirs propre à l'élite sociale, l'espace de la sociabilité musicale est traversé à la fin des années 1870 par un phénomène de réappropriation exclusif par les élites sociales¹⁰⁷¹ : c'est à Fontenay-le-Comte, ville où les élites traditionnelles sont encore influentes, que se réaffirme, par le biais d'une re-création, en 1878 de l'ancienne Société philharmonique de 1845, la pratique amateur « distinguée » de la musique, s'associant à celle du musicien professionnel promu au rang « d'artiste » et de connaisseur, et garant de la « haute qualité artistique » du projet.

Dans les années 1860, à Napoléon-Vendée, les cadres des sociabilités musicales des pratiques des élites urbaines traditionnelles sont réinvestis par les nouvelles bourgeoisies montantes de la ville (petits patrons, boutiquiers et artisans, fonctionnaires, employés), lesquelles, tout en délaissant le modèle symphonique pour le modèle militaire des orchestres d'harmonie (instruments à vent), renouent avec la « tradition philharmonique » et s'approprient au passage la figure de « l'amateur éclairé ». Ces sociabilités s'ouvrent également aux « amateurs débutants », recrutés d'abord au sein du réseau de sociabilité de ces « amateurs éclairés » (même quartier de résidence, liens familiaux, liens professionnels, liens associatifs).

En parallèle, naissent, dans les principales villes de Vendée, des sociabilités musicales exclusivement chorales, orientées, plus ou moins explicitement et avec différents niveaux d'implication, vers « une mission sociale de transformation de la société »¹⁰⁷², qui prennent pour certaines l'appellation « orphéon ». Si les villes de Napoléon-Vendée et des Sables-d'Olonne choisissent, pour la création de leurs sociétés de musique respectives, le vocable « orphéon » (choix de départ ou s'imposant à l'usage), c'est probablement, outre qu'il s'agisse à Napoléon-Vendée d'une première fondation d'une société chorale, parce que la popularité de « l'orphéon » est bien installée dans les années 1860¹⁰⁷³, mais aussi que le potentiel de développement (démographique, industriel et touristique) des deux villes est porté par une nouvelle élite active, en adéquation avec le symbole de modernisme que « l'orphéon » véhicule. À

¹⁰⁷¹ LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 19, 1999. URL : <http://rh19.revues.org/index157.html>. Consulté le 13 avril 2010.

¹⁰⁷² ESCOFFIER, Georges, *ibid.*

¹⁰⁷³ François Jules Simon écrit dans le journal *L'Orphéon* en juillet 1859 : « Un jour viendra où chaque ville de France aura son orphéon particulier et sa société philharmonique [...]. L'art resserrera les liens sociaux en apprenant aux hommes à se connaître et à s'aimer, et ainsi s'accomplira l'œuvre de la musique, considérée du point de vue supérieur de la morale et de la civilisation ».

l'inverse, à Fontenay-le-Comte comme à Luçon, villes anciennes où les élites urbaines traditionnelles sont bien installées, les notables ne semblent pas ressentir cette nécessité d'infléchir le discours en « l'orphéonisant » à l'instar des notables du Puy-en-Velay¹⁰⁷⁴. Ils maintiennent le terme « société chorale » ou « société philharmonique » et ne cherchent pas à imposer le vocable « orphéon ».

En 1858, la Société chorale de Luçon, initiée et menée par l'organiste de la cathédrale Waitzennecker, est une expérience singulière qui relève moins, nous semble-t-il, d'une forme d'adhésion à la visée sociale militante de « l'orphéon » que d'une initiative venue combler le vide laissé par la disparition des maîtrises.

À Napoléon-Vendée, la société musicale, qu'elle soit philharmonique ou orphéonique, est portée par un groupe de personnes dont on distingue des figures catégorielles émergentes : le professeur de musique (donnant des cours de musique privés, des cours de chant au collège, au lycée ou à l'école normale), « l'amateur éclairé » initiateur (qui se doit de s'être formé lui-même) et qui, dans nos exemples, peut appartenir aux franges nouvelles de la petite bourgeoisie (maître artisan ou artisan commerçant), le notable, le maire parfois et, dès la fin des années 1860, l'ex-musicien militaire prenant les fonctions de chef de musique. Ni la figure de l'instituteur ni celle du prêtre ou du curé n'apparaissent à cette période comme les plus influentes dans les créations des sociétés orphéoniques ou philharmoniques en Vendée. S'appuyant sur le discours des vertus moralisatrices et civilisatrices de la pratique musicale, ce groupe de personnes trouve à la fin des années 1860 une dynamique commune dans la mise en œuvre d'une sociabilité musicale ouverte aux franges inférieures de leur classe sociale (« artisans honorables » et « ouvriers peu aisés »).

Si l'Orphéon de Napoléon-Vendée apparaît, dès 1864, comme une institution pérenne¹⁰⁷⁵, la société philharmonique des années 1860 fait des tentatives d'institutionnalisation souvent avortées, mais renaît régulièrement de ses cendres. Celles des années 1870 s'installent le plus souvent durablement dans toutes les villes principales de la Vendée (La Roche-sur-Yon, Fontenay-le-Comte, les Sables-d'Olonne, Luçon, Montaigu, Chantonay), mais aussi dans la petite ville de Saint-Michel-en-l'Herm (1875) et dans le gros bourg pionnier de L'Île-d'Elle (1874).

Il s'agit de souligner ici l'absence de concours-festivals organisés sur le sol vendéen sous le Second Empire (excepté celui d'envergure nationale qui a lieu aux Sables-d'Olonne en 1879). Si la question financière nous semble être un motif d'importance à invoquer, l'organisation de concours et festival ayant un coût certain pour la société musicale qui en est l'initiatrice le plus souvent, l'arrivée tardive du chemin de fer (1866 entre Nantes et les Sables-d'Olonne passant par la Roche-sur-Yon ; 1875 entre Tours et les Sables-d'Olonne) a probablement freiné l'ambition des organisateurs à proposer un concours ou un festival aux sociétés musicales autres que celles résidant dans le département vendéen (en tout cas jusqu'à

¹⁰⁷⁴ ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Puy-en-Velay, une œuvre civilisatrice », in : *La musique dans le midi de la France*, [Actes du colloque de Villecroze des 16 et 18 mai 1996], Paris, Klincksiek, 1998, p. 229 à 231.

¹⁰⁷⁵ Elle cesse cependant ses activités en 1882.

la fin des années 1870). À l'inverse, les sociétés musicales orphéoniques du département se sont inscrites assez rapidement dans l'activité des concours à l'échelle régionale et nationale. Si nous y avons relevé le plus souvent des exemples de sociétés musicales urbaines, un contre-exemple nous est donné cependant avec la Société philharmonique de l'Île-d'Elle qui, en 1876, a déjà deux concours et deux médailles à son actif.

Société chorale de Fontenay-le-Comte	Orphéon de La Roche-sur-Yon	Harmonie des Sables-d'Olonne
1863 Libourne 1865 Niort 1866 Poitiers	1867 Paris 1873 Angers 1875 Saintes 1879 Les Sables-d'Olonne	1873 Tours 1874 Châtellerault 1875 Saintes 1875 Sables-d'Olonne 1877 Angers 1879 Sables-d'Olonne ¹⁰⁷⁶

Tableau 26 - Exemples de sociétés musicales vendéennes ayant concouru avant 1880

Conclusion de la 2e partie

Ainsi, à l'échelle nationale, si le substrat le plus dynamique à l'échelle nationale semble être celui des pratiques musicales militaro-civiles dès 1860, dont les emprunts sont les plus évidents (répertoire¹⁰⁷⁷, instrumentarium, concours, concert de plein air, uniforme¹⁰⁷⁸, chef de musique), en Vendée, le « terrain institutionnel » le plus influent et le plus structurant, sur lequel émerge le phénomène orphéonique, est celui de la sociabilité des élites, dans laquelle le musicien professionnel (organiste, maître ou professeur de musique, chef de la garde nationale) joue un rôle important. Les autres « terrains institutionnels », de l'école, du couple municipalité/armée, de l'usine et de la paroisse sont plus difficiles à cerner mais ils existent néanmoins.

Ainsi, trois moteurs ont permis le développement des sociétés musicales en Vendée : l'un relève du domaine privé et concerne le goût personnel de la musique et de sa pratique (sociabilité, distraction culturelle, distinction sociale), l'autre du domaine professionnel de la sphère musicale (pratique du concert public et enseignement de la musique), le dernier du domaine public, renvoyant aux notions de citoyenneté, de civisme et d'urbanité (mission éducative et philanthropique des élites, participations aux

¹⁰⁷⁶ Puis après 1880 : au concours du Mans (1880), de Nantes (1882), de Poitiers (1885), de Nantes (1887), de La Roche-sur-Yon (1888), de Fontenay-le-Comte (1891) et de Tours (1907).

¹⁰⁷⁷ Jérôme Cambon note que « les marches fonctionnelles au caractère martial » représentent entre 26 % et 43 % du répertoire des trois sociétés instrumentales étudiées. Le pourcentage restant se partageant entre les danses à la mode et les arrangements d'opéras. CAMBON, Jérôme, *Soufflants et frappeurs de peau, une petite histoire des sociétés instrumentales d'Angers*, Beaufort-en-Vallée et Trélazé, Cheminement, 2003, p. 79 à 81. Ce répertoire concerne plus vraisemblablement la période des années 1880. Le répertoire antérieur reste mal connu. Il serait donc nécessaire de reconstituer les œuvres jouées sous le Second Empire à partir des listes établies lors des festivals, des concours et des programmes de concerts.

¹⁰⁷⁸ En 1863, les musiciens de la fanfare de Trélazé dans le Maine-et-Loire portent également des « shakos ». CAMBON, Jérôme, *op.cit.*, p.76. Si nous n'avons retrouvé aucune mention d'habillement dans les statuts et règlements ni pour les orphéons ni pour les sociétés instrumentales en Vendée avant 1880, les documents photographiques du fonds de l'AREXCPO témoignent d'une diversité de tenues pour les musiciens des sociétés musicales au tournant du XX^e siècle, qui va du « costume du dimanche » (pantalon, veste, nœud papillon ou cravate), auquel s'ajoute parfois le port d'un couvre-chef (casquette), jusqu'à la tenue imitée de l'uniforme militaire (sans les insignes) avec « shako » (coiffure militaire française rigide et à visière).

cérémonies rituelles civiques et religieuses). Ces logiques se nourrissent mutuellement, soutenues par une « idée force » plus proprement politique, celle d'utilité sociale de « l'orphéon », laquelle se prolonge dans la notion d'utilité publique qui, bien que non reconnue officiellement à cette époque¹⁰⁷⁹, est véhiculée par une rhétorique fleuve dans les discours des pro-orphéonistes à l'échelle nationale, par le biais des journaux spécialisés et, dans une mesure moindre, tout du moins en Vendée, reprise à l'échelle locale.

Face à l'hétérogénéité des « terrains institutionnels » des pratiques musicales collectives amateurs, se pose la question des limites du cadre associatif, pris dans son évolution historique¹⁰⁸⁰, à rendre compte de la réalité du phénomène orphéonique. Restreindre le phénomène orphéonique à cet espace associatif en construction n'apparaît pas suffisant pour comprendre l'émergence du phénomène sur le territoire national, même si paradoxalement « l'institution orphéonique » s'est définie dès la fin des années 1840 par le biais de la structure associative et de ses ramifications locales.

Cependant, la musique, parce qu'elle permet une appropriation de sa pratique contribue à l'essor d'une forme associative de sociabilité. L'association dans sa définition juridique devient le cadre officiel dans lequel vont s'instituer les pratiques musicales orphéoniques. Ces dernières contribuent en retour à l'émergence d'un mouvement associatif qui se diversifie. Notre troisième partie s'intéresse à l'évolution des pratiques musicales associatives entre 1880 et 1939 dans un contexte plus large de l'essor du mouvement associatif en Vendée.

¹⁰⁷⁹La reconnaissance officielle n'aura pas lieu avant le début du xx^e siècle. La Fédération musicale de France obtient en effet quelques années après sa formation, en 1900, le statut d'association reconnue d'utilité publique.

¹⁰⁸⁰ Maurice Agulhon s'est intéressé à travers l'étude des rituels de sociabilité à la constitution progressive au cours du xviii^e siècle d'une « forme pure de l'association que les associations concrètes se repassent de l'une à l'autre par imitation ou contamination, par prise de relais ou d'héritage ». AGULHON, Maurice, *Pénitents et Francs-maçons de l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1984, p. 366.

Partie III MUTATIONS DES PRATIQUES ORPHÉONIQUES EN VENDÉE SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE (1880-1939)

À partir de 1880 en Vendée, s'opère un tournant dans l'essor des pratiques associatives qui se manifeste conjointement par une forte expansion des créations de sociétés (forte croissance et diffusion géographique des associations dans l'ensemble du département) et par une massification des pratiques associatives (démocratisation et diversification-spécialisation). La catégorie des sociétés musicales comme composante du mouvement associatif global joue un rôle précoce dans cet essor associatif et n'est pas étrangère à ses manifestations, lesquelles constituent autant d'entrées dans l'étude du phénomène orphéonique.

Parmi les éléments qui permettent d'affiner la compréhension du développement orphéonique sur le territoire national et départemental se trouve celui de l'impact des tensions politico-religieuses qui émergent des processus de consolidation du régime républicain et d'identification au régime républicain. En effet, s'ils ont assurément joué un rôle de premier plan dans les créations et la diffusion des sociétés musicales à l'échelle nationale¹⁰⁸¹, ceux-ci ont rarement été étudiés comme des éléments constitutifs du développement du phénomène orphéonique. En effet, tandis que les sociétés musicales (notamment les fanfares au titre de sociétés majoritaires) se multiplient et encadrent alors une population de plus en plus importante en Vendée, elles deviennent très tôt, à l'échelle de la commune et du département, des espaces à conquérir. Républicains et « réactionnaires », laïcs et catholiques, maires et curés, y mènent les premiers combats d'une guerre d'influence dont les enjeux portent sur l'éducation du « citoyen-fidèle » et qui trouve à se prolonger dans l'entre-deux-guerres.

Ainsi, si plusieurs facteurs conjugués concourent à l'essor des sociétés musicales à partir de 1880 – et ce serait une erreur de n'en chercher qu'un seul –, nous avons choisi néanmoins dans le dernier chapitre de focaliser notre analyse sur les manifestations de « l'irruption du politique »¹⁰⁸² dans le fait

¹⁰⁸¹ Ne serait-ce que par la mise en scène musicale du consensus républicain lors de la fête du 14 juillet dès 1880. Sur les rapports entre fêtes et politisation, voir : DALISSON, Rémi, *Les Trois couleurs, Marianne et l'Empereur. Fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004. IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁰⁸² AGULHON, Maurice, BODIGUEL, Maryvonne, *Les associations au village*, Paris, Actes Sud, 1981, p. 29.

associatif musical en soulignant leurs évolutions dans une perspective élargie aux questionnements qui touchent à l'histoire des politiques culturelles locales¹⁰⁸³.

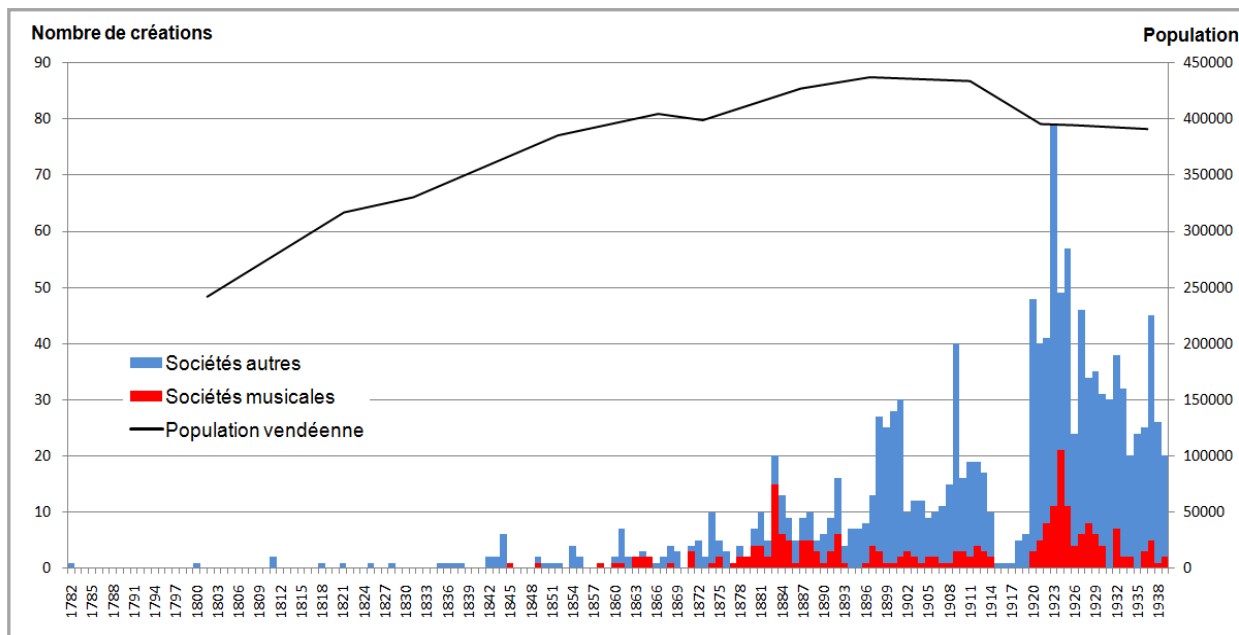


Figure 7 - Évolutions comparées des créations de sociétés musicales et des créations de sociétés « autres que musicales » entre 1780 et 1939 en Vendée

¹⁰⁸³ VADELORGE, Loïc, « Le fait associatif dans les politiques culturelles locales aux XIX^e-XX^e siècles », in : MOLINIER, Pierre (dir), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, Les travaux du D.E.P, 2001, p. 65 à 87.

Chapitre 5 Expansion des associations musicales

1. Croissance du phénomène orphéonique

Le phénomène associatif en Vendée est constitué de plusieurs vagues successives de créations de sociétés de natures différentes dont il s'agit de tenter une catégorisation sur le temps long de notre étude. Mise en évidence par Maurice Agulhon, la complexité des phénomènes de sociabilité et de leurs évolutions (visibilité, prolifération, mutabilité)¹⁰⁸⁴ rend l'élaboration d'une classification des associations vendéennes particulièrement épineuse sur le temps imparti à notre étude.

Une fois les différentes composantes du mouvement associatif vendéen définies et après avoir repéré les phases de développement du phénomène orphéonique, nous nous sommes interrogée sur les critères qui, entre instrumentarium et appellation des sociétés musicales, nous permettent de mieux comprendre l'évolution du phénomène orphéonique en Vendée.

1.1. La composante « société musicale » dans le champ associatif

Caractère de mutabilité de la société musicale

La « plasticité » de la sociabilité et de ses manifestations associatives de mutabilité touche la société musicale au même titre que les autres formes de sociabilité mais différemment en fonction des périodes.

Au début des années 1880, la popularité de la société musicale est telle, qu'elle apparaît comme une institution assez stable pour accueillir d'autres activités comme la gymnastique par exemple¹⁰⁸⁵. En 1881, Eugène Paz¹⁰⁸⁶ en fait la proposition, considérant que la société de gymnastique bien qu'apparue plus tardivement (1868) poursuit le même but que la société orphéonique, à savoir moraliser les populations, « les faire échapper à l'ennui et aux dégradations du jeu et de la boisson », et qu'elle s'adresse aux mêmes catégories de population : les artisans et employés. Eugène Paz envisage de

¹⁰⁸⁴ Maurice Agulhon a montré notamment comment s'opérait parfois une mutation radicale de la nature de la société. Par exemple, passant d'une forme de sociabilité festive spontanée initiale à une association de solidarité, la société bachico-chantante des « Endormis » à Marseille se transforme en une société de secours mutuels. AGULHON, Maurice, GELU, Victor, « Marseille au XIX^e siècle », in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, n° 3, p. 809 à 813.

¹⁰⁸⁵ « Chaque société orphéonique jouit déjà de son organisation hiérarchique : elle a ses règlements, elle possède ses ressources, elle dispose d'un local [...] » PAZ, Eugène, *Documents pour servir à l'histoire de la gymnastique en France*, Paris, [?], 1881, p. 20 à 27.

¹⁰⁸⁶ Eugène Paz (1837-1901). Journaliste. Il ouvre un gymnase parisien en 1865. Son rapport sur la gymnastique a contribué à rendre celle-ci obligatoire dans les écoles.

« fusionner les deux idées et les deux choses » aussi parce qu'il faut bien penser à ceux qui « faute de dispositions musicales, n'ont pu trouver leur place dans l'orphéon »¹⁰⁸⁷.

Par ailleurs, l'activité musicale (ou la pratique de la musique) qui a été l'une des composantes, comme activité « d'agrément », des cercles bourgeois de la première moitié du XIX^e siècle¹⁰⁸⁸, trouve également bonne place, dès la fin du XIX^e siècle, en tant qu'activité collective « récréative »¹⁰⁸⁹ avec vertus éducatives au sein des sociétés d'encadrement post scolaire, qu'elles soient d'obédience laïque ou confessionnelle¹⁰⁹⁰. Cette évolution qu'observe Jean-Claude Farcy à l'échelle nationale, touche également la Vendée et se traduit par une « dissolution » des pratiques culturelles (ou récréatives), dont les pratiques musicales au sein des sociétés d'encadrement de la jeunesse (sociétés amicales d'ancien(nes)) élèves et, plus largement, des sociétés dite « d'éducation populaire »¹⁰⁹¹. En effet, les patronages laïques de jeunesse, dont l'instauration officielle date de 1894, sont les exemples mêmes de sociétés dont le but d'encadrement se traduit par la multiplication des activités proposées au sein de la société, dont celle de l'activité musicale. Léon Bourgeois, successeur de Jean Macé à la tête de la Ligue de l'enseignement les définit de façon assez floue pour autoriser une grande diversité d'initiatives : « c'est tout ce qu'on voudra, ça peut être des conférences, des jeux, une fanfare, un orphéon, une société de gymnastique, peu importe, tout ce qui retiendra l'enfant, tout ce qui l'habitue à une solidarité... Tout cela s'appelle patronage et sera très bien. »¹⁰⁹²

Ainsi la société musicale, au même titre que le cercle ou la société de gymnastique, est concernée par ce phénomène de récupération de l'activité musicale par les patronages. Plus largement, la spécificité de ces associations périscolaires qui rassemblent les anciens élèves de l'école est qu'elles investissent des formes associatives déjà existantes : en 1900, en Vendée, on y trouve, outre les sociétés amicales d'anciens élèves, « trois fanfares scolaires »¹⁰⁹³, des sociétés de lutte antialcoolique (à l'instar de la Société de tempérance), des sociétés de secours mutuels scolaires pour encourager l'élève à mettre de

¹⁰⁸⁷ « L'orphéon existe, il fonctionne avec succès. Pourquoi ses présidents ne fusionneraient-ils pas les deux idées et les deux choses ? Ce serait le dernier mot du rêve de Platon : à côté de la musique qui adoucit et *effémine*, la gymnastique qui fortifie et virilise. » PAZ, Eugène, *Documents pour servir à l'histoire de la gymnastique en France*, Paris, [?], 1881, p. 21.

¹⁰⁸⁸ Sur la mutation de la sociabilité des cercles : AGULHON, Maurice, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977.

¹⁰⁸⁹ Les sociétés d'éducation populaire sont, selon l'expression de Gérard Cholvy, « des lieux de sociabilité récréatives ». CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XX^e-XX^e siècles)*, Paris, Cerf, 1999, p. 155.

¹⁰⁹⁰ CHOLVY, Gérard, *op.cit.*, p. 151.

¹⁰⁹¹ A Lyon, en 1925, l'association Jules-Ferry, née de la fusion du patronage de la Guillotière et de l'Amicale Jules-Ferry, organise chaque soirée de la semaine une activité différente : « Au cours de comédie du lundi succèdent celui des tambours et clairons le mardi et le vendredi, puis solfège le mardi et le vendredi, ensuite éducation physique le mardi, de diction le mercredi, de couture le samedi et enfin de solfège, de violon, mandoline, piano, le dimanche ». DESSERTINE, Dominique, MARADAN, Bernard, *L'âge d'or des patronages (1919-1939). La socialisation de l'enfance par les loisirs*, Vauresson, CNFE-PJJ, 2001, p. 68 à 69.

¹⁰⁹² Cité dans : CHOLVY, Gérard, « Le patronage devant l'histoire », in : *Le patronage ghetto ou vivier*, [actes du colloque des 11 et 12 mars, organisé par le GRECO, Groupement de recherches coordonnées 2 du CNRS, Centre national de la recherche scientifique], Paris, Nouvelle Cité, 1988, p. 19.

¹⁰⁹³ Lettre d'introduction du 6 juillet 1900 par Édouard Petit, Inspecteur Général de l'Instruction Publique, citée dans : DOREAU, Bernard, GALLET, Jo, REGOURD, Florence, RIVE, Claude, (sous la dir. de la Fédération des œuvres laïques), *Cent ans d'école publique et laïque en Vendée*, Nantes, ACL [Arts-Cultures-Loisirs], 1986, p. 63.

côté régulièrement quelques centimes pour la maladie et pour la vieillesse, des sociétés de conférences populaires (cours pour anciens élèves et adultes), une société contre l'abus du tabac, plusieurs sociétés scolaires protectrices des animaux, des sociétés de tir et des sociétés d'œuvres complémentaires de l'école (bibliothèque scolaire, société de lecture)¹⁰⁹⁴.

Parfois également, une des activités du patronage de jeunesse peut engendrer une mutabilité de sociabilité lorsqu'elle s'autonomise jusqu'à devenir le but premier de la société. L'activité de tir par exemple, qui se faisait dans un cadre militaro-civil depuis 1878, intègre plusieurs formes de sociabilités d'encadrement de la jeunesse dès les années 1880, qu'il s'agisse, dans un premier temps, des sociétés de gymnastiques apparues en 1868, puis dans un second temps, des sociétés d'anciens élèves ou des patronages de jeunesse. Devenant « une passion nationale »¹⁰⁹⁵, elle connaît ensuite un processus inversé d'autonomisation qui se prolonge par la naissance de sociétés de tir dans tous les établissements scolaires publics du pays dès 1907, l'école devenant officiellement le terrain des sociétés de tir à cette date. Cette mesure, qui fait suite à la réduction de trois à deux ans du service militaire obligatoire, ne fait que prolonger une pratique scolaire de la gymnastique et du tir mise au nombre des matières d'enseignement des écoles primaires publiques de garçons dès 1882 (Loi du 28 mars 1882)¹⁰⁹⁶. À l'instar de l'exemple des sections de tir précédemment développé, il se pourrait que ces sociétés amicales scolaires et patronages de jeunesse soient allés pour certains jusqu'à faire de leur section « musique » leur raison de société.

Ainsi, ces types de sociabilité comme les cercles et les sociétés amicales d'anciens élèves (ou patronages de jeunesse) intègrent de nouvelles pratiques en interne, dont celle de la musique. Ces pratiques, bien que parfois prédominantes, n'induisent pas pour autant une orientation nouvelle de la nature première de la société (cercles), mais peuvent favoriser une forme d'autonomisation partielle (section) ou totale de l'activité, laquelle, dans ce dernier cas, se dissocie de l'association mère ou induit une mutation de l'objet de l'association.

¹⁰⁹⁴ DOREAU, Bernard, GALLET, Jo, REGOURD, Florence, RIVE, Claude, (sous la dir. de la Fédération des œuvres laïques), *Cent ans d'école publique ...op.cit.*, p. 57 à 100.

¹⁰⁹⁵ PECOUT, Gilles, *Atlas de l'histoire de France*, Paris, Autrement, 2007, p. 39.

¹⁰⁹⁶ Sur ce thème : BOURZAC, Albert, *Les bataillons scolaires, 1880-1891 : l'éducation militaire à l'école de la République*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Par ailleurs, les sociétés musicales elles-mêmes n'hésitent pas à élargir leurs espaces d'action dès la fin du XIX^e siècle. Ce phénomène est néanmoins visible surtout dans l'entre-deux-guerres. Elles le font notamment dans trois directions¹⁰⁹⁷ : l'organisation de manifestations musicales, la solidarité¹⁰⁹⁸ et l'enseignement, direction sur laquelle nous revenons ultérieurement (cf. chapitre 6 : 2.2).

En effet, certaines sociétés musicales se spécialisent dans l'organisation des fêtes, concerts et spectacles : à L'Épine (Noirmoutier), la Société officielle de l'Oiseau blanc, créée en 1928, se donne comme but « l'organisation des fêtes diverses et notamment les soirées théâtrales et de concerts de la saison balnéaire dont le produit sera affecté aux œuvres de bienfaisance »¹⁰⁹⁹.

D'autres, pour contrer la « désaffectation de leurs membres », thème récurrent des dirigeants orphéonistes, et récompenser les membres les plus fidèles, organisent en leur sein au tournant du XIX^e et du XX^e siècle des caisses de secours mutuels ou des caisses de retraites comme à la société musicale *Les Enfants de l'Autise* à Nieul-sur-l'Autise en 1897 et à la Société philharmonique de Luçon en 1905. En Vendée, ces sociétés musicales ne vont pas cependant jusqu'à abandonner la pratique musicale collective et se transformer en une société de secours mutuels. Se dotant d'une caisse de retraite en 1905, la Société philharmonique de Luçon inscrit dans ces règlements qu'« elle ne pourrait en aucun cas, sans violer l'esprit qui a guidé les fondateurs et celui dans lequel la ville et les habitants lui donnent leurs concours financiers, envisager ou prétendre que la société est d'abord mutualiste, et que la musique n'est qu'un motif de récréations pour ses membres »¹¹⁰⁰. En 1922, la Société philharmonique de Luçon est autorisée, « après avoir livré bataille pour obtenir l'approbation ministérielle [de ces nouveaux statuts qui mélangent de façon inaccoutumée] les obligations d'ordre musicales avec les obligations du mutualiste »¹¹⁰¹, à former une société de secours mutuel attachée à la société musicale. Cependant, si l'on en croit le sous-préfet de Fontenay-le-Comte, ces mutations de sociétés ont probablement été plus fréquentes que ne le laisse supposer la rareté des documents d'archives en la matière. En effet, ce dernier a bien soin de rappeler à la société musicale *Les Enfants de l'Autise* que, si elle souhaite se transformer en une société de

¹⁰⁹⁷ Une quatrième direction pourrait s'y ajouter : Ludovic Tournès montre, qu'avec le hot club, une autre orientation de la sociabilité musicale apparaît, celle de la défense d'un patrimoine musical, à l'instar de la mutation des sociétés savantes de l'entre-deux-guerres, qui s'orientent vers la défense d'un patrimoine savant. Nous n'avons pas trouvé trace cependant de ce type de sociabilité musicale en Vendée. TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 24 à 25. Sur l'histoire générale des hot clubs : TOURNES, Ludovic, « Les hot clubs, des sociétés savantes au service de la diffusion du jazz », in : VADELORGE, Loïc et TOURNES, Ludovic, (éd.), *Les sociabilités musicales...op. cit.*, p. 105 à 120 ; TOURNES, Ludovic, « Le hot club de France : la métamorphose d'une association d'amateurs de jazz (1932 -1974), in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme...op. cit.*, p. 111 à 135.

¹⁰⁹⁸ Ce que Loïc Vadelorge nomme la manifestation d'un « solidarisme culturel ». VADELORGE, Loïc, « L'orphéon rouennais », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme...op. cit.*, p. 83 et 87.

¹⁰⁹⁹ ADV. 4M117.

¹¹⁰⁰ AML. 4S.

¹¹⁰¹ AML. 4S.

secours mutuels, elle aura à « élaborer de nouveaux statuts complets contenant les dispositions présentées par les lois et décrets régissant les sociétés de secours mutuels »¹¹⁰².

Ainsi, la constitution de la catégorie des sociétés musicales en Vendée n'a pas fait l'économie de la complexité des phénomènes de sociabilité qu'engendrent les caractères de mutabilité et de recomposition des associations en fonction de la hiérarchisation en interne de leurs composantes associatives. Cette complexité constitutive de l'évolution des sociétés musicales nous incite à prendre en compte les sociétés dont la raison de société est la musique mais aussi à porter attention quand les sources le mentionnent, d'une part, aux sociétés dont l'une des composantes est la pratique de la musique et, d'autre part, aux sociétés qui s'orientent vers des formes de valorisation ou de transmission de ces pratiques, dont certaines s'autonomisent (organisation de concerts, de festivals, conférences, et enseignement). Ainsi, la question des pratiques associatives en lien avec l'activité musicale et celle des activités musicales en association sont liées à la fois structurellement et organiquement. Mais ces deux manifestations associatives semblent évoluer vers une différenciation plus stricte à mesure que s'observe une massification des pratiques associatives (cf. chapitre 6).

Consciente de cette complexité associative, notre proposition de classification de l'ensemble de sociétés et associations, proposée à l'échelle du département vendéen pour les besoins d'une étude comparative, ne prétend pas servir de modèle de catégorisation du mouvement associatif. Par ailleurs, nous avons choisi de considérer l'état de la société à l'instant de sa création, mais aussi celui de sa refondation éventuelle, que son positionnement ait évolué ou non, quelles que soient la nature et la logique du changement qui les ont faites se transformer.

Essai de classification des composantes du champ associatif

Cette proposition de classification est le résultat d'un croisement, dans un premier temps, de la temporalité des créations des différentes sociétés et de la nature des regroupements à partir de l'appellation de ces sociétés et de leur but explicite, puis, dans un second temps, elle a rassemblé les regroupements associatifs en fonction d'une logique d'équilibre des effectifs par catégorie dans la perspective comparatiste de l'étude statistique¹¹⁰³.

¹¹⁰² ADV. 4M124.

¹¹⁰³ Leurs effectifs sont très probablement sous-estimés, les fonds d'archives visités n'étant eux-mêmes probablement pas exhaustifs.

Catégories de sociétés	Types de sociétés	Abréviation	Sous-total	Total
Sociétés musicales	Sociétés musicales	s.m		238
Sociétés de tir et gymnastique	Sociétés civiles de tir et de gymnastique	s.tir.gym		186
Sociétés périscolaires	Sociétés amicales d'anciens élèves, sociétés d'éducation populaire, patronages	s.ami. élèv. et s.ed.pop.		163
Cercles	Chambres de lecture, sociétés littéraires, cercles littéraires	c.litt.et c.soc.	54	145
	Cercles catholiques d'ouvriers, cercles des travailleurs	c.cath.et c.trav.	22	
	Cercles et comités politiques, cercles de l'Union, cercles républicains, cercles démocratiques	c.pol.	54	
	Cercles économiques, sociétés de tempérance	c. écon. et temp.	8	
	Cercles industriels, commerciaux, agricoles	c.ind.com.agr.	7	
Sociétés de sport-loisir	Clubs de sport ou de loisirs (radio, jeux de société)	cl.sp. et l.		169
Sociétés de chasse-pêche	Sociétés de chasse et de pêche	s.chas.pêch.		105
Sociétés anciens combattants-veuves	Sociétés d'anciens combattants, sociétés d'assistance (veuves, orphelins)	s.comb. mutil. veuv. orph.		121
Divers	Sociétés colombophiles (1849)	s.colomb.	11	215
	Sociétés de secours mutuels ¹¹⁰⁴ , sociétés de prévoyance, sociétés d'assurance, sociétés de bienfaisance	s. secours	26	
	Sociétés amicales des sapeurs pompiers, sociétés amicales des sous-officiers de réserves, sociétés amicales diverses (autres qu'ancien(nes) élèves)	s. ami.	28	
	Sociétés de soutien à l'école (sociétés de lecture, Sou des bibliothèques, défenses des intérêts de l'école)	s. soutien à l'école	27	
	Sociétés de défense des familles ¹¹⁰⁵ , et de défense des contribuables	s.def.fam	29	
	Société de défense d'intérêts professionnels, syndicats, sociétés de défenses d'intérêts commerciaux, touristiques	s.def.prof.	66	
	Sociétés restantes / non classables	autre	28	

Tableau 27 - Les composantes du mouvement associatif en Vendée et leurs effectifs (1780-1939)

¹¹⁰⁴ Pour une histoire des sociétés de secours mutuels en Vendée, voir : DESGRÉ, Stève, SOUCHET, Jean-Luc, *La force des solidarités vendéennes : la mutualité dans l'histoire sociale du département*, [La-Roche-sur-Yon ?], Mutualité française Vendée, 2005.

¹¹⁰⁵ Concernant ces associations, voir : CHAUVIERE, Michel, (dir.), KERTUDO, Pauline (collab.), *Les mouvements familiaux et leur institution en France : anthologie historique et sociale*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 2006.

Ce sont les associations musicales qui constituent la catégorie la plus importante avec 238 sociétés recensées entre 1845 (première société connue) et 1939.

Dans les catégories qui regroupent plusieurs appellations différentes de sociétés, celle des cercles, constituée de cinq sous-catégories, comptabilise 145 créations entre 1780 et 1939. En Vendée, mais pas seulement, bien qu'ayant un terme générique commun et un but principal de sociabilité, le cercle se décline selon plusieurs logiques qui se manifestent soit par des appellations diversifiées, soit par des temporalités et des quantités différenciées de créations, soit par des buts explicites qui évoluent en se spécifiant : de l'espace de lecture des journaux, de conversation et de jeu (chambre ou cercle de lecture, cercle littéraire) au regroupement de personnes dont les préoccupations touchent aux activités commerciales, industrielles ou agricoles (Cercle du commerce et de l'industrie, Cercle agricole), de la réunion pour lutter contre les excès (Cercle économique) à celle d'une profession particulière pour se soutenir mutuellement (Cercle des instituteurs), de la défense des intérêts légitimistes et catholiques auprès des ouvriers (Cercle catholique¹¹⁰⁶) à celles des intérêts républicains et laïques (Cercle de l'Union, Cercle républicain, Cercle des travailleurs). Cependant, malgré la ramification des buts des cercles au cours des XIX^e et XX^e siècles, il perdure l'idée d'un regroupement qui réunit des personnes sur la base du volontariat et dans un but de sociabilité basée sur l'échange individuel (conversation, lecture et jeux, musique). S'y ajoute, plus ou moins explicitement, une visée plus générale liée aux enjeux sociétaux contemporains comme, par exemple, maintenir la religion, développer l'économie, ou consolider la République.

La catégorie des sociétés postcolaires et périscolaires compte 71 créations. En font partie les sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves des écoles publiques et privées (ou libres)¹¹⁰⁷, les plus nombreuses, dont le plein développement correspond au tournant du XIX^e et XX^e siècle, les sociétés dites « d'éducation populaire » et les autres sociétés dites « patronages de jeunesse », qu'ils soient laïques ou confessionnels¹¹⁰⁸.

Dans la catégorie des sociétés de gymnastique et de tir, nous avons relevé 186 sociétés entre 1878, date de la première société de tir recensée, et 1939, limite chronologique de notre étude.

¹¹⁰⁶ Quatorze cercles catholiques d'ouvriers ont ouvert leurs portes entre 1871 et 1900. « Ils sont pour la plupart liés à des personnalités légitimistes. Ils reflètent les préoccupations sociales des royalistes, mais aussi leur propagande électorale dans des milieux jusqu'alors étrangers à leurs intérêts ». SARRAZIN, (dir.), *op.cit.*, p. 323.

¹¹⁰⁷ LAUNAY, Marcel, « Défense et illustration de l'enseignement secondaire catholique dans l'Ouest : les associations d'anciens élèves à la fin du XIX^e siècle », in : CHOLVY, Gérard, CHALINE, Nadine-Josette, (dir.), *L'enseignement catholique en France aux XIX^e et XX^e siècles*, [Actes du colloque organisé par la Société d'histoire religieuse de la France, Toulouse, 18-20 mars 1994 et de la Journée d'étude de l'Association française d'histoire religieuse contemporaine], Paris, Cerf, 1995, p 183 à 195.

¹¹⁰⁸ CHOLVY, Gérard, (dir.), *Le Patronage, ghetto ou vivier ?*, [Actes du colloque des 11-12 mars, organisé par le GRECO, Groupement de recherches coordonnées 2 du CNRS, Centre national de la recherche scientifique], Paris, Nouvelle Cité, 1988.

Dans la catégorie des sociétés de sports ou de loisirs¹¹⁰⁹, les sociétés recensées sont minoritaires à la veille de 1914 avec 34 créations, mais prennent leur véritable essor après 1919.

Quant aux autres catégories de sociétés, sociétés de chasse ou de pêche, sociétés d'anciens combattants¹¹¹⁰ ou d'assistance aux veuves et orphelins, elles comptent de rares créations de sociétés avant 1914, mais connaissent un fort développement quantitatif dans l'entre-deux-guerres.

Développement du mouvement associatif et de ses composantes

Balbutiant avant 1860, le mouvement associatif connaît une forte croissance, quasi exponentielle, sur le temps long de notre étude, excepté la période de guerre où les créations stoppent et les années trente qui, au regard de la décennie précédente, connaissent un volume de créations moindre. Cependant, nous avons préféré interpréter cette réduction des créations moins comme la manifestation d'une décélération de la croissance associative que comme celle d'un réajustement des créations suite à leur explosion après-guerre, laquelle renvoie en partie, notamment en ce qui concerne les sociétés musicales, à des créations de sociétés existantes avant-guerre.

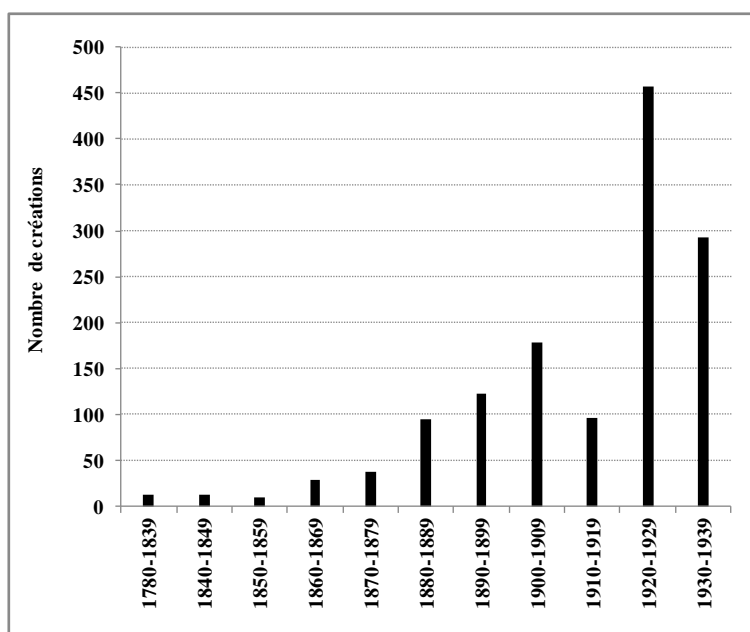


Figure 8 - Croissance associative en Vendée (1850-1939)

Se dessinent des temps forts de créations par catégorie de sociétés : les cercles jusqu'en 1879, les sociétés musicales entre 1880 et 1899, puis les sociétés de tir et de gymnastique, les sociétés scolaires et

¹¹⁰⁹ Pour une histoire des sociétés sportives, voir : CAMY, J., ARNAUD, Pierre, *La Naissance du mouvement sportif associatif en France: sociabilités et formes de pratiques sportives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986.

¹¹¹⁰ Pour une histoire des sociétés d'anciens combattants, voir : PROST, Antoine, *Les anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

la catégorie « divers » entre 1900 et 1919 et, enfin, entre 1920 et 1939, toutes les catégories, excepté les cercles. Cette évolution s'est accompagnée à l'inverse d'une marginalisation de la sociabilité des cercles, archétype de la sociabilité entre pairs, où l'activité musicale comme élément « d'agrément » partagé et partageable, a pu tenir, au cours du premier XIX^e siècle notamment, une place non négligeable.

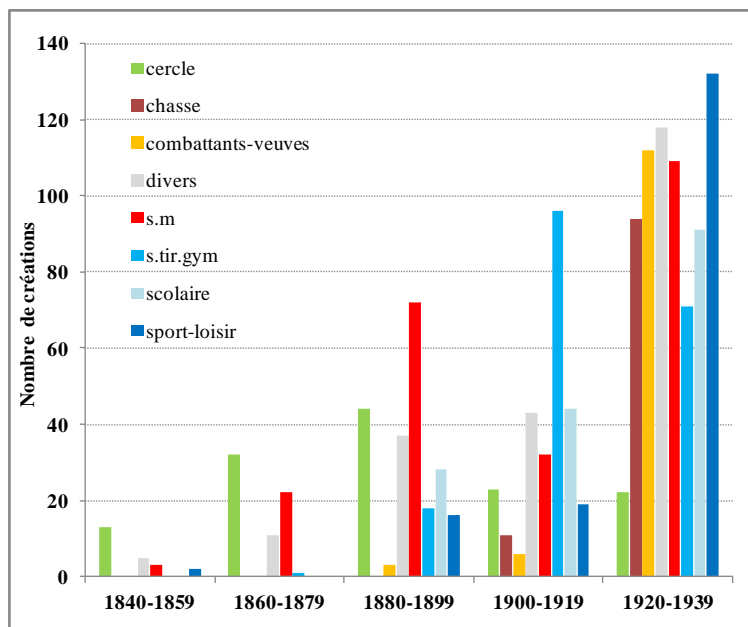


Figure 9 - Évolutions (par période) des créations de sociétés selon leurs catégories entre 1840 et 1939

La catégorie « divers » des sociétés regroupe plusieurs types de sociétés. Certains types sont plus prédominants en fonction des périodes. Entre 1880 et 1899, ce sont les sociétés de soutien à l'école et, plus spécifiquement, « l'œuvre du sou des bibliothèques », entre 1900 et 1919, les sociétés colombophiles et, après 1920, les sociétés de défense d'intérêts professionnels dont les syndicats mais également les comités des fêtes, puis, après 1930, les auberges de jeunesse. Depuis 1910, les sociétés de défenses d'intérêts professionnels semblent prendre la relève des cercles et associations politiques, dont l'augmentation des créations entre 1880 et 1909 témoigne de l'effervescence associative de terrain qu'accompagne la constitution des partis politiques (Parti radical, Action libérale populaire, Fédération républicaine ou encore Section Française de l'Internationale Ouvrière).

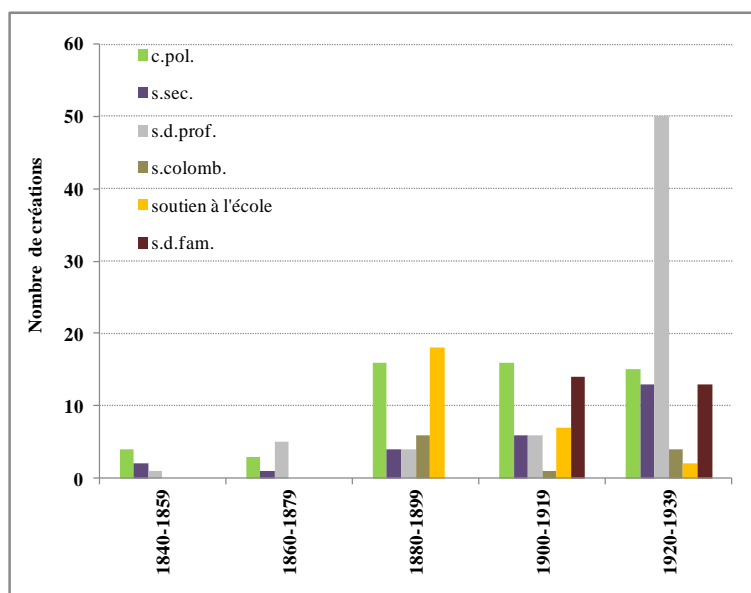


Figure 10 - Évolutions (par période) des créations des cercles politiques (c.pol.), des sociétés de défense de la famille (s.d.fam), des sociétés de défense d'intérêts professionnels (s.d.prof.), sociétés de secours (s.sec) et des sociétés de soutien à l'école entre 1840 et 1939

Période	1860-1879		1880-1899		1900-1919		1920-1939	
Taux de croissance moyen annuel	3,4		10,9		13,7		37,4	
Sociétés musicales	1,1	33 %	3,6	33 %	1,6¹¹¹¹	11,7 %	5,45	15 %
Cercles	1,6	48,5 %	2,2	20,2 %	1,15	8,4 %	1,1	3 %
S. sport-loisirs			0,8	7,3 %	0,95	7 %	6,6	17,5 %
S. scolaires			1,45	13,3 %	2,2	16 %	4,6	12,2 %
S. chasse-pêche					0,55	4 %	4,7	12 %
S. anciens combattants-veuves et orphelins			0,15	1,4 %	0,3	2,2 %	5,6	15 %
S. tir-gymnastique	0,05	1,6 %	0,9	8,3 %	4,8	35 %	3,6	9,5 %
Divers	0,6	17,2 %	1,65	15 %	2,05	15 %	4,7	12,3 %
		100 %		100 %		100 %		100 %

Tableau 28 - Taux de croissance moyen annuel des sociétés musicales et autres catégories de sociétés en Vendée entre 1860 et 1939

Ainsi, depuis leur apparition en 1845, les créations de sociétés musicales en Vendée suivent la tendance expansive du mouvement associatif, sauf pendant une dizaine d'années, entre 1880 et 1890, période pendant laquelle le phénomène associatif en Vendée se réduit presque uniquement au phénomène de créations des sociétés musicales. Ces dix années constituent par ailleurs une période charnière du développement du mouvement associatif en Vendée. En effet, l'essor du mouvement associatif se fait plus prononcé après 1894 tandis que se diversifient les types d'associations. Enfin, la catégorie des sociétés musicales apparaît, entre 1920 et 1939, au même titre que les autres catégories de sociétés

¹¹¹¹ Pour comprendre la chute du taux de croissance moyen annuel des créations de sociétés musicales, il faut rappeler que cette période comprend quelques années (4 à 6) pendant lesquelles les créations de sociétés musicales (et plus largement les créations d'associations) ont stoppé.

recensées (excepté la catégorie des cercles), comme une composante dynamique du mouvement associatif global.

1.2. Les phases de développement du phénomène orphéonique

Outre les trois principaux pics de créations des sociétés musicales en Vendée, en 1860-1864, en 1880-1884 et en 1920-1924, apparaît une phase de reprise des créations à la veille de 1914, dont l'élan semble avoir été stoppé par la guerre.

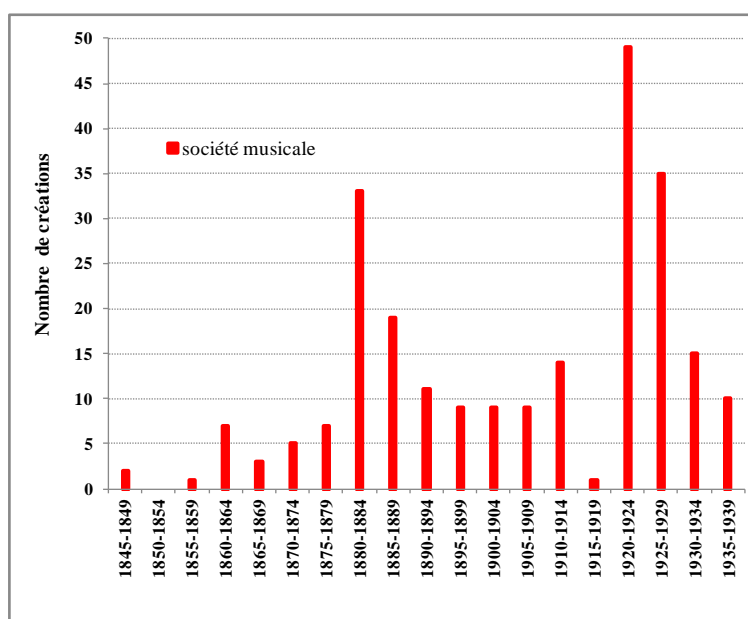


Figure 11 - Évolution des créations de sociétés musicales en Vendée entre 1845 et 1939

Phase d'explosion (1880-1884) suivie d'une phase de ralentissement (1885-1895)

La multiplication des créations de sociétés musicales entre 1880 et 1885 apparaît comme un temps exceptionnel. En effet, plus d'un tiers des créations de sociétés musicales entre 1871 et 1914 est concentré entre 1880 et 1885, soit seulement 1/10^e de la période¹¹¹². Cette explosion des créations de sociétés entre 1880 et 1885 est d'autant plus remarquable qu'à la veille de 1880 la Vendée ne comptait officiellement qu'une dizaine de sociétés musicales. Elle est suivie d'une phase de ralentissement des créations qui s'apparente à un processus de réajustement après l'explosion des années précédentes et qui se traduit par une baisse du volume des créations dès 1885 mais qui se stabilise à partir de 1895.

Nous n'avons pas retenu l'hypothèse qui verrait dans la baisse des créations de sociétés musicales les prémisses du « déclin orphéonique », ni que ce dernier serait lui-même la conséquence de la

¹¹¹² L'étude statistique de Jean-Yves Rauline procède selon une périodisation différente de la nôtre. Elle est calquée sur l'alternance des régimes politiques, de 1852 à 1870 pour la première période, puis de 1871 à 1914 pour la seconde.

multiplication des autres sociétés à la fin du XIX^e siècle, telle que les contemporains de « l'orphéon » et l'historiographie de « l'orphéon » s'en font parfois l'écho. En effet, nous n'observons pas de lien direct entre la baisse des créations de sociétés musicales et l'augmentation des créations de « sociétés autres ». L'essoufflement des créations de sociétés musicales s'amorce dès 1885, soit près d'une dizaine d'années avant l'apparition des sociétés amicales d'anciens élèves et des sociétés de tir (1894). Ce ralentissement dans les créations de sociétés musicales se fait progressivement. Par ailleurs, un autre argument confirme qu'il n'y a pas de corrélation évidente entre la baisse des créations de sociétés musicales et la hausse des créations de « sociétés autres » : alors qu'explorent les créations de « sociétés autres » à partir de 1895, les créations de sociétés musicales se maintiennent au même niveau. Ainsi, l'essor des créations associatives autres que musicales n'a pas eu de répercussion immédiate directement perceptible au niveau de l'évolution des créations de sociétés musicales. Plus significative d'un éventuel déclin des sociétés musicales au tournant du XX^e siècle néanmoins, serait la réelle augmentation des disparitions de sociétés musicales à cette période.

Les sociétés musicales disparaissent-elles plus que les autres sociétés ? État des lieux en 1899.

En 1899, un recensement des sociétés autorisées en Vendée depuis 1858 mentionne les sociétés musicales en activité et celles ayant cessé de fonctionner¹¹¹³. Le taux moyen de disparition des sociétés musicales créées entre 1858 et 1899 est le plus important : 46 % des sociétés musicales créées ont disparu contre 27 % des cercles. Pour les autres sociétés qui ne sont ni des cercles, ni des sociétés musicales, seules 8 % ont disparu en 1899 (sociétés vélocipédiques, sociétés amicales d'anciens élèves, œuvres du sou des bibliothèques, sociétés d'anciens combattants et sociétés diverses). Ce document ne précise pas cependant la date de la disparition, ce qui empêche toute mesure d'une éventuelle augmentation des disparitions entre 1880 et 1899. Ainsi, les sociétés musicales ont, semble-t-il, subi des pertes plus importantes que les autres sociétés. Est-ce à dire qu'elles sont plus fragiles que les autres sociétés ? Cette apparente fragilité concerne-t-elle toutes les générations de sociétés musicales ? Un certain nombre d'éléments nous incite à nuancer cette apparente fragilité des sociétés musicales.

En premier lieu, se pose la question de l'âge de la société ou, plus généralement, celui des différentes générations de sociétés qui se créent entre 1858 et 1899 et de l'impact sur leur éventuelle disparition en 1899. En effet, les sociétés musicales font partie en 1899 des sociétés les plus anciennement créées : celles qui sont recensées dans ce document sont pour la plupart nées entre 1880 et 1890, alors que les cercles recensés se sont créés en grand nombre après 1890 et que les sociétés amicales d'anciens élèves, les sociétés de tir et de gymnastique et les sociétés sportives sont encore, en 1899, de très jeunes sociétés (nées après 1894, elles ne dépassent guère deux à cinq années d'âge).

¹¹¹³ ADV. 4M112.

En second lieu, ces nombreuses disparitions s'accompagnent également d'exemples tout aussi fréquents de sociétés musicales âgées de plus de quinze ans : deux d'entre-elles, la Société philharmonique et l'Orphéon de La Roche-sur-Yon, nées sous le Second Empire, ont eu une longévité remarquable et comptent respectivement 39 et 35 années d'activité en 1899 ; huit autres, nées sous la Troisième République, ont plus de 15 ans en 1899. Les comportements sont donc très variables d'une société musicale à l'autre : certaines s'installent durablement – quelques sociétés musicales créées à la fin du XIX^e siècle, notamment dans les villes principales, existent encore aujourd'hui (ou ont stoppé leurs activités récemment¹¹¹⁴) – tandis que d'autres cessent leur activité dans les mois qui suivent leur création : la Société musicale de Montaigu qui se forme en 1865 ferme quelques mois après pour se recréer cependant en 1868.

Commune	Désignation	Année d'autorisation	Âge en 1899
Chantonnay	Société philharmonique	1877	22
Saint-Michel-en-l'Herm	Société philharmonique	1880	19
L'Aiguillon-sur-Mer	Société philharmonique	1880	19
Triaise	Société musicale	1881	18
Saint-Michel-en-l'Herm	Lyre républicaine	1881	18
Mortagne-sur-Sèvre	Société philharmonique	1883	16
Angles	Société philharmonique	1883	16
Noirmoutier	Société philharmonique	1883	16

Tableau 29 - Liste des sociétés musicales nées sous la Troisième République de plus de 15 années d'existence en 1899

Enfin, le caractère plus ou moins prononcé « d'institution musicale » au sein de la commune confère aux sociétés musicales, reposant le plus souvent sur la seule motivation de quelques individus, un statut spécial qui leur permet de disparaître momentanément (temps d'arrêt puis de reprise). Ces interruptions d'activité sont le plus souvent prévues par les règlements. Le matériel est alors déposé à la mairie, jusqu'à sa prochaine réutilisation¹¹¹⁵. Les demandes d'autorisation de création d'une nouvelle société musicale montrent en effet que la reformation de la société musicale se fait le plus souvent « sur les cendres » de la précédente. Ces réorganisations successives font l'objet d'une nouvelle rédaction des statuts et règlements et d'une nouvelle demande d'autorisation adressée à la préfecture¹¹¹⁶. Par ailleurs,

¹¹¹⁴ En juin 2009, quatre des sociétés musicales créées au XIX^e siècle, les Sociétés philharmoniques de Fontenay-le-Comte et de La Roche-sur-Yon, la Lyre fontenaisienne ainsi que l'Harmonie des Sables-d'Olonne étaient encore en activité. Aucune société chorale ne s'est maintenue. Les sociétés instrumentales ont mieux résisté. Ce sont les trois villes principales (Fontenay-le-Comte, La Roche-sur-Yon et Les Sables-d'Olonne) qui ont su conserver leur « institution orphéonique ». Les sociétés musicales à Saint-Michel-en-l'Herm, Luçon et Montaigu sont des associations créées récemment : aucune ne cherche à s'affilier à une société musicale du XIX^e siècle. URL : <http://culture.vendee.fr/annuaire/musique/fanfare-batterie-fanfare-societe-musicale.htm>, consulté le 4 juin 2009.

¹¹¹⁵ Ce fonctionnement est hérité des « sociétés de concerts » du XVIII^e siècle. LEBRAT, Soizic, *L'Académie de musique...op. cit.*

¹¹¹⁶ Au début du XIX^e siècle, la pratique de la refondation est courante dans les grandes villes, notamment pour les corps de musique de la garde nationale, qui connaissent pour certains un grand nombre de réorganisations successives au cours du premier

les sociétés musicales les plus anciennes, bien qu'ayant disparu probablement pour la plupart bien avant 1899, font l'objet d'un recensement plus exhaustif que les cercles recensés à partir de 1865, soit qu'elles aient laissé des archives administratives plus accessibles, soit qu'elles aient marqué de leur présence le terrain et les hommes. Ainsi, le statut singulier « d'institution musicale » au sein de la commune a pu conférer à la société musicale une visibilité plus durable.

Si le facteur de disparition lié à l'âge de la société a cependant joué un rôle en fonction des générations de sociétés musicales, – selon la logique du vieillissement, les 4/5^e des sociétés musicales les plus anciennes (créées avant 1880) ont disparu en 1899 (à l'exception des deux sociétés musicales précédemment citées), tandis que, à une exception près, les sociétés les plus récentes (créations entre 1894 et 1899) se maintiennent en activité en 1899 –, il reste moins pertinent pour la génération intermédiaire, celle des sociétés nées entre 1880 et 1893, qui correspond à une période de forte création pendant laquelle le nombre de disparitions reste important, même s'il tend cependant à se rapprocher de celui des cercles recensés : près de la moitié des sociétés musicales nées entre 1880 et 1893 ont disparu avant 1899.

Peut-être faut-il, pour cette génération de sociétés musicales, se ressaisir de l'hypothèse d'une concurrence inter-associative ? Aurait-elle pu provoquer la disparition des sociétés musicales les plus fragiles en termes de ressources humaines ? Cette hypothèse s'appuie sur les discours des élites orphéoniques qui se plaignent dès la fin du Second Empire de « la perte de leurs membres »¹¹¹⁷ et, plus largement, du problème de renouvellement de leurs membres ainsi que des limites que leur imposent leurs faibles ressources financières (qui se composent des cotisations des membres et parfois d'une subvention municipale annuelle plus ou moins importante). Au début du XX^e siècle, c'est sur la société sportive que se portent le plus souvent les récriminations. Se multipliant à la fin du XIX^e siècle, ces nouvelles sociétés seraient entrées, à l'échelle locale, en concurrence avec les sociétés musicales¹¹¹⁸. Faut-il y croire ? Dans un contexte de décélération de la croissance orphéonique après 1885, les sociétés de tir et de gymnastiques apparaissent comme des coupables idéaux alors qu'elles ne sont pas les seules associations à occuper le devant de la scène associative. En Vendée, à partir de 1895, les sociétés amicales d'anciens élèves rattachées aux terrains de l'école ou des patronages au terrain de la paroisse connaissent les premières un essor important (cf. ci-avant - Figure 9). En outre, il semble que sociétés musicales et sociétés de gymnastique ou de tir aient le plus souvent fonctionné en étroite collaboration¹¹¹⁹. Par ailleurs, certaines des sociétés que nous avons recensées possèdent à la fois une section musique et une section tir

XIX^e siècle. Au Mans, il y a eu sept réorganisations jusqu'en 1855. DURAND, Georges, *Notice historique sur la musique municipale du Mans*, Le Mans, L. Hunault, 1899, p. 65.

¹¹¹⁷ Argument qui revient le plus souvent pour souligner la crise qui toucherait « l'institution orphéonique » au tournant du XX^e siècle. GUMPLOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée.... op.cit.*, p. 231.

¹¹¹⁸ « La majorité des directeurs d'orphéons vitupèrent contre le sport et l'accusent d'absorber les éléments qui constituaient le plus sûr de leur recrutement ». *L'orphéon*, 8 février 1911.

¹¹¹⁹ Jean-Yves Rauline a montré que les sociétés de gymnastique qui ne possèdent pas leur propre ensemble musical font appel aux sociétés musicales locales pour les fêtes et compétitions sportives. Elles ont une double fonction : aider à la coordination des mouvements des gymnastes et divertir les spectateurs. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 214.

ou gymnastique. Enfin, concernant la catégorie des sociétés sportives et de loisirs, une relation de concurrence semble peu probable en Vendée pour la période d'avant-guerre. Rarissimes avant 1894, les sociétés sportives et de loisirs en Vendée apparaissent progressivement entre 1894 et 1914 et concernent essentiellement des sociétés vélocipédiques. À la veille de 1914, elles sont encore marginales dans le paysage associatif vendéen et restent quantitativement moins nombreuses que les sociétés musicales. Elles n'apparaissent pas comme un élément décisif qui pourrait remettre en cause la vitalité du mouvement orphéonique à cette période.

Ainsi, la déferlante des sociétés de tir et de gymnastique, lesquelles se sont multipliées en peu de temps sur l'ensemble du territoire français¹¹²⁰, ainsi que celle des sociétés amicales d'anciens élèves, a pu induire chez les orphéonistes de cette époque la peur de disparaître, nourrissant le mythe du déclin orphéonique tel que l'historiographie du « mouvement orphéonique » le présente habituellement. Ce qui est sûr néanmoins, c'est que ces nouvelles sociétés émergentes à partir de 1895 ont remis en cause le quasi monopole des sociétés musicales au niveau de l'encadrement des populations.

Par ailleurs, les effets néfastes d'une concurrence inter-associative qui s'exercerait sur les sociétés musicales les plus fragiles, restent difficiles à évaluer. Nous pouvons cependant les envisager à titre d'hypothèses dans deux cas de figures : lorsque la concurrence s'exerce en termes de ressources humaines insuffisantes ou en termes de ressources temporelles individuelles limitées¹¹²¹.

En effet, ces sociétés de tir et de gymnastique auraient pu localement entrer en concurrence avec les sociétés musicales périscolaires ou postscolaires, notamment dans les petites communes, où le nombre d'enfants est limité, même si les sociétés musicales devraient, en théorie, mieux s'adapter à cette contrainte, l'une des caractéristiques de la société musicale étant de dépasser les clivages de générations (cf. chapitre 6 : 1.3). Considérant qu'il existe un seuil de population en deçà duquel il est difficile de réunir des adhérents¹¹²², la question d'une éventuelle concurrence en termes d'adhérents entre les sociétés d'une même commune nous semble plausible : en Vendée, la moitié des communes dépourvues d'associations à la veille de 1939 ont moins de 1000 habitants¹¹²³.

De même, une certaine limite se pose également en termes de temps de loisirs. Ceux-ci ne sont pas extensibles indéfiniment d'une part et, d'autre part, ils doivent être communs aux enfants et aux adultes. L'activité musicale associative exige de ses membres exécutants qu'ils soient disponibles deux à trois soirs dans la semaine pour les répétitions, lesquelles durent deux heures minimum, et qu'ils participent

¹¹²⁰ Elles seraient près de 3700 à la veille de 1914, selon Bernard Lecoq (1986). Cité dans : FARCY, Jean-Claude, « Le temps libre au village », in : CORBIN, Alain, *L'avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1995, p. 254.

¹¹²¹ D'autres espaces potentiels de concurrence inter-associative (financiers, institutionnels) auraient pu également fragiliser les associations musicales, mais nous manquons d'indicateurs pouvant nous renseigner à ce propos.

¹¹²² FARCY, Jean-Claude, *op.cit.*, p. 255.

¹¹²³ En Saône-et-Loire, par exemple, les quatre cinquièmes des communes dépourvues d'associations ont moins de 500 habitants. GOUJON, P., « Associations et vie associative dans les campagnes au XIX^e siècle : le cas du vignoble de Saône-et-Loire », *Cahiers d'histoire*, 1981, t. XXVI, n°2, p. 115.

aux manifestations pour lesquelles ils sont sollicités. À l'échelle locale, cantonale, voire départementale, entre les concerts, les revues, les fêtes et cérémonies diverses, il peut y avoir jusqu'à quatre manifestations publiques dans le mois. La participation à un concours de musique reste exceptionnelle mais exige le plus souvent deux jours de présence, auxquels s'ajoutent les temps de voyage pour aller concourir dans telle ou telle ville organisatrice. L'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne participe en moyenne, entre 1873 et 1907, à un festival-concours tous les trois ans (soit douze concours-festivals)¹¹²⁴ dans un rayon d'environ 200 kilomètres. La fréquence de participation et le rayonnement géographique cités précédemment sont quasi semblables pour la Société philharmonique de La Roche-sur-Yon qui se déplace à six concours entre 1875 et 1891, aux Sables-d'Olonne, à Nantes, à Angoulême et à Clisson¹¹²⁵. Par ailleurs, l'engagement dans la vie associative est également coûteux en temps : les sociétaires doivent être présents aux noces et aux obsèques des autres membres¹¹²⁶, s'impliquer dans la vie démocratique de la société en répondant aux convocations de réunions (assemblées générales et/ou réunions exceptionnelles) et contribuer à nourrir « les liens de bonne camaraderie » entre les membres de l'association en participant notamment au banquet annuel de la Sainte-Cécile.

Ainsi, l'hypothèse d'une concurrence inter-associative pour comprendre une éventuelle fragilisation de la génération des sociétés musicales nées dans les années 1880 à 1893 reste peu satisfaisante, mais il est vrai également que son impact est difficile à mesurer par manque d'indicateurs pertinents. Une autre hypothèse que nous développons ultérieurement, au chapitre 7 de ce travail, nous est apparue plus pertinente. Elle renvoie à des formes conjuguées d'émulation et de concurrence entre les sociétés musicales dans un contexte de radicalisation des conflits et de politisation des enjeux de pouvoirs que sous-tend la consolidation du régime républicain.

Reprise des créations de sociétés musicales à la veille de 1914

À la veille de 1914, les créations de sociétés musicales connaissent une reprise en Vendée, prémises stoppés par la guerre. Cette reprise des créations est observée également à l'échelle de plusieurs autres départements : en Indre-et-Loire¹¹²⁷, en Mayenne¹¹²⁸, dans l'Eure et en Seine-Inférieure¹¹²⁹ mais

¹¹²⁴ AMS-D'O. 17 J 44 à 54. Festival concours de Tours les 4 et 5 mai 1873 ; Festival de Châtellerauld les 6 et 7 septembre 1874 ; Concours musical de Saintes le 23 mai 1875 ; Concours des Sables-d'Olonne en août 1875 ; Concours-festival d'Angers, les 20 et 21 mai 1877 ; Concours international du Mans, les 27 et 28 juin 1880 ; Concours les 11, 12, 13 août 1883 aux Sables-d'Olonne ; Concours de Nantes, les 21 et 22 mai 1882 ; Concours de Poitiers les 24 et 25 mai 1885 ; Concours de Nantes les 29 et 30 mai 1887 ; Concours d'Angers en 1895 ; Concours de Tours, le 30 juin et 1^{er} juillet 1907.

¹¹²⁵ AMR-S-Y. Sous-série 8Z. Estimation faite à partir des diplômes obtenus aux concours des Sables-d'Olonne (1875, 1879), d'Angoulême (1884), de Clisson (1886) et de Nantes (1882, 1891).

¹¹²⁶ ADV. 4M124. Article 11 des règlements de la fanfare de Mouzeuil-Saint-Martin (1912) : « L'esprit de fraternité qui doit régner à la société dicte comme un devoir d'accompagner en musique leurs camarades à leur mariage et à leur dernière demeure les membres exécutants qui viendraient à décéder. »

¹¹²⁷ MEUNIER, Christophe, *Harmonies et Fanfares en Indre-et-Loire du XIX^e siècle à nos jours*, [?], Éditions CPE, 2006, p. 20.

¹¹²⁸ FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales de Mayenne de 1901 à 1985 », in : *Revue internationale de musique française*, 1986, n° 21, p. 51 à 66.

¹¹²⁹ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 42 à 43.

également dans le bassin vichyssois¹¹³⁰. Si plusieurs facteurs conjugués sont probablement à l'origine de cette reprise des créations à la veille de 1914¹¹³¹, cette dernière est le plus souvent interprétée comme le reflet des crispations nationalistes qui se traduiraient par une multiplication des « sociétés instrumentales paramilitaires » (type fanfare et clique) selon l'expression de Georges Escoffier. Cette hypothèse, qui doit être confirmée cependant, ne permet pas à elle seule d'expliquer les causes de ce souffle nouveau dans les créations de sociétés musicales, notamment en Vendée, d'autant plus que la formation chorale semble y avoir joué un rôle non négligeable.

Phase de re-création juste après guerre (1920-1930) suivie d'une nouvelle phase de ralentissement après 1930

À partir de 1919, les activités orphéoniques stoppées pendant la Grande Guerre reprennent massivement mais de façon progressive en Vendée à l'instar de la tendance nationale. Paul Gerbod passe en revue plusieurs indicateurs de cette reprise : la reprise progressive de l'action fédérative nationale, « l'élan fédératif » n'étant réellement visible qu'à partir de 1925-1926 (même si sur le plan départemental ou régional, la plupart des fédérations se sont reconstituées dès 1919 et l'appel à l'union des sociétés musicales sous la Fédération musicale de France a lieu dès 1919), les re-créations et l'augmentation du nombre de sociétés jusqu'en 1930, les actions militantes de consolidation du « mouvement orphéonique », les festivals et concours qui réapparaissent dès 1920 (une cinquantaine par an), la renaissance de la presse orphéonique nationale et locale, particulièrement active (création d'une association des journalistes orphéoniques en 1925)¹¹³². Selon Paul Gerbod, cette reprise des créations s'essoufflerait cependant après 1930 à l'échelle nationale (de 8882 sociétés en 1929 à 8300 sociétés en 1930-35)¹¹³³ et s'accompagnerait, dès la fin des années 1920, d'une réactivation d'un certain « malaise orphéonique » qui se révèle dans les résultats de diverses enquêtes nationales, dont celle de Paul Séguin en 1928 et dans la nécessité d'une forme d'action qui passe par la rénovation des études musicales.

Dans les années 1920, la recrudescence des créations de sociétés musicales est d'abord liée à la nécessité de refonder les sociétés d'avant-guerre dont les activités ont totalement stoppé. Après 1930, si nous observons en Vendée un léger essoufflement des créations de sociétés musicales au même titre que la tendance nationale, il pourrait être interprété comme la manifestation d'une phase de réajustement après l'explosion de la décennie précédente à l'instar du scénario des années 1880. Cela nous paraît

¹¹³⁰ Près de 20 % des sociétés musicales recensées entre 1862 et 1914 dans le bassin thermal de Vichy, se sont créées en 1912 et 1913. PAUL, Christian, *op.cit.*, p. 28.

¹¹³¹ Sont le plus souvent invoquées les lois sociales sur la durée du temps de travail qui, en 1904, fixent la journée de travail à 10 h (8 h pour les mineurs en 1905), ou la loi sur le jour de repos dominical en 1906. Elles ont pu, par le biais de l'augmentation du temps libre, donner un nouveau souffle aux sociabilités et favoriser la reprise des créations de sociétés musicales à la veille de 1914. Cependant, l'impact de ces lois est d'autant plus difficile à mesurer que certaines, comme la loi sur le repos dominical, ne fait que ratifier une pratique largement partagée.

¹¹³² GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », in : *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p 37.

¹¹³³ GERBOD, Paul, *op.cit.*, p 44.

d'autant plus probable que la société musicale en Vendée est, dans l'entre-deux-guerres, au cœur d'un dynamisme inter-associatif qui se révèle par le biais des manifestations festives organisées le plus souvent par une association qui fait appel aux autres associations pour animer l'évènement. Toutes les fêtes locales sont prétextes à jouer : les fêtes commémoratives, les fêtes récréatives, les fêtes spécifiques liées à une activité, qu'elle soit musicale (festival, concours), sportive (courses de vélos, courses hippiques, courses nautiques...), ou autres (comices agricoles, congrès des sociétés d'anciens combattants à Pouzauges en 1928)¹¹³⁴. Concomitante à l'explosion des sociétés d'anciens combattants (et d'assistance aux veuves et orphelins), cette recrudescence des créations de sociétés musicales dans les années 1920 serait aussi à mettre en lien avec la pratique des cérémonies militaro-civiles, qui nécessitent la présence d'une musique¹¹³⁵, lors des inaugurations des monuments aux morts et des commémorations à la mémoire des soldats morts pendant la Grande Guerre (cérémonie du 11 novembre qui devient fête nationale en 1922). Ainsi, en Vendée, l'effervescence associative des années 1920 apparaît se poser moins en termes de concurrence réelle pour les sociétés musicales que d'émulation probable entre les différentes sociétés. Cette dernière émulation semble par ailleurs se prolonger dans les années 1930. En juillet 1930, le Concours de gymnastique et de musique de la Fédération des patronages de France organisé par la Société d'éducation populaire catholique *L'Épine* de Chantonay rassemble, au château de la Mouhée, un très grand nombre de sociétés sportives et musicales¹¹³⁶. Les sociétés musicales sont donc à la fois très actives dans l'organisation des fêtes ou festivals mais aussi dans l'animation de ces dernières. Elles convoquent le plus souvent un grand nombre des acteurs associatifs de la commune ou des communes voisines.

Cependant, à l'instar d'un mouvement général qui s'observe à l'échelle de la France¹¹³⁷ l'essor des créations de sociétés musicales en Vendée ralentit nettement dans la décennie précédant la Seconde Guerre mondiale, tandis que les créations de sociétés sportives décollent. Cette fois encore, les sociétés sportives se retrouvent dans le collimateur des dirigeants des sociétés orphéoniques¹¹³⁸. À Luçon, l'essor des sociétés sportives aurait eu des répercussions directes sur les effectifs des deux sociétés chorales de la ville. Ce problème de sous-effectifs au sein des deux chorales est prétexte pour la municipalité de Luçon à demander aux deux sociétés chorales d'œuvrer au regroupement afin de faire l'économie d'une des deux subventions qui leur sont allouées : « au moment où les sociétés artistiques ont énormément de peine à recruter et à maintenir leurs éléments en raison de la formidable concurrence qui leur est faite par les sports, il serait désirable et rationnel de concentrer les efforts... Et d'exhorter l'orphéon et la chorale

¹¹³⁴ *L'Ouest-Eclair*, 25 juin 1928.

¹¹³⁵ GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op. cit.*, p. 219.

¹¹³⁶ ADV. 1J2437.

¹¹³⁷ PISTONE, Danièle, « Sociabilités musicales parisiennes au XX^e siècle. Importance et nature des créations d'associations », *Les Cahiers du GRHIS*, n°6, 1997, p. 99.

¹¹³⁸ « On entend de tous côtés les orphéonistes se plaindre de la concurrence terrible que fait actuellement le sport à la musique dans l'élément populaire. Il y a 40 ans, l'Orphéon régnait en maître. C'était l'âge d'or. » *L'Orphéon*, 19 avril 1914.

mixte à se réunir »¹¹³⁹. Selon eux, la concurrence entre sociétés musicales et sociétés sportives s'exercerait à la fois en termes de ressources temporelles (temps de loisirs non extensibles), de ressources humaines (populations concernées similaires) et d'activités proposées, la pratique musicale et la pratique sportives faisant partie du même domaine, celui des pratiques « récréatives ».

Ainsi, l'impact de l'explosion des créations d'associations sportives sur les pratiques orphéoniques après 1930 devra être confirmé ou infirmé par d'autres moyens d'investigations que les nôtres. Ce qui nous apparaît remarquable cependant, c'est la récurrence des discours qui touchent à la conservation et au recrutement des membres tout au long de la période étudiée. Ils se posent toutefois en des termes plus ou moins différents en fonction des contextes.

Comment comprendre la récurrence des discours qui touchent à la conservation et au recrutement des membres ?

Avant 1880, il s'agit d'un problème de renouvellement de la génération spontanée à l'origine de la fondation de la société musicale dans les années 1860. Cette dernière a réuni les forces vives de la commune, c'est-à-dire une bonne part d'amateurs expérimentés et quelques amateurs débutants pour grossir les rangs, pris le plus souvent dans les sphères familiales ou professionnelles, ou dans les quartiers des amateurs fondateurs. La nécessité de penser en amont le renouvellement des membres par le biais de la formation des futurs musiciens se pose dans les années 1870 face à la pénurie de candidats potentiels. En effet, en voie de démocratisation, la musique et sa pratique collective concernent encore à cette époque peu de personnes en Vendée. Lorsqu'elle est enseignée à l'école, c'est le plus souvent le fait d'initiatives individuelles de la part d'instituteur(trice)s familial(e)s avec la musique, le professeur de musique œuvrant quasi exclusivement dans les collèges et lycées.

À partir des années 1880, l'enjeu qui se dégage au moment de la formation de la société musicale est « d'assurer l'existence de la société musicale »¹¹⁴⁰, alors qu'elle investit une importante somme d'argent dans l'achat des instruments (près de 1600 F pour une quinzaine d'instruments pour la Lyre républicaine de Saint-Hermine en 1892 et près de 1800 F pour la Fanfare de Saint-Jean-de-Monts en 1913). Pour ce faire, elle impose à ses membres un engagement minimum de sociétaires de 3 à 10 ans (3 ans¹¹⁴¹, 4 ans¹¹⁴², 5 ans¹¹⁴³, 10 ans¹¹⁴⁴), temps nécessaire pour rembourser par le biais des cotisations l'achat des instruments de musique.

¹¹³⁹ AML. 2R5.

¹¹⁴⁰ ADV. 4M134. Règlement de l'Union musicale viseronne, 1903.

¹¹⁴¹ ADV. 4M134. L'Union musicale viseronne, 1903, art. 3 : « Pour assurer l'existence de la société musicale, chaque sociétaire en entrant prend l'engagement d'en faire partie pendant trois ans au moins ».

¹¹⁴² ADV. 4M12. Société philharmonique de l'Île-d'Elle, 1893, art. 15.

¹¹⁴³ ADV. 4M134. Société musicale de Velluire, 1885, art. 8.

Au tournant du XX^e siècle, c'est la question de la fidélisation des membres qui apparaît sur le devant de la scène. Ainsi, une motivation financière leur est proposée par le biais d'une caisse de retraite ou une société de secours mutuel. Au début de l'année 1905, la Société philharmonique de Luçon décide de mettre en place un système de retraite pour les musiciens¹¹⁴⁵. De nouveaux statuts sont rédigés. Sur 83 articles, 59 concernent directement ou indirectement l'organisation et le fonctionnement de la caisse de retraite. Les statuts sont soumis aux dispositions de deux lois : les articles concernant « le but mutualiste » de la société doivent être conformes à la loi du 1^{er} avril 1898 ; les autres concernant « le but musical » de la société et « l'administration du fonds d'entretien » sont soumis aux dispositions de la loi du 1^{er} juillet 1901. Cette initiative est née d'une réflexion nouvelle sur le but de la société et sur son avenir. En filigrane, ce sont les absences répétées des musiciens et le recrutement des nouveaux sociétaires qui posent problème à la société. Le but est bien de récompenser les musiciens qui s'engagent sur la longue durée et de fidéliser de nouveaux candidats avec, en arrière plan, la question de la construction de l'esprit sociétaire à travers deux notions phares : la sociabilité et la solidarité entre les membres. En contrepartie, les obligations du sociétaire se font plus contraignantes. À l'obligation d'assiduité qu'exigent les activités musicales de plus en plus nombreuses et coûteuses en temps (deux répétitions par semaine, des concerts publics tous les quinze jours pendant la belle saison, la participation aux fêtes et cérémonies organisées par la municipalité, la présence obligatoire aux funérailles d'un des leurs, les cours de solfège et d'instruments pour les élèves), s'ajoute celle d'obéissance. Cette dernière obligation s'observe dans la perte d'une forme d'initiative musicale au profit du chef de musique (à qui revient le choix du répertoire, la distribution des parties, le choix de l'instrument, la composition des programmes, l'enseignement du solfège et de l'instrument, la vérification de l'entretien du matériel et l'autorité en matière d'interprétation de la musique), tandis que se renforce l'aspect disciplinaire, comme en témoigne la longue liste des amendes et peines infligées en cas de non respect de ces obligations¹¹⁴⁶.

Après la guerre, lorsque le problème de recrutement rejaillit dans les discours, certains y voient la conséquence directe de la suppression des musiques militaires qui, naguère, alimentaient les sociétés musicales : « ces dernières souffrent considérablement depuis la guerre de la pénurie de musique militaire, dont elles n'ont plus guère à attendre de recrues »¹¹⁴⁷. Ce sont d'abord les mêmes recettes qui sont proposées pour fidéliser les membres : en 1922, la Société philharmonique de Luçon propose de remettre en place une caisse de retraite¹¹⁴⁸. D'autres, l'enjeu des concours aidant, cherchent à attirer dans

¹¹⁴⁴ ADV. 4M117. Le règlement de la Fanfare de Damvix, créée en 1912, stipule à l'article 5 que « chaque membre actif aura la faculté de se retirer à l'expiration de chaque période de 10 ans ».

¹¹⁴⁵ AML. 4S. Règlement du 5 février 1905, approuvé le 20 mars 1906.

¹¹⁴⁶ AML. 4S. Règlement du 5 février 1905, approuvé le 20 mars 1906.

¹¹⁴⁷ *Journal des sables*, 28 août 1925, p. 156.

¹¹⁴⁸ AML. 4S. « ...nous avons à la Société philharmonique de Luçon créé une caisse de retraite pour nos exécutants. Notre caisse admet les versements des exécutants dès l'âge de 16 ans et n'exige d'eux pour avoir droit à une retraite qu'un minimum de vingt années de sociétariat. Celui qui depuis vingt années a fait régulièrement partie de la société peut se retirer à l'âge de 55 ans, il touchera une pension de retraite égale à vingt fois le taux fixé pour chaque année de service. Avec cette combinaison les jeunes

leurs rangs des musiciens « confirmés », lesquels sont de plus en plus recherchés et courtisés. S'organise alors un recrutement des musiciens amateurs à l'échelle nationale par le biais d'annonces « d'offres d'emploi » qui paraissent dans le journal *L'Orphéon*, où l'on propose aux futurs candidats une offre de poste rémunéré (ouvrier, comptable...) dans une entreprise de la commune en échange de leur engagement au sein de la société musicale¹¹⁴⁹. En 1925, parmi les sept annonces paraissant dans *L'Orphéon*, six émanent de sociétés musicales à la recherche de musiciens. La septième concerne « une demande d'emploi » : un ex-chef de musique est à la recherche d'une direction de société se trouvant dans le centre ou le midi de la France.

L'Harmonie des usines Bergougnan de Clermont-Ferrand s'engage à fournir un emploi au musicien au sein des Usines Bergougnan « suivant aptitudes »

Les ateliers Thomé-Gemot à Nouzonville (Ardennes) recherchent des ouvriers, grillageur, tréfileurs, outilleur cloutier, menuisier, mais « la préférence est accordée aux musiciens pouvant tenir une 1^{ère} partie dans l'Harmonie »

L'Union musicale de Saint-Amand (Cher) s'engage à procurer aux musiciens des emplois dans diverses industries de la ville : la pelleterie, les fabriques de chaussures, la bijouterie, l'imprimerie et d'autres.

L'Harmonie municipale de Bernay (L'Eure) réserve un emploi de comptable et un logement au musicien « pouvant faire une bonne partie dans l'harmonie ».

L'Harmonie Marceau de Saint-Nazaire (Loire-Inférieure) donne un travail à tout ouvrier qui serait aussi musicien.

L'Harmonie de Moulin (Allier) offre une place de comptable partie double ou d'ajusteur-outilleur à un clarinettiste solo rétribué également pour sa charge de cours. Elle rappelle qu'elle peut procurer divers emplois à des musiciens intéressés.

Cette pratique de recrutement des musiciens semble très courante, même si nous n'avons pas retrouvé d'exemples en Vendée. Aurait-elle facilité la mobilité des musiciens entre les sociétés musicales, entraînant parfois le départ prématuré de certains jeunes musiciens qui quittent la société musicale après avoir bénéficié de l'« instruction musicale » qu'elle dispense ? En 1922, si quelques jeunes gens formés au sein des sociétés musicales abandonnent leur « carrière d'orphéoniste » au sein de la Société philharmonique de Luçon, reformée depuis quelques années déjà autour d'un noyau d'une quarantaine de musiciens, ce n'est ni pour convoler vers d'autres sociétés musicales du département, ni vers celles d'autres départements. Selon les analyses de monsieur Gibau, alors président de la société musicale, la femme est la principale responsable du départ de son mari.

« Examinons ce qui se passe pour la généralité des exécutants. Voilà d'abord le tout jeune homme, fréquentant les cours de solfège puis ceux d'instruments et dès qu'il est possible, admis sur les rangs. Il est à ce moment assez assidu ; il a du temps le soir et peut en disposer. S'il fait son service militaire et qu'il revienne au pays le voilà aussitôt au retour de nouveau dans les rangs de la société où il est heureux de retrouver ses camarades. S'il a accompli son service militaire dans la musique, il devient un élément précieux pour la société. Mais bientôt un

gens qui a leur retour du régiment seraient tentés de ne pas retourner à la société sentent ce petit lien qui les encourage à revenir : les années de sociétariat antérieurement acquises. »

¹¹⁴⁹ AML. 4S. *L'Orphéon, journal des sociétés musicales françaises et étrangères, et des musiques militaires*, 1^{er} avril 1925, n° 2269.

écueil le guette : c'est le mariage. Non pas le mariage en lui-même, mais la femme. Eh oui ! La femme, à laquelle il déplaît de voir son jeune époux abandonner le soir le foyer conjugal, la femme qui a toujours la crainte de se voir délaissée, la femme qui nourrit une sourde jalousie contre tout ce qui peut entraîner son mari dehors, la femme enfin qui, manquant tout à fait en la circonstance, de psychologie, ne voit pas qu'elle exerce sur ce mari une petite tyrannie en l'empêchant de se livrer à un passe temps honnête qui lui est agréable, et que cette petite mais injuste contrainte, bien que subie sans révolte par l'époux accommodant, verse dans son cœur déjà un peu d'amertume. Mais nous aurons beau récriminer contre cet état de choses contre cet esprit féminin, non pas général, mais malheureusement trop fréquent, nous n'arriverons pas à la changer [...] »¹¹⁵⁰

En 1937, les discours changent : les dirigeants de la Société philharmonique de Luçon accusent le chef de musique de l'époque, Monsieur Rose, d'être directement responsable « de la désaffectation de la société chez les meilleurs musiciens » pour cause de « compétence insuffisante » et déclarent avoir le devoir de le licencier pour assurer la pérennité de la société musicale¹¹⁵¹. Reconnue comme profession à part entière depuis 1875, le métier de chef de musique exige des capacités techniques, artistiques et autoritaires qui donnent à celui qui occupe ce poste une image héroïsée de chef. James G. March montre comment se construit une conception héroïque du leadership : elle naît d'une représentation du chef, à qui l'on donne le sentiment d'être important et surtout indispensable et qui, lui-même, souscrit à cette vision des choses en « exacerbant le sentiment de sa propre importance »¹¹⁵². Cette vision épique de la figure de chef de musique apparaît dans un document extrait d'un rapport portant sur le fonctionnement rationnel de la Société philharmonique de Luçon adopté par le conseil d'Administration de la société en mars 1937, qui propose une description de ce que devrait être un « bon directeur ». Cette vision doit probablement beaucoup à la figure de chef d'orchestre symphonique qui, au tournant du XX^e siècle, s'affirme comme une pratique artistique supérieure aux autres¹¹⁵³. L'image de la société musicale reposant exclusivement sur le chef de musique, ce dernier en devient non seulement le principal représentant mais aussi le principal responsable, notamment en ce qui concerne la désaffectation des membres. Selon eux, son autorité et sa légitimité étant remises en cause directement par les musiciens, le risque de perdre les « bons musiciens » augmente. Lui sont reprochés : une direction molle, des mouvements joués trop lentement, les traditions d'interprétations ignorées, la justesse et les nuances non soignées, la méconnaissance des œuvres jouées ; des incompétences aggravées par le fait que le conseil d'administration de la société considère que le chef lui aurait menti volontairement sur ses capacités de chef de musique au moment de son recrutement. En outre, est rappelé qu'avec la baisse de la qualité musicale de la société, il y a un risque à terme de détourner définitivement la société musicale des

¹¹⁵⁰ AML. 4S.

¹¹⁵¹ AML. 4S. Lettre de renvoi pour « compétence insuffisante » adressée au chef de musique, M. Rose (sans date, ni signature).

¹¹⁵² MARCH, James G., « Organisations prosaïques et leaders héroïques », *Annales des Mines*, 2000, p. 44 à 50.

¹¹⁵³ En 1899, Anthony Dubois fait le constat que « la direction d'orchestre constitue dans le domaine musical appliqué, la forme la plus vaste et la plus complexe de virtuosité, et celle qui semble appelée, dans un avenir rapproché, sinon à supplanter, du moins à diminuer de beaucoup l'importance des autres, en tant que manifestation du talent d'interprétation d'une individualité ». DUBOIS, Anthony, *Étude sur la direction de l'orchestre*, Angers, Lachèse et Cie, 1899.

objectifs qu'elle s'était donnés, notamment celui de se présenter en division d'excellence dans les prochains concours comme elle l'ambitionnait.

Les orphéonistes se sont-ils détournés de « l'orphéon » au cours du XIX^e siècle ? Nous n'avons pas rencontré de témoignages d'orphéonistes sur la question. Le plus souvent, il est évoqué, en guise d'explication, la concurrence des sociétés sportives. Nous avons cependant montré que ce discours est probablement moins une réalité que l'amplification, dans un contexte de crise larvée, d'un discours récurrent des élites orphéoniques. En effet, parler de désintérêt des classes populaires pour « l'orphéon » alors que les créations de sociétés de musiques n'ont jamais été aussi nombreuses apparaît paradoxal.

1.3. Instrumentarium et appellations des sociétés musicales

L'instrumentarium, le critère historiographique à réinterroger ?

À l'instar de la tendance nationale, les créations de sociétés chorales en Vendée sont minoritaires sur l'ensemble de la période et représentent 13 % des créations entre 1880 et 1914. Leur part dans l'ensemble des créations de sociétés musicales est donc légèrement inférieure à l'estimation qui en est faite à l'échelle nationale par les contemporains (entre 15 % en 1884 et 21 % en 1895).

Pourtant, comparé à l'Eure, le dynamisme de la Vendée en matière de créations de sociétés chorales pour 100 communes entre 1880 et 1914 est similaire. Mais, en Vendée notamment, cette part moyenne des créations de sociétés chorales entre 1880 et 1914 cache des disparités importantes. Alors que les sociétés chorales représentent seulement 10 % des créations entre 1880 et 1899, elles pèsent pour près de 25 % des créations entre 1900 et 1914.

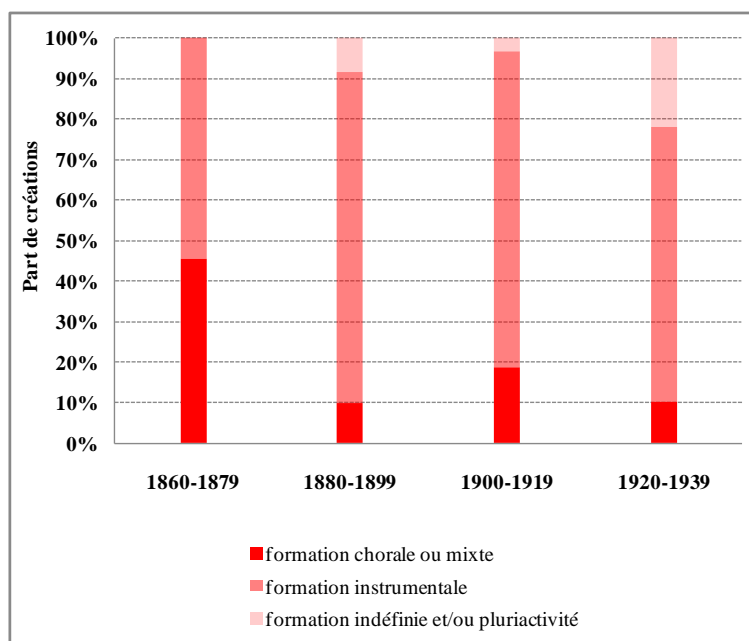


Figure 12 - Évolution de la part des créations de sociétés chorales, instrumentales et indéfinies (par période) dans l'ensemble des créations de sociétés musicales (1860-1939)

Cependant, si les formations chorales voient leur part relative augmenter en Vendée à la veille de 1914, c'est d'abord le fait du réajustement à la baisse des créations de sociétés instrumentales après l'explosion quantitative des années 1880-1890. En effet, le groupe choral maintient ses effectifs tout au long de la période étudiée, en se répartissant à part quasi égale à l'échelle des quatre périodes de vingt ans (cf. ci-après - Figure 13). Sachant par ailleurs que les années précédant 1914 correspondent comme nous l'avons vu précédemment à un temps de reprise des créations de sociétés musicales dans plusieurs départements (Maine-et-Loire, Indre-et-Loire, Eure, Seine-Inférieure, et Allier), le renouveau des créations de sociétés musicales à la veille de 1914 en Vendée profiterait plus aux sociétés chorales qu'aux sociétés instrumentales. Il se peut que le renouveau choral soit d'autant plus visible en Vendée qu'il ne s'est pas accompagné d'une diversification aussi importante des natures de sociétés musicales qu'en Seine-inférieure ou, dans une moindre mesure, que dans l'Eure¹¹⁵⁴.

¹¹⁵⁴ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 26.

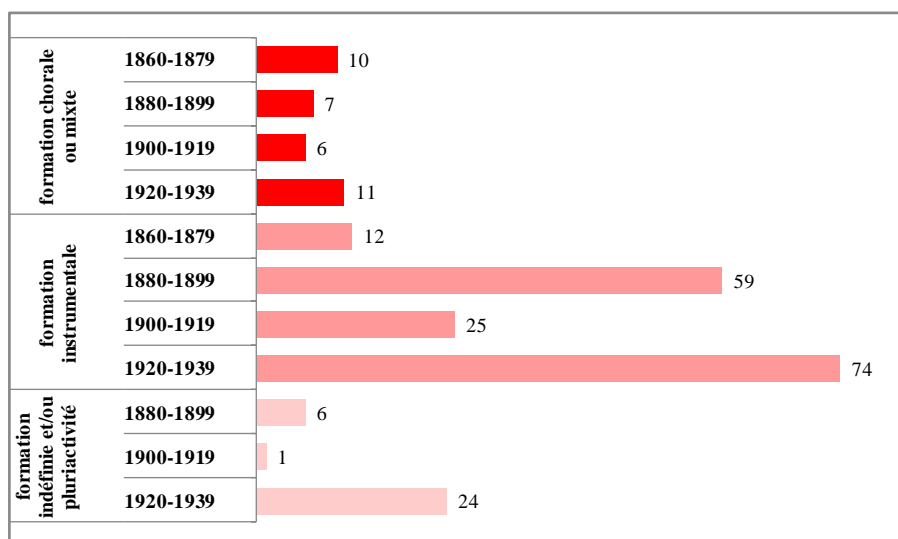


Figure 13 - Variations des créations de sociétés musicales (par périodes) en fonction de la formation musicale (chorale, instrumentale, indéfinie)

Par ailleurs, le renouveau choral à la veille de 1914 reste un phénomène urbain touchant notamment les principales villes du département (à l'exception de La Roche-sur-Yon). En effet, si les sociétés instrumentales désertent les villes de plus de 8000 habitants (seules trois créations entre 1880 et 1914, toutes à Fontenay-le-Comte), les chorales, dont les créations restent par ailleurs minoritaires, s'y concentrent entre 1880 et 1914 (6 créations sur 13 en comptant la commune de Challans qui compte près de 6000 habitants en 1911). Aux Sables-d'Olonne, L'Orphéon des établissements d'instruction publique est attesté en 1883¹¹⁵⁵, une société chorale en 1896, et l'Orphéon municipal des Sables-d'Olonne *L'Union sablaise* en 1902¹¹⁵⁶. À Fontenay-le-Comte, est fondée en 1887 la Société chorale de Fontenay-le-Comte (concerts en juin 1894¹¹⁵⁷ et juin 1897¹¹⁵⁸ relatés dans *Le Ménestrel*) et, en 1900, la Société chorale et symphonique dont le président est Georges Gandriau¹¹⁵⁹. Challans accueille la Chorale challandaise depuis 1903 (cf. ci-après - Tableau 30).

¹¹⁵⁵ *Annuaire général de la musique et des sociétés chorales et instrumentales de France*, Paris, [?], 1883, p. 155 à 157.

¹¹⁵⁶ ADV. 4M129.

¹¹⁵⁷ « Fidèle à la tradition, la société chorale de Fontenay-le-Comte vient de donner, avec un plein succès, son concert annuel. Trois chœurs, celui des Romains d'Hérodiade, de J. Massenet, En route d'Alfred Rousse, et Moines et forbans, de J. Massenet, dirigés par M. Alfred Rousse, ont été remarquablement rendus. Grand succès pour mademoiselle Eléonore Blanc qui a dit, d'une façon exquise, Par le sentier, de Théodore Dubois, et Ouvre les yeux bleus, de J. Massenet, et pour M. Warmbrodt, qui a chanté en artiste Simple Villanelle de Xavier Leroux, et La Fauvette de Louis Diémer. Bravos et rappels n'ont pas manqué à ces deux excellents artistes, qui, dans les duos des Saisons, d'Haydn, et Lakmé de Léo Delibes, ont transporté l'auditoire. En somme, une très belle et très intéressante soirée, qui fait le plus grand honneur à M. Alfred Rousse, son intelligent organisateur. » *Le Ménestrel*, 24 juin 1894, p. 199.

¹¹⁵⁸ « La société chorale de Fontenay-le-Comte a donné, le 30 mai dernier son concert annuel. Immense succès pour Mlle Alice Bonheur, M. Thyry et le violoniste A. Rittberger. Les chœurs et l'orchestre, sous l'habile direction de M. Alfred Rousse, ont été au dessus de tout éloge. Le piano d'accompagnement était tenu, avec le talent qu'on leur reconnaît, par M. Alfred Rousse et M. Bérot. » *Le Ménestrel*, 13 juin 1897, p. 192.

¹¹⁵⁹ ADV. 4M118.

Nom de la société	Commune	Date de fondation ou autorisation
Société chorale de La Chaize	Chaize-le-Vicomte (La)	1881
Société chorale (section chorale)	Île-d'Elle (L')	1883
Société chorale	Sables-d'Olonne (Les)	1883
Orphéon des établissements d'instruction publique	Sables-d'Olonne (Les)	1883
Société musicale <i>Les enfants de la Chaize-le-Vicomte</i>	Chaize-le-Vicomte (La)	1884
Orphéon de Mareuil	Mareuil-sur-Lay	1885
Société chorale de Fontenay	Fontenay-le-Comte	1887
Société chorale et symphonique	Fontenay-le-Comte	1900
Orphéon municipal des Sables-d'Olonne <i>L'Union sablaise</i>	Sables-d'Olonne (Les)	1902
Chorale challandaise	Challans	1903
Société de chant <i>La Fraternelle</i>	Mouchamps	1908
Chorale Saint-Christophe	Longèves	1910
Chorale Sainte-Cécile	Montaigu	1913

Tableau 30 - Liste des sociétés chorales recensées entre 1880 et 1914 en Vendée

En Indre-et-Loire s'observent également de nombreuses créations de sociétés chorales dans les premières décennies du XX^e siècle, la plupart ayant lieu dans les villes principales du département et l'essentiel se concentrant à Tours. Entre 1910 et 1913, la ville compte cinq créations de sociétés chorales¹¹⁶⁰. En Seine-Inférieure, il s'agit également d'un phénomène urbain et péri-urbain, les créations de sociétés musicales se concentrant dans les principales villes du département et leurs banlieues (Rouen et Le Havre¹¹⁶¹).

Ce frémissement choral urbain qui s'observe à la veille de 1914 dans les principales villes des départements ainsi que la réapparition, au début du XX^e siècle, de l'appellation « orphéon » comme une désignation de la société musicale, témoignent à la fois d'un prolongement et d'un renouveau de l'héritage des premières sociétés chorales orphéoniques du Second Empire. Cette situation est probablement à mettre en lien avec les efforts de réforme de « l'institution orphéonique » au tournant du XIX^e et du XX^e siècle¹¹⁶². La société chorale renoue notamment avec le répertoire des grandes œuvres dans un but de collaboration avec l'orchestre symphonique, requérant pour ce faire des effectifs importants et privilégiant les formations mixtes (voix hommes et femmes) (cf. Chapitre 6 : 2.4).

Par ailleurs, parmi les six créations chorales en Vendée qui s'échelonnent entre 1900 et 1919, deux sont des sociétés d'obédience catholique (la Chorale Saint-Christophe à Longèves et la Chorale Sainte-Cécile à Montaigu) et une d'obédience protestante (la Société de chant *La Fraternelle* à Mouchamps).

¹¹⁶⁰ MEUNIER, Christophe, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁶¹ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁶² LESPINARD, Bernadette, « La diffusion de la musique chorale en France après 1890 : les voies de la décentralisation selon Charles Bordes », *Revue de musicologie*, 2006, tome 92, n° 1, p. 177 à 194.

Ainsi, en Vendée, les dimensions à la fois urbaine et « religieuse » du renouveau choral seraient à mettre en lien avec, d'une part, la réforme de « l'institution orphéonique » que nous avons citée précédemment et, d'autre part, le renouveau catholique qui aura participé à donner une visibilité plus grande aux sociétés chorales catholiques en Vendée à la veille de 1914 (cf. Chapitre 7 : 2.2). En outre, il est probable que ces deux hypothèses aient plus largement contribué à la tendance générale de redressement des créations de sociétés musicales à la veille de 1914.

Si nous comprenons le discours alarmiste qui porte sur le déclin des sociétés chorales en réaction à la déferlante des pratiques instrumentales à la fin du XIX^e siècle, la réalité de ce déclin sur le terrain est cependant discutable. Selon Jean-Yves Rauline, la forme chorale possède des effectifs de plus en plus importants¹¹⁶³. En outre, l'espace des pratiques chorales se partage probablement autant au bénéfice du monde des sociabilités associatives que du terrain scolaire ou paroissial, lesquels n'apparaissent pas systématiquement dans notre corpus portant sur les sociétés musicales autorisées. Enfin, dans un contexte de reprise des créations de sociétés musicales à la veille de 1914 à l'échelle de plusieurs départements, les sociétés chorales restent, dans ces départements, aussi dynamiques en matière de créations nouvelles que les périodes précédentes. Ainsi, la permanence du nombre des créations de société chorale, notamment en Vendée sur l'ensemble des quatre périodes entre 1850 et 1939, nous incite à penser le mouvement choral comme un mouvement ayant une certaine autonomie d'évolution au sein d'un mouvement plus large que représentent les pratiques musicales associatives.

Par ailleurs, Ludovic Tournès rappelle qu'à l'échelle nationale, dans la continuité du développement des sociétés lyriques amorcé dans l'entre-deux-guerres, « les groupes choraux connaissent après 1945 une croissance importante et dépassent les groupes instrumentaux »¹¹⁶⁴.

De même, avec la question de l'évolution d'un phénomène choral européen et des formes qu'il prend localement, il s'agirait de renouveler, sans l'opposer au fait instrumental, les approches du fait choral.

¹¹⁶³ La Lyre havraise compte 135 choristes en 1892. RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 283.

¹¹⁶⁴ TOURNES, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme...op. cit.*, p. 21.

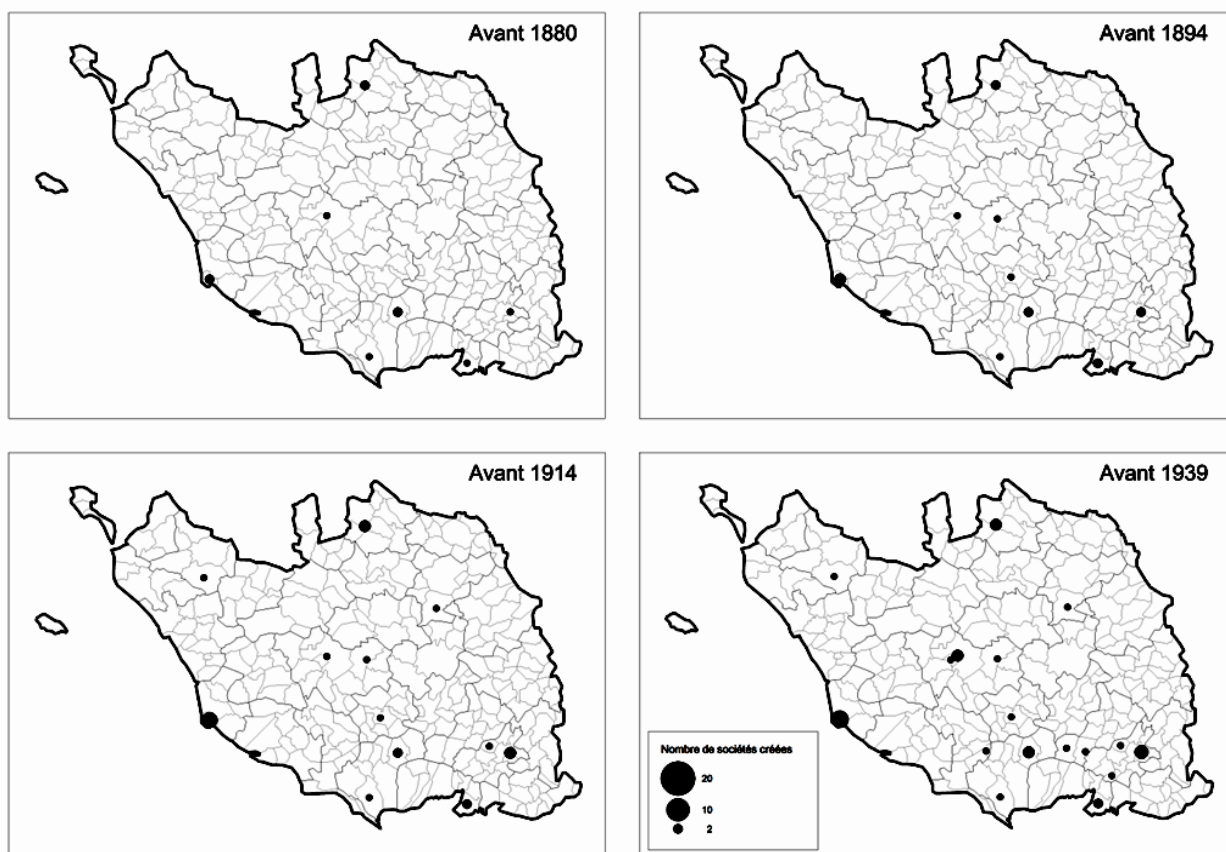


Figure 14 - Cartographie des créations cumulées de sociétés chorales et orphéons (années 1880, 1894, 1914, 1939)

Eclipsée le plus souvent par la nécessité historiographique de dissocier les sociétés chorales des sociétés instrumentales, la question de la variété de l'instrumentarium des sociétés musicales instrumentales est cependant mieux connue depuis les travaux de Jean-Yves Rauline et de Jérôme Cambon. Leurs études montrent que les sociétés musicales bénéficient rarement d'un parc instrumental en adéquation avec les modèles de formations instrumentales militaires d'harmonie¹¹⁶⁵ ou de fanfare¹¹⁶⁶, tels qu'ils ont pu être définis au cours du XIX^e siècle.

¹¹⁶⁵ Effectifs de la musique d'infanterie (harmonie-fanfare) en 1852 selon Adolphe Sax (50 exécutants + batterie) : « 2 flûtes, 2 petites clarinettes, 8 grandes clarinettes, 2 saxophones sopranos en si bémol, 2 saxophones altos en mi bémol, 2 saxophones basses en mi bémol ou ut, 2 cornets à pistons, 4 trompettes à cylindres, 4 trombones. Auquel s'ajoute ce qu'il appelle le " fonds de l'harmonie, tenant la place du quatuor symphonique ", 1 saxhorn aigu en si bémol, 1 saxhorn soprano en mi bémol, 2 saxhorns contre-altos en si bémol, 4 saxhorns altos-ténors en mi bémol, 2 saxhorns barytons en si bémol, 4 saxhorns basses à 4 cylindres en si bémol, 2 saxhorns contrebasses en mi bémol, 2 saxhorns contrebasses en si bémol, une batterie comprenant des caisses roulantes, une grosse caisse, des cymbales. », in : « Lettre d'Adolphe Sax à A. Perrin », datée du 25 avril 1852, citée dans : LE DOULCET PONTECOULANT, Adolphe (comte de), *Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, [?], Castel, 1861, p. 332.

¹¹⁶⁶ Effectifs de la musique de cavalerie (fanfare) en 1845 selon Adolphe Sax (36 exécutants) : « 2 trompettes d'harmonie, 4 trompettes à cylindres (système sax), 2 petits saxhorns en mi bémol, 7 saxhorns en si bémol (1 solo, 3 premiers et 3 seconds), 2 saxhorns en la bémol (pour remplacer les cors), 2 saxhorns en mi bémol (pour remplacer les cors), 2 saxo-trombas, 2 cornets à pistons, 1 trombone à 3 cylindres (système sax), 3 trombones à coulisses, 3 saxhorns en si bémol (baryton) à 3 cylindres, 3 saxhorns-basses en si bémol, à quatre cylindres, 3 saxhorns contre-basses en mi bémol ». KASTNER, Georges, *Manuel de musique militaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1848, p. 274.

Pour le département du Maine-et-Loire, Jérôme Cambon souligne qu'« il existe autant de configurations instrumentales que d'harmonies et de fanfares »¹¹⁶⁷. Le mélange des instruments, essentiellement clarinettes, flûtes, saxophones et saxhorns, constitue la base de l'instrumentarium des sociétés musicales dites d'harmonie, lesquelles sont plus ou moins cuivrées, et dont les effectifs peuvent varier de 25 à 80 exécutants¹¹⁶⁸. Chaque société musicale, loin d'être empêchée par ces modèles d'instrumentarium, a adapté les répertoires musicaux auxquels ces formations de références sont attachées aux instruments dont elle disposait et à ses effectifs de membres.

En Vendée, la pratique sur le terrain est aussi à l'hybridation de l'instrumentarium même si, à l'instar des sociétés musicales du Haut-Doubs, il est probable que les cuivres prédominent dans ces formations musicales¹¹⁶⁹. Dans le cas des fanfares, si seuls les cuivres sont présents, la formation, à géométrie variable dans ses effectifs également, peut se constituer à partir de cinq musiciens et en contenir jusqu'à 80, voire 120. Ces formations instrumentales ont été fixées progressivement avant de s'instituer en modèles de formations musicales¹¹⁷⁰ : Guy Estimbre rappelle les nombreuses propositions d'organisation instrumentale des fanfares civiles depuis 1845 : par Adolphe Sax (1845), Jules Simon (1862-63)¹¹⁷¹, E. Étesse (1873)¹¹⁷², Pierre Clodomir (1873)¹¹⁷³, E. Guilbaut (1894)¹¹⁷⁴. Proche du type « fanfare minimale à 12 musiciens » de Clodomir¹¹⁷⁵ ou la « petite fanfare à 14 musiciens » de Guilbaut¹¹⁷⁶, la répartition instrumentale de la Lyre républicaine de Saint-Hermine se fait sur la base de 16 musiciens, dont trois sont aux instruments percussifs (cf. ci-après- Tableau 31)

¹¹⁶⁷ CAMBON, Jérôme, *Soufflants et frappeurs de peau...op. cit.*, p. 74.

¹¹⁶⁸ ESTIMBRE, Guy, MADEUF, Jean-François, « Les fanfares en France : vers une instrumentation standardisée, 1845-1889 », in : MANIGUET Thierry, NUSSBAUM, Jeffrey, (dir.), *Paris : un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930*, [Actes du colloque des 29, 30 et 1^{er} juillet 2007, organisé par le Musée de la musique et l'Historic Brass Society], Paris, Cité de la musique, 2007, p. 179 à 196.

¹¹⁶⁹ Les sociétés musicales du Haut-Doubs « sont donc des formations hétéroclites où dominant les cuivres ». PETIT, Vincent, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX^e siècle*, Fournet-Blancheroche, Regards sur le Haut-Doubs, 1998, p. 35.

¹¹⁷⁰ ESTIMBRE, Guy, MADEUF, Jean-François, *op.cit.*, p. 179 à 196.

¹¹⁷¹ RAULINE, Jean-Yves, « 19th-century Amateur Music Societies in France and the Changes of instrument construction: their Evolution Caught Between Passivity and Progress », *Galpin Society Journal LIX*, 2008, p. 236 à 245.

¹¹⁷² ETESSE, E., *Traité théorique et pratique d'instrumentation pour harmonies et fanfares*, Paris, Goumas, 1873-1885.

¹¹⁷³ CLODOMIR, Pierre, *Traité théorique et pratique de l'organisation des Sociétés musicales, Harmonies et Fanfares*, Paris, Leduc, 1873.

¹¹⁷⁴ GUILBAUT, E., *ibid.*

¹¹⁷⁵ « 2 cornets, 2 bugles, 2 altos, 1 baryton, 2 trombones, 2 basses, 1 contrebasse en mi b ». CLODOMIR, Pierre, *op. cit.*

¹¹⁷⁶ « 1 cornet solo, 1 premier cornet, 1 second cornet, 1 bugle solo, 1 premier bugle, 1 second bugle, 2 altos (saxhorns), 1 baryton (saxhorn), 2 trombones, 2 basses, 4 pistons en si bémol, 1 contrebasse en si b ». GUILBAUT, E., *op. cit.*, p. 78.

Instruments de la fanfare		Type de timbres	Prix d'achat en 1852 (instruments neufs chez Sax)
Cornets à pistons	4	« cuivre clair »	115 F
Bugle	1	« cuivre »	De 46 à 210 F (chez Lecomte & Cie en 1894) ¹¹⁷⁷
Saxhorns barytons	3	« cuivre corde »	120 F
Trombone	1	« cuivre clair »	90 F
Saxhorns basses	2	« cuivre corde »	150 ou 250 F
Saxhorns altos	2	« cuivre corde »	155 F
Grosse caisse	1	percussions	
Cymbales	1	percussions	
Caisse roulante	1	percussions	
Total	16		Coût minimum de 1566 F

Tableau 31 - Composition instrumentale de la Lyre républicaine de Sainte-Hermine (1892)

Instruments de l'harmonie		Instruments de l'harmonie et de la fanfare		Instruments de la fanfare	
Familles des bois	Nombre d'exécutants	Famille des saxophones	Nombre d'exécutants	Famille des cuivres et des saxhorns	Nombre d'exécutants
Petite flûte (ré b)	1	Sax. soprano	1	Cornet à pistons (si b)	4
Grande flûte (do)	1	Sax. alto	2	Bugle (si b)	3
Petite clarinette (mi b)	1	Sax. ténor	2	Alto (mi b)	3
Grande clarinette (si b)	9	Sax. baryton	1	Cor	3
				Baryton	3
				Trombone alto (mi b)	1
				Trombones (si b)	3
				Basses	3
				Saxhorn 1 ^{ère} basse (si b)	1
				Saxhorn 2 ^{ème} basse (si b)	4
				Saxhorn contrebasse (mi b)	2
				Saxhorn contrebasse (si b)	1
				Batterie	3
Total des membres exécutants	12		6		35

Tableau 32 - Composition instrumentale de la Société philharmonique de Luçon (1881)

La pratique des concours par le biais des catégorisations a également contribué à homogénéiser les différents types de formations instrumentales des sociétés musicales. Cependant, en 1894, si E. Guilbaut souhaite que les fanfares de moins de 14 exécutants ne soient pas admises à concourir¹¹⁷⁸, c'est bien que ces « sociétés microscopiques »¹¹⁷⁹ restent courantes malgré la tendance à la normalisation des effectifs et de l'instrumentarium¹¹⁸⁰. À Noirmoutier cependant, les règlements de la fanfare prévoient qu'un nombre inférieur à 12 membres exécutants marque l'arrêt de la société, probablement sa dissolution : « elle en

¹¹⁷⁷ GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, journal L'instrumental, [1895?], p. 276.

¹¹⁷⁸ *Idem.*

¹¹⁷⁹ *Idem.*

¹¹⁸⁰ ESTIMBRE, Guy, MADEUF, Jean-François, *op. cit.*, p. 162 à 196.

cessera d'exister que le jour où elle ne sera composée que de moins de douze exécutants »¹¹⁸¹. La composition instrumentale de la société de Luçon, fondée dès 1874 et autorisée en 1875, est, en 1881, très proche, à la fois dans ses effectifs (53 exécutants¹¹⁸²) et dans l'instrumentarium, de celle d'une musique d'infanterie pour l'armée telle que la conçoit Adolphe Sax en 1852. La composition instrumentale de la société musicale nous est connue par le biais d'un formulaire détaillé, élaboré dans le but de candidater en 1881 au « grand concours international d'orphéon, de musiques d'harmonies et de fanfares, ouvert à Tours, le 4 juillet 1881 »¹¹⁸³ (cf. ci-avant - Tableau 32).

Cette hybridation adaptative de l'instrumentation a pu favoriser le choix d'une désignation ne renvoyant pas forcément à une formation musicale de référence. Sur les 41 groupes fanfares répertoriés en Vendée entre 1880 et 1914, la majorité porte l'appellation de fanfare (34). Cependant, le groupe fanfare se retrouve également sous des appellations de sociétés diverses : lyre¹¹⁸⁴, société musicale, société philharmonique, union musicale. Au regard du petit nombre d'harmonies désignées comme telles (4), il apparaît plus probable qu'à partir de 1880, les désignations de sociétés philharmoniques, nombreuses également (24), renvoient plus souvent à la formation de type fanfare (ou « fanfare harmonisée »), qu'à une musique d'harmonie ou à un orchestre symphonique. La Société musicale de l'Aiguillon-sur-Mer est l'exemple même de la fanfare harmonisée, soit une formation composée en majorité de cuivres à laquelle se sont jointes quatre clarinettes¹¹⁸⁵. La Société philharmonique de Noirmoutier (autorisée le 23 octobre 1883) héberge une formation fanfare¹¹⁸⁶. À Champagné-les-Marais, la Société philharmonique en activité en 1885 est une fanfare¹¹⁸⁷. En 1888, la Lyre fontenaisienne est également une fanfare de 50 musiciens, dont 10 sont aux saxophones¹¹⁸⁸. À l'occasion du concours de la Roche-sur-Yon en 1888, la Lyre républicaine de Saint-Michel-en-l'Herm se présente dans une formation « fanfare harmonisée » composée d'une majorité de cuivres, mais aussi de quelques clarinettes (5) et de deux saxophones¹¹⁸⁹.

Ainsi, l'instrumentarium des sociétés musicales tend à s'uniformiser sur le modèle de la « fanfare harmonisée » avec ou sans saxophones, tout en gardant une grande diversité, que cela soit en termes d'effectifs ou de proportions entre les instruments à embouchures ou à anches.

¹¹⁸¹ ADV. 4M125.

¹¹⁸² AML. 4S.

¹¹⁸³ *Idem*.

¹¹⁸⁴ L'appellation de Lyre a pu renvoyer dans les années 1860 à une société chorale comme en témoigne la Lyre havraise. RAULINE, Jean-Yves, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie.... op. cit.*, p. 587. La Lyre havraise serait l'une « des gloires de l'orphéon français » en 1889 dans : LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 262 à 263.

¹¹⁸⁵ AMR-S-Y. 8Z119.

¹¹⁸⁶ ADV. 4M125.

¹¹⁸⁷ ADV. 4M112.

¹¹⁸⁸ AMR-S-Y. 8Z119.

¹¹⁸⁹ AMR-S-Y. 8Z119.

Pour définir la formation instrumentale hébergée par les sociétés musicales à l'étude, nous avons croisé plusieurs types d'indications explicites ou déduites : la désignation de la société, laquelle ne renvoie pas toujours explicitement au type de formation instrumentale de la société, l'instrumentarium rarement détaillé cependant, et le critère des effectifs des sociétés qui s'appuie par déduction sur l'hypothèse d'un lien entre effectif restreint et formation fanfare. Le groupe musical indéfini rassemble les sociétés musicales dont nous n'avons aucune indication réelle ou déduite de l'instrumentarium. Le groupe instrumental indéfini, que nous avons qualifié ainsi lorsque le doute persistait, peut donc renvoyer soit à une formation fanfare, soit à une harmonie, soit à une « fanfare harmonisée ».

À partir de 1880, en Vendée, l'explosion du nombre des créations est exclusivement le fait des sociétés instrumentales et essentiellement imputable aux fanfares. Entre 1880 et 1914, les fanfares représentent au moins 50 % des créations de sociétés instrumentales. Ainsi, à partir de 1880, le groupe fanfare devient la formation musicale la plus répandue en Vendée. Sa suprématie numérique se maintient également après la Grande Guerre.

Groupes instrumentaux entre 1880 et 1914	nombre	%
Fanfare	41	48,8
Harmonie	13	15,5
Clique	1	1,2
Instrumental indéfini	29	34,5
Total	84	100%

Tableau 33 – Part des groupes instrumentaux créés entre 1880 et 1914 en Vendée

Groupe d'instrumentarium	1860-1879	1880-1899	1900-1919	1920-1939	Total
Groupe instrumental indéfini	8	26	3	15	52
Groupe choral	7	7	5	8	27
Groupe choral et instrumental	3	0	1	3	7
Groupe harmonie	2	6	7	13	28
Groupe fanfare	1	27	14	32	74
Groupe symphonique	1	0	0	5	6
Groupe musical indéfini		6	1	24	31
Groupe cynégétique et paramilitaire (trompe de chasses et cliques)			1	9	10
Total	22	72	32	109	235

Tableau 34 - Sociétés musicales en Vendée : répartition des créations selon leur instrumentarium (1860-1939)

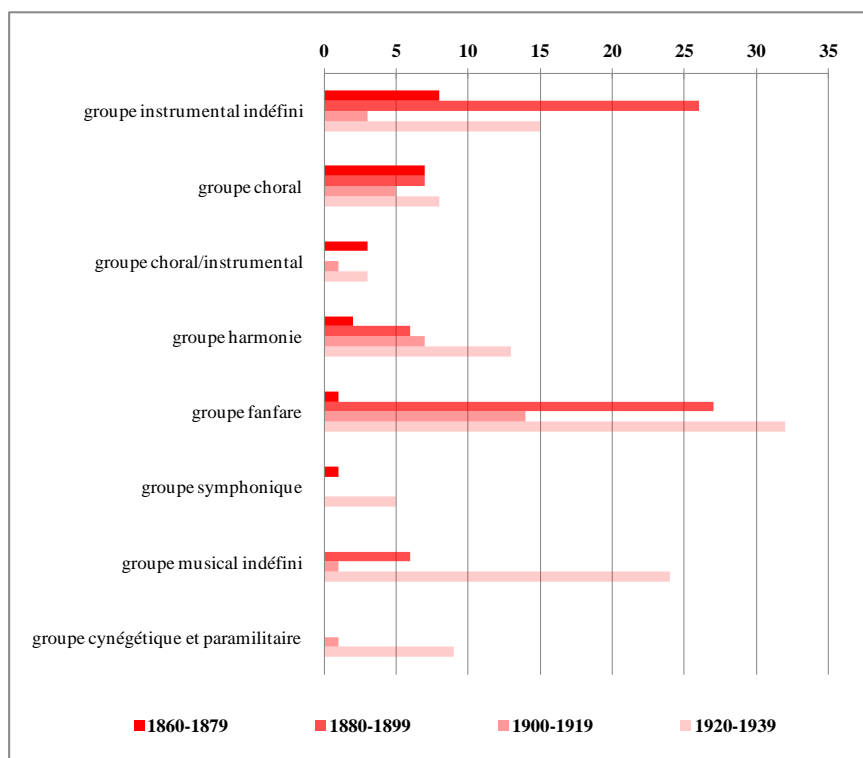


Figure 15 - Évolution (par périodes) des créations de sociétés musicales selon leur groupe d'instrumentarium (1860-1939)

Si le critère de l'instrumentarium, choisi le plus souvent moins par intérêt historique que par consensus hérité d'une écriture musicologique de l'histoire du phénomène orphéonique, reste encore aujourd'hui emprunt d'une conception idéologisée des pratiques musicales – élaborée au XIX^e siècle dans le but de renforcer les oppositions entre sociétés instrumentales et sociétés chorales d'une part, et entre « grande et petite » musique d'autre part –, il reste le critère le plus couramment utilisé, notamment par les musicologues qui s'attachent plus spécifiquement pour leurs analyses aux indications liées à la formation musicale et au répertoire (Jean-Yves Rauline, Jérôme Cambon, Christophe Meunier).

Ce critère nous est apparu peu adapté à notre corpus qui, d'une part, comporte beaucoup de sociétés musicales dont on ne connaît pas avec certitude la nature de la formation musicale qu'elles hébergent et d'autre part, ne recense pas systématiquement le répertoire musical de ces sociétés. Par ailleurs, pour la période qui va de 1880 à 1914 notamment, l'instrumentarium n'apparaît plus comme un critère discriminant entre les sociétés musicales (majorité de fanfares), alors que ces dernières ont soin de se différencier par des appellations distinctes. Le processus de différenciation des appellations à partir de 1880 renvoie donc à d'autres logiques que celle de l'instrumentarium. Ainsi, bien que la question de l'instrumentarium nous semble intéressante, ne serait-ce que pour distinguer toutes les nuances des pratiques musicales, nous lui avons préféré le critère de l'appellation qui, contenant parfois aussi des indications sur la formation musicale hébergée, permet de souligner également des évolutions qui ne sont pas seulement d'ordre musicologique.

*L'appellation, un critère de différenciation négligé¹¹⁹⁰ mais néanmoins pertinent
comme marqueur chronologique*

À partir de 1880, les appellations de sociétés musicales connaissent une diversification de plus en plus marquée : de quatre dénominations différentes avant 1879 (société philharmonique, société chorale, orphéon, fanfare) on passe à une quinzaine de primo-termes à la veille de 1939 (association, chorale, clique, fanfare, harmonie, lyre, musique, orchestre, orphéon, rallye, société d'éducation populaire, société musicale, société philharmonique, symphonie, union, université). Pour comprendre cette diversification des appellations, il faut en premier lieu s'intéresser à la composition des différents éléments qui constituent les désignations de sociétés musicales. Excepté celles dont on a seulement le nom, *L'Écho des bocages*, ou *Le Réveil sérignolais*, on rencontre le plus souvent un premier terme générique (société, association, union) suivi de l'adjectif « musical », ou d'un adjectif précisant plus ou moins la nature instrumentale ou chorale de la société (« philharmonique » par exemple, « chorale », « symphonique » ou « de trompes de chasse »). Les appellations « fanfares », « harmonie », « lyre », « clique », « orchestre », « chorale » ou « orphéon » se passent du terme générique. Le vocable « harmonie » est d'utilisation peu fréquente en Vendée. L'appellation « musique », assez rare également, s'emploie pour la « musique des sapeurs pompiers » ou dans l'expression « musique municipale ». Trois appellations génériques ne font pas directement référence à une pratique musicale : le « rallye » qui renvoie à « l'équipage » de la pratique de chasse à courre, la « société d'éducation populaire » et l'« université ». Ce sont des sociétés dont le but principal officiel n'est pas la pratique de la musique en tant que telle – elles possèdent des sections musicales quasi autonomes –, elles ont donc été recensées dans cette étude sous leur appellation « mère ». Si les différentes désignations de sociétés musicales relevées en Vendée sont similaires à celles des autres départements (comparées notamment à celles du Maine-et-Loire dont quelques unes ont été listées par Jérôme Cambon¹¹⁹¹), une comparaison de la fréquence, de la chronologie et de la spatialisation des appellations des sociétés musicales permettrait, nous semble-t-il, de porter un éclairage renouvelé sur le phénomène orphéonique à l'échelle nationale.

L'examen des différentes appellations des sociétés musicales et de leurs évolutions en Vendée a permis d'élaborer dix catégories : la « société philharmonique », majoritaire, à laquelle nous avons ajouté les quelques « harmonies » et « musiques » que nous avons recensées, l'« orphéon », la « société chorale » (ou société de chant), la « maîtrise », la « fanfare », la « lyre », la « symphonie », la « société d'éducation populaire », la « clique » ou la « société de trompe de chasse » et la « société musicale », cette dernière catégorie regroupant à la fois les sociétés musicales désignées sous cette unique appellation

¹¹⁹⁰ Les musicologues qui se sont penchés sur le phénomène orphéonique n'ont accordé jusqu'à présent que peu d'intérêt à la question de la désignation des sociétés musicales, si ce n'est récemment, en 2009, Jérôme Cambon qui, dans le cadre de son étude des sociétés instrumentales dans le département du Maine-et-Loire, passe en revue les termes génériques les plus fréquents, lesquels correspondent également à ceux que nous rencontrons en Vendée. CAMBON, Jérôme, *Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires...op. cit.*, p. 216 à 227.

¹¹⁹¹ CAMBON, Jérôme, *ibid.*

sans indications d'instrumentarium, celles sous le terme « union musicale » et également celles non accompagnées d'un terme générique, lesquelles apparaissent surtout dans les années 1930 : *Le Réveil thiréen* à Thirée (1932), *Le Réveil malliévrains* à Mallièvre (1932), *Les Pirons de la Frère* à La Ferrière (1932), *L'Écho du Bocage* à Saint-Mesmin (1933), *Les Blés d'or* à Saint-Pierre-du-Chemin (1934), *Le Réveil Guétréen* (1938) au Gué-de-Velluire, et *La Stella Maris* à Jard-sur-Mer (1939).

Cette catégorisation n'a pas pour vocation d'être un modèle applicable à d'autres terrains que celui de la Vendée. À la veille de 1914, chacune des dix catégories des sociétés musicales mentionnées ci-dessus est représentée (cf. ci-après - Tableau 35).

Appellation	1860-1879	1880-1899	1900-1919	1920-1939	Total
Société philharmonique (ou harmonies et musiques)	12	22	5	15	54
Orphéon	5	2	1	3	11
Société chorale	4	4	4	3	15
Fanfare	1	22	12	27	62
Société musicale (ou Union musicale ou Ø)		16	4	29	49
Lyre		6	3	10	19
Symphonie			1	5	6
Société d'éducation populaire			1	9	10
Clique et société de trompes de chasse (ou rallye)			1	6	7
Maîtrises				2	2
Total	22	72	32	109	235

Tableau 35 - Sociétés musicales en Vendée : répartition des créations selon leur appellation (1860-1939)

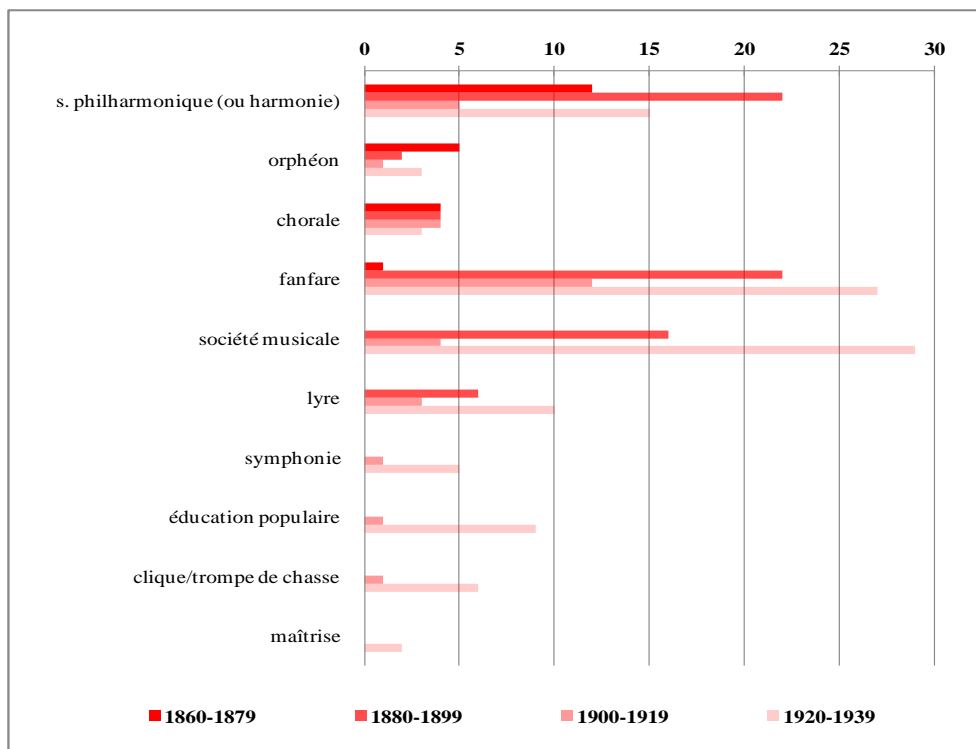


Figure 16 - Évolution (par périodes) du nombre de créations de sociétés musicales selon leur appellation entre 1860 et 1939

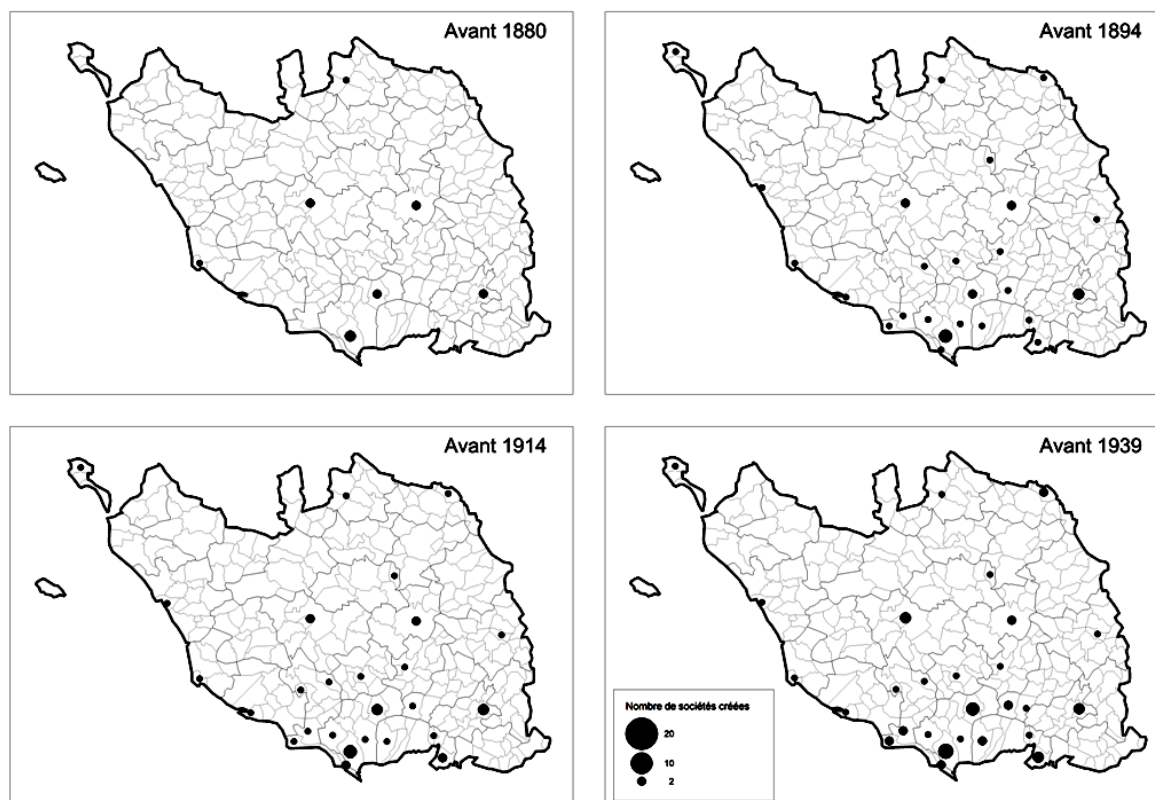


Figure 17 - Cartographie des créations cumulées des sociétés philharmoniques en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939)

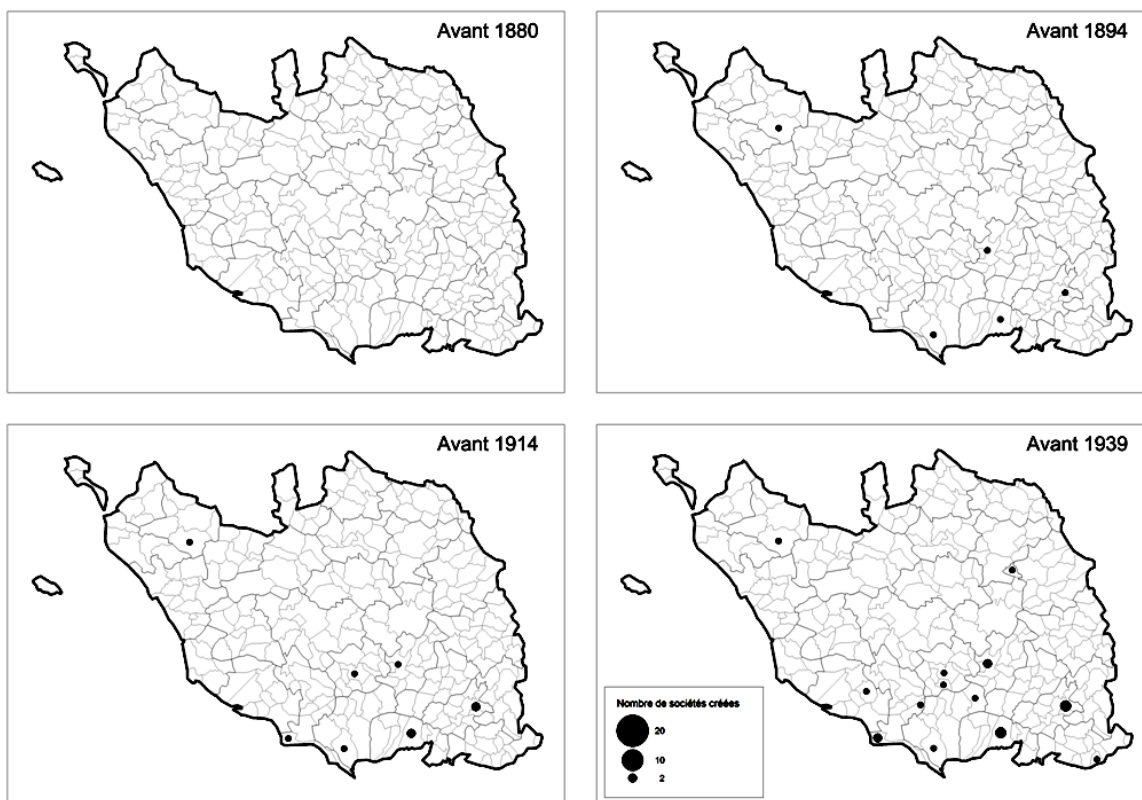


Figure 18 - Cartographie des créations cumulées des lyres en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939)

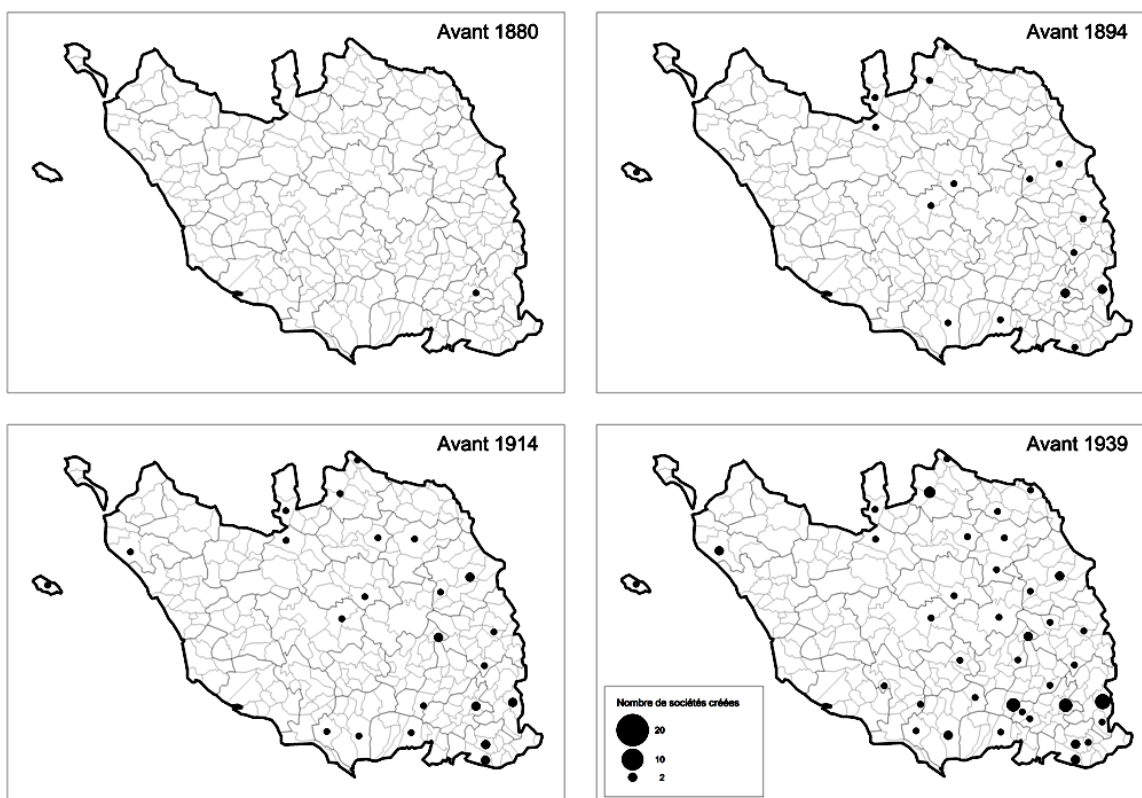


Figure 19 - Cartographie des créations cumulées des fanfares d'appellation en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939)

L'étude approfondie des temporalités de ces sociétés instrumentales (cf. ci-avant - Figure 16) en fonction de leur appellation entre 1880 et 1914, ainsi que celle de leur spatialisation à l'échelle du départements (cf. ci-avant - Figure 17, Figure 18 , Figure 19) ont permis de repérer trois phénomènes remarquables :

- l'essor des sociétés philharmoniques entre 1880 et 1914 et leur localisation autour de Luçon, foyer pionnier des sociétés philharmoniques héritées du Second Empire, pôle délimité par le triangle Luçon, L'Île-d'Elle et Saint-Michel-en-l'Herm ;
- l'essor et la dissémination géographique de la fanfare d'appellation à partir de 1880. Elle se fait hors du pôle philharmonique luçonnais selon une répartition plus dense dans la moitié est du département, laquelle densification se prolonge jusqu'en 1939 ;
- l'apparition des lyres dès 1880 au sein du pôle luçonnais (excepté Challans), où elles se cantonnent jusqu'en 1939.

Avec le critère de l'appellation, nous restons cependant confrontée à l'une des difficultés rencontrée lors de la confection de notre corpus, qui tient à la pertinence ou non d'une dissociation entre composante d'association autour d'une ou plusieurs pratiques de la musique et association musicale « de référence ».

En effet, les appellations des sociétés musicales ne respectent pas toujours ces distinctions. Par ailleurs, diversification et changement d'appellation sont les manifestations les plus visibles de la mutabilité des sociabilités, processus qui reste au cœur de ces évolutions. Les années 1880 par exemple, marquent un tournant dans les logiques d'appellation des sociétés musicales. S'il n'est pas rare qu'elles changent d'appellation, les glissements sémantiques sont parfois difficiles à interpréter. La motivation à changer la désignation de la société musicale n'apparaît pas de façon explicite dans les discours des contemporains : l'exemple de la société musicale à Saint-Michel-en-l'Herm, qui délaisse l'appellation « société orphéonique » pour celle de « société philharmonique » en 1880 en témoigne¹¹⁹².

Dans le cas de la Société musicale de Saint-Michel-en-l'Herm, il est néanmoins possible que la logique de l'instrumentarium, par exemple celle d'un rassemblement de la section chorale de l'orphéon et de la section instrumentale de la société philharmonique de la commune, soit à l'origine d'un changement d'appellation¹¹⁹³. Cependant, elle n'est pas pour autant rendue explicite :

« La séance ouverte monsieur le Maire [Lavial] donne lecture au conseil municipal d'un projet de règlement de la Société musicale de Saint-Michel-en-l'Herm, laquelle prend le nom de Société philharmonique. [...] Le conseil,

¹¹⁹² La société philharmonique des années 1880 en Vendée héberge parfois une formation de type harmonie, mais peut renvoyer également à une formation de type fanfare ou désigne enfin une formation musicale qui mélange clarinettes et cuivres, auxquels s'ajoutent également les instruments de la famille des saxophones.

¹¹⁹³ Si l'on en croit Vincent Petit, « Le mot philharmonique suggère, à l'origine, une formation qui allie la pratique des instruments et celle du chant choral – et donc par conséquent qui est davantage destinée à accompagner les offices religieux ». PETIT, Vincent, *La clef des champs...op. cit.*, p. 39.

après avoir entendu la lecture du règlement précité, considérant que cette société existe déjà depuis quelques années sous le nom de Société orphéonique, considérant qu'elle ne peut donner que de bons résultats ayant pour but d'instruire les jeunes gens dans l'art de la musique, [...] est d'avis que la société soit autorisée. »¹¹⁹⁴

Si l'appellation « orphéon » a pu se démoder avec l'arrivée massive de la société instrumentale et notamment de la fanfare d'appellation, elle n'en reste pas moins au tournant des années 1880 un modèle de référence d'une pratique amateur collective de la musique en Vendée.

2. Diffusion géographique du phénomène orphéonique

La première vague de créations de sociétés musicales ayant été quasi exclusivement limitée aux principales villes du département (sauf Saint-Michel-en-l'Herm et l'Île-d'Elle)¹¹⁹⁵, les petites villes et les bourgs ruraux apparaissent comme de nouveaux espaces potentiels de diffusion pour les sociétés musicales qui se créent à partir de 1880, d'autant que le département est composé majoritairement de bourgs ruraux (moins de 2000 habitants) : 225 contre 51 petites villes et 7 villes de plus de 6000 habitants (1886)¹¹⁹⁶. Afin de mieux comprendre l'expansion des créations de sociétés musicales en Vendée entre 1880 et 1939, nous nous sommes intéressée à la diffusion du phénomène orphéonique à l'échelle de la commune sur le territoire départemental.

2.1. Ruralisation du phénomène orphéonique

À la conquête du bourg rural : précocité et inscription durable des sociétés musicales

La tendance générale des créations associatives en Vendée entre 1858 et 1939 est à l'augmentation de la part des créations de sociétés toutes catégories confondues dans les bourgs ruraux. Cependant, cette évolution ne se fait pas de façon linéaire. Deux moments se succèdent. Le premier tournant se situe en 1880. Il est le fait des sociétés musicales. En effet, l'accroissement de la part des créations de sociétés musicales dans les bourgs ruraux est précoce et important : la part des créations passant de 13 % avant 1880 à 39 % avant 1894 (cf. ci-après - Tableau 36). Le second tournant à partir de 1895, concerne les sociétés autres que musicales. Avant cette date, elles se créaient pour 58% d'entre elles dans les villes contre 12% dans les bourgs ruraux. Après 1895, ce sont les bourgs ruraux qui prennent la relève, concentrant 44 % des créations avant 1914, part qui se maintient dans l'entre-deux-guerres (45 %), les

¹¹⁹⁴ ADV. 4M133. Extrait du registre des délibérations du conseil municipal de Saint-Michel-en-l'Herm, 22 mars 1880.

¹¹⁹⁵ En effet, ne sont concernées par les créations de sociétés musicales que les principales villes qui, cumulant fonctions administratives nouvelles ou anciennes, possèdent une petite élite urbaine : Montaigu possède moins de 2000 habitants, mais elle vit sur l'héritage de son ancienne fonction de sous-préfecture. Elle est aussi chef-lieu de canton, à l'instar de Luçon, siège de l'évêché par ailleurs. Notons l'absence de sociétés musicales avant 1880 dans deux chefs-lieux de cantons et comptant plus de 6000 habitants : Les Herbiers et Noirmoutier.

¹¹⁹⁶ À savoir : La Roche-sur-Yon, Fontenay-le-Comte, Les Sables-d'Olonne, Luçon, Les Herbiers, Noirmoutier.

villes moyennes et les petites villes se répartissant les créations restantes quasi à part égale (respectivement 26 % et 29 %) (cf. ci-après - Tableau 37).

Il apparaît que la conquête de l'espace rural est donc directement corrélée aux périodes de plein essor des créations de sociétés, qu'elles soient musicales ou autres : entre 1880 et 1892 pour les sociétés musicales et à partir de 1898 jusqu'à 1905 environ, pour les sociétés autres que musicales (cf. ci-après - Figure 20). Ainsi, l'explosion des « sociétés autres » que musicales ayant eu lieu après 1894, c'est la logique temporelle des créations des sociétés musicales qui doit être invoquée en premier lieu pour comprendre la précocité de la diffusion des sociétés musicales dans les bourgs ruraux.

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	236	45%	55%	34%	31%	20%	14%
1858-1879	23	13%	58%	26%	31%	61%	12%
1880-1914	104	40%	51%	44%	34%	15%	15%
1915-1939	109	56%	59%	27%	27%	17%	14%
1880-1894	62	39%	53%	50%	33%	11%	15%
1895-1914	42	43%	51%	36%	34%	21%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	0,82		1,13		1,43	
1858-1879	0,23		0,85		5,23	
1880-1914	0,79		1,29		1,03	
1915-1939	0,95		1,01		1,18	
1880-1894	0,74		1,53		0,77	
1895-1914	0,84		1,04		1,43	

Tableau 36 - Sociétés musicales : répartition des créations par catégories de commune et par périodes (1858-1939)¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁷ Pour chacune des périodes, la colonne « part de créations » représente le pourcentage de sociétés créées dans chacune des trois catégories de communes tandis que la colonne « part de population » représente le pourcentage de population par catégorie de commune. Le « dynamisme » des différentes catégories de communes est plus directement représenté par le ratio (part de création / part de population) dans le tableau inférieur. Un ratio supérieur à 1 signifie que la catégorie de commune, à une période donnée, est plus dynamique que la moyenne.

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	1070	41%	56%	29%	30%	30%	14%
1858-1879	44	14%	58%	37%	31%	49%	12%
1880-1914	374	37%	51%	26%	34%	36%	15%
1915-1939	652	45%	59%	29%	27%	26%	14%
1880-1894	74	12%	53%	30%	33%	58%	15%
1895-1914	300	44%	51%	26%	34%	31%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	0,74		0,96		2,11	
1858-1879	0,24		1,21		4,19	
1880-1914	0,73		0,77		2,43	
1915-1939	0,76		1,09		1,81	
1880-1894	0,23		0,92		3,93	
1895-1914	0,86		0,75		2,07	

Tableau 37 - Sociétés « autres que musicales » : répartition des créations par catégories de communes et par périodes (1858-1939)

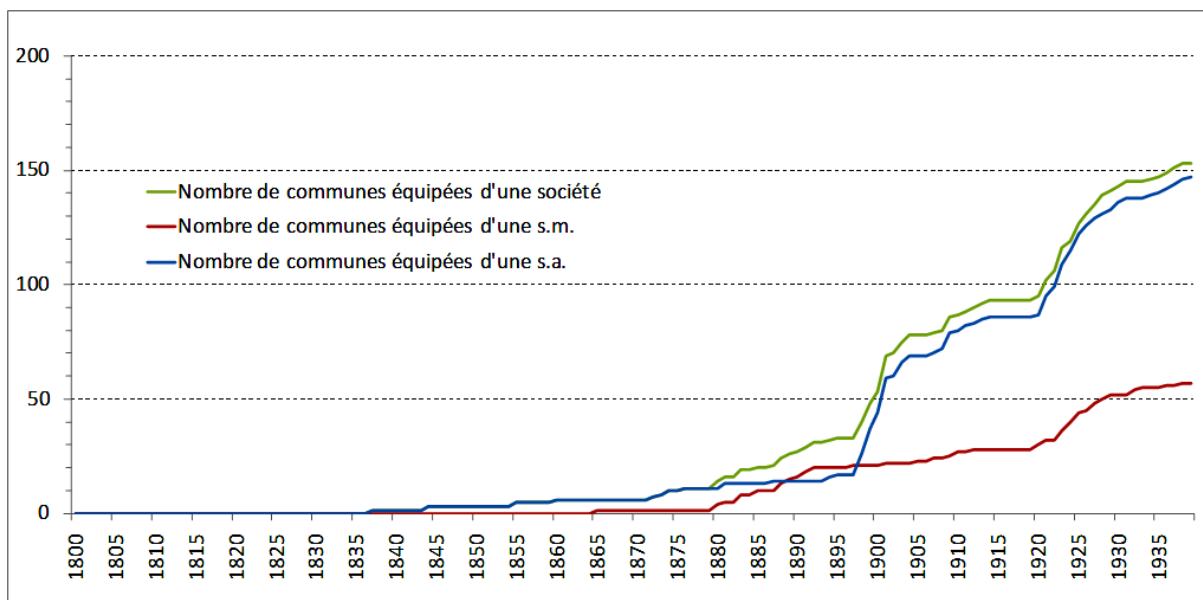


Figure 20 - Chronologies comparées de la diffusion des créations de sociétés musicales et sociétés autres que musicales dans les bourgs ruraux en Vendée entre 1800 et 1939

En outre, cette nouvelle génération des sociétés musicales s'implante la première dans un espace, le bourg rural, jusque là resté à la marge d'un mouvement associatif encore balbutiant. Parmi les nouvelles communes qui accueillent une société musicale entre 1880 et 1894, 60 % accueillent une société musicale « pionnière »¹¹⁹⁸. Parmi les 36 nouvelles communes concernées par une création de sociétés musicales

¹¹⁹⁸ Les sociétés sont dites pionnières lorsqu'elles s'installent les premières dans une commune où il n'y a pas eu de sociétés, ni musicales, ni autres. N'ont pas été prises en compte les sociétés musicales qui arrivent après une société musicale dans la même ville.

entre 1880 et 1894 (contre 8 communes avant 1880), 53 % sont des bourgs ruraux, lesquels sont relativement peuplés (moyenne de 1300 habitants par commune) ; mais aucun n'est chef-lieu de canton¹¹⁹⁹. Cependant, ce phénomène de conquête du bourg rural par les sociétés musicales dans les années 1880 ne concerne que le sud de la Vendée et, plus précisément, le pôle luçonnais, héritage du Second Empire, délimité par le triangle Luçon, l'Île-d'Elle, Saint-Michel-en-l'Herm, à quelques exceptions près néanmoins (L'Oie, Monsireigne et Saint-Prouant).

Ainsi, la société musicale des années 1880 est non seulement le vecteur le plus dynamique de la forme associative dans les bourgs ruraux, mais aussi pionnière en la matière. C'est un changement radical de comportement pour cette génération de sociétés musicales. D'abord parce que les sociétés musicales d'avant 1880 se sont créées quasi exclusivement dans les villes, lesquelles sont des espaces déjà pourvus en sociabilité de type associative (cercle, chambre de lecture, qu'ils soient encore en activité ou non au moment de la création de la société musicale), ensuite parce que, sur l'ensemble de la période étudiée, les sociétés musicales se créent le plus souvent là où il y a déjà une forme de sociabilité associative. Entre 1895 et 1914 par exemple, alors que les « sociétés autres » prennent leur essor, près de deux sociétés musicales sur trois se créent après une « société autre ». En effet, le caractère pionnier, s'il est propre à la génération des sociétés musicales nées dans les années 1880 à 1894, n'est pas pour autant une marque spécifique de la société musicale. Dans l'entre-deux-guerres notamment, sur l'ensemble des sociétés pionnières, 17 % sont des sociétés musicales, 20 % des sociétés de tir ou de gymnastique, et 21 % de sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves.

En outre, si la ruralisation du phénomène associatif se poursuit dans l'entre-deux-guerres, elle est le fait d'une poussée parallèle des créations de sociétés musicales et de sociétés « autres » dans les bourgs ruraux. En effet, un second temps fort de créations des sociétés s'amorce à partir de 1920. Il ne se traduit néanmoins que par une légère augmentation de la part des créations dans les bourgs ruraux pour l'ensemble du phénomène associatif (48 %). Cependant, la part des créations des sociétés musicales dans les bourgs ruraux (56 %) est légèrement plus importante que celle des « sociétés autres » (45 %). Il s'agit de mieux comprendre ce léger décalage. En effet, toutes les catégories de sociétés ne participent pas de la même façon à cette tendance globale : la part des créations de sociétés dans les bourgs ruraux diffère d'une catégorie à l'autre. Les sociétés musicales notamment, mais aussi les sociétés d'anciens élèves ou les sociétés d'anciens combattants (ou d'assistance aux veuves et orphelins), qui se créent respectivement pour 56 %, 49 % et 45 % dans les bourgs ruraux, restent proches de la part moyenne de l'ensemble du mouvement associatif. Parmi les plus actives en matière d'implantation dans des communes rurales, on peut citer les sociétés de tir ou de gymnastique et les sociétés de chasse ou de pêche qui se développent après 1915 : elles s'y concentrent respectivement pour 68 % et 71 % d'entre elles. Pour les sociétés de tir ou de gymnastique, si ce fort pourcentage s'expliquerait en partie par leur caractère disséminant dû à leur

¹¹⁹⁹ Entre 1880 et 1894, seuls 8 % des bourgs ruraux comptent moins de 500 habitants en Vendée.

ancrage scolaire¹²⁰⁰ (rôle des sociétés scolaires de tir dès 1907), il souligne également que les habitants des bourgs ruraux ont une nette préférence pour cette forme de sociabilité comparée à d'autres sociabilités scolaires comme les sociétés d'ancien(ne)s élèves (cf. ci-après - Tableau 38 et Tableau 39)

Sociétés d'anciens combattants ou d'assistance aux veuves et orphelins

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	121	43%	59%	36%	27%	21%	14%
1858-1879	0	-	58%	-	31%	-	12%
1880-1914	4	0%	51%	25%	34%	75%	15%
1915-1939	117	45%	59%	36%	27%	19%	14%
1880-1894	0	-	53%	-	33%	-	15%
1895-1914	4	0%	51%	25%	34%	75%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	0,73		1,32		1,50	
1858-1879	-		-		-	
1880-1914	0,00		0,73		5,02	
1915-1939	0,75		1,35		1,37	
1880-1894	-		-		-	
1895-1914	0,00		0,73		5,02	

Sociétés de sport ou de loisirs

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	166	33%	57%	25%	28%	42%	14%
1858-1879	0	-	58%	-	31%	-	12%
1880-1914	34	18%	51%	27%	34%	55%	15%
1915-1939	132	37%	59%	24%	27%	39%	14%
1880-1894	9	0%	53%	22%	33%	78%	15%
1895-1914	25	25%	51%	29%	34%	46%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	0,58		0,87		2,97	
1858-1879	-		-		-	
1880-1914	0,36		0,80		3,65	
1915-1939	0,62		0,89		2,78	
1880-1894	0,00		0,68		5,31	
1895-1914	0,49		0,85		3,07	

Tableau 38 - Composantes associatives autres que musicales (sociétés d'anciens combattants ou d'assistance aux veuves et orphelins, sociétés de sport ou de loisirs) : répartition (par période) des créations par catégories de commune (1858-1939)

¹²⁰⁰ Ces sociétés se retrouvent du bourg rural à la ville. FARCY, Jean-Claude, « Le temps libre au village. 1830-1930 », in : CORBIN, Alain, (dir.), *L'avènement des loisirs*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 255. En Vendée, les bourgs ruraux étant largement majoritaire, l'essor important des créations de sociétés de tir après 1895 s'est fait à leur profit.

Sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	164	50%	55%	25%	30%	25%	14%
1858-1879	0	-	58%	-	31%	-	12%
1880-1914	72	51%	51%	15%	34%	33%	15%
1915-1939	92	49%	59%	33%	27%	18%	14%
1880-1894	4	25%	53%	0%	33%	75%	15%
1895-1914	68	53%	51%	16%	34%	31%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	0,90		0,84		1,71	
1858-1879	-		-		-	
1880-1914	1,01		0,45		2,23	
1915-1939	0,83		1,25		1,26	
1880-1894	0,48		0,00		5,12	
1895-1914	1,04		0,47		2,07	

Sociétés de tir ou de gymnastique

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	186	56%	54%	29%	31%	15%	15%
1858-1879	1	0%	58%	0%	31%	100%	12%
1880-1914	113	50%	51%	32%	34%	18%	15%
1915-1939	72	68%	59%	25%	27%	7%	14%
1880-1894	13	15%	53%	38%	33%	46%	15%
1895-1914	100	55%	51%	31%	34%	14%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	1,05		0,92		0,99	
1858-1879	0,00		0,00		8,59	
1880-1914	0,98		0,93		1,22	
1915-1939	1,14		0,94		0,52	
1880-1894	0,29		1,17		3,15	
1895-1914	1,07		0,90		0,97	

Sociétés de chasse ou de pêche

Période	Nombre de créations	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
		Part de création	Part de population	Part de création	Part de population	Part de création	Part de population
1858-1939	105	69%	58%	25%	28%	6%	14%
1858-1879	0	-	58%	-	31%	-	12%
1880-1914	11	56%	51%	11%	34%	33%	15%
1915-1939	94	71%	59%	26%	27%	3%	14%
1880-1894	0	-	53%	-	33%	-	15%
1895-1914	11	56%	51%	11%	34%	33%	15%

Période	Bourgs ruraux		Petites villes		Villes	
	Ratio		Ratio		Ratio	
1858-1939	1,19		0,90		0,42	
1858-1879	-		-		-	
1880-1914	1,09		0,32		2,23	
1915-1939	1,19		0,98		0,23	
1880-1894	-		-		-	
1895-1914	1,09		0,32		2,23	

Tableau 39 - Composantes associatives autres que musicales (sociétés amicales d'anciens élèves, sociétés de tir ou de gymnastique, sociétés de chasse ou de pêche) : répartition (par période) des créations par catégories de commune (1858-1939)

À l'inverse, la part moyenne des créations de « sociétés autres » que musicales se maintient à un meilleur niveau dans les villes (de plus de 6000 habitants) dans l'entre-deux-guerres que celle des sociétés musicales (26 % contre 17 %). Nous avons cherché à affiner les natures de « sociétés autres » pour savoir lesquelles étaient les plus actives dans cette tendance. L'hypothèse privilégiant, par exemple, la préférence des sociétés sportives pour les villes, nous semble plus que probable si l'on prend en compte les investissements nécessaires, qu'ils soient soutenus individuellement (vélos, bateaux à voile) ou financés par la société en question ou par la commune lorsqu'un équipement sportif est indispensable (salle de sport, cours de tennis, terrains de jeu...). Cette hypothèse se confirme tant pour la sociabilité sportive des classes urbaines aisées avec les sociétés de courses hippiques, les sociétés de régates ou les sociétés vélocipédiques qui apparaissent au cours du XIX^e siècle (55 % des créations ont lieu dans les villes moyennes entre 1880 et 1914)¹²⁰¹, que pour la sociabilité sportive touchant un plus large public (athlétisme, basket, football, jeu du palet, danse, tennis...) qui se développe après la Grande Guerre quasiment à part égale entre les villes moyennes (39 %) et les bourgs ruraux (37 %).

Ainsi, le processus de ruralisation qui s'amorce via les sociétés musicales dès 1880, s'amplifie à partir des années 1898 avec l'essor des sociétés autres que musicales. Il se poursuit plus modérément jusqu'en 1939. La tendance générale ne rend pas compte des évolutions divergentes entre les différents types de sociétés à l'étude (sociétés de tir ou de gymnastique, sociétés de chasse ou de pêche / sociétés sportives ou de loisirs).

Vers une meilleure répartition de l'offre musicale entre les différentes catégories de communes dans l'entre-deux-guerres

Si les villes moyennes (de plus de 6000 habitants) en Vendée restent les plus dynamiques en matière de créations associatives sur l'ensemble de la période (soit, entre 1880 et 1939, un indice de 1,73 pour les villes de plus de 6000 habitants contre 0,90 pour les petites villes et 0,84 pour les bourgs ruraux)¹²⁰², elles connaissent un réajustement de la part des sociétés créées plus prononcé et plus précoce pour les sociétés musicales comparées à l'ensemble des autres sociétés. À la veille de 1914, 15 % des créations de sociétés musicales ont lieu dans les villes de plus de 6000 habitants, où se concentrent 15 % de la population, contre 36 % des créations de « sociétés autres » à la même période.

Nous observons cependant des fluctuations relativement importantes entre 1880 et 1914. Les villes moyennes perdent dans un premier temps de leur caractère dynamique en matière de créations de sociétés musicales au profit des petites villes et des bourgs ruraux. La présence des différents types de sociétés

¹²⁰¹ HELLO, Yves, « Les sociétés de gymnastique et de tir en Vendée de 1878 à 1914 », in : *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1981, p. 173 à 179.

¹²⁰² En ramenant la part de création à la part de population par catégorie de communes, l'indice de dynamisme ainsi élaboré (colonne ratio) permet une comparaison entre les différentes catégories de communes à l'étude. La part de population a été calculée en divisant la population des différentes catégories de communes par la population vendéenne totale. L'année de référence pour chaque période est 1866, 1896 et 1926.

musicales (orphéon, société philharmonique, fanfare) dans les villes principales de Vendée dès la fin du Second Empire aurait-elle rendu inutile de nouvelles créations de sociétés musicales après 1880 ? Après 1895 cependant, la société musicale retrouve dans la ville moyenne un espace de création tout en poursuivant son implantation dans les bourgs ruraux. Cette dynamique renouvelée des villes de plus de 6000 habitants entre 1895 et 1914 accompagne le léger redressement des créations de sociétés musicales à la veille de 1914.

Dans l'entre-deux-guerres, les sociétés musicales apparaissent comme les sociétés dont les créations se répartissent le plus équitablement entre les trois catégories de communes. En effet, comparé au phénomène associatif général, le caractère urbain (ou propre à la ville moyenne) ne joue plus un rôle exclusif dans le développement du phénomène orphéonique. Les trois catégories de communes, bourgs ruraux, petites villes et villes moyennes, en termes de créations de sociétés musicales, sont presque aussi dynamiques dans l'entre-deux-guerres, avec un léger avantage cependant pour les villes (indice 1,18). L'évolution tend donc, à la veille de 1939, vers un rééquilibrage des dynamiques de créations entre les différentes catégories de communes. La catégorie de la commune influe donc de moins en moins dans la répartition des créations de sociétés musicales. Autrement dit, dans l'entre-deux-guerres, la répartition des sociétés musicales au sein des catégories de communes semble mieux corrélée à la répartition des populations sur le territoire vendéen.

Ainsi, le réajustement entre la part des créations et la part de population au sein des villes moyennes s'accompagne d'une importante réduction de l'inégalité de l'offre musicale entre les trois catégories de communes, inégalité dont souffraient principalement les populations des bourgs ruraux avant 1880¹²⁰³. D'un point de vue statistique, l'offre associative musicale se répartit équitablement au sein des populations quel que soit le type de communes de résidence. En conséquence, dans l'entre-deux-guerres, un habitant d'un bourg rural a presque autant de chances qu'un habitant d'une ville moyenne ou d'une petite ville de faire partie d'une société musicale dans sa commune.

Le dynamisme des petites villes entre 1880 et 1894 : une spécificité des sociétés musicales ?

En 1880 et 1894, les petites villes concentrent 50 % des créations de sociétés musicales. Plus largement, ce sont les petites villes qui sont le plus impliquées dans le phénomène de créations des sociétés musicales entre 1880 et 1914 en Vendée. Elles restent en termes de créations deux fois plus dynamiques (indice 1,53) que les villes moyennes (indice 0,77) ou les bourgs ruraux (indice 0,74). Le dynamisme des petites villes en matière de créations de sociétés musicales apparaît comme une spécificité des sociétés musicales à cette période. Si l'on s'intéresse à la chronologie des créations de sociétés

¹²⁰³ Plus nombreux, les bourgs ruraux, concentrent également une population plus importante : à la veille de 1939, 51 % de la population réside dans un bourg rural contre 16 % dans les villes.

musicales dans les petites villes, c'est entre 1881 et 1889 que les petites villes de Vendée participent le plus activement à la diffusion des créations de sociétés musicales dans des communes jusque là non pourvues de sociétés musicales (cf. ci-dessous. Figure 21)

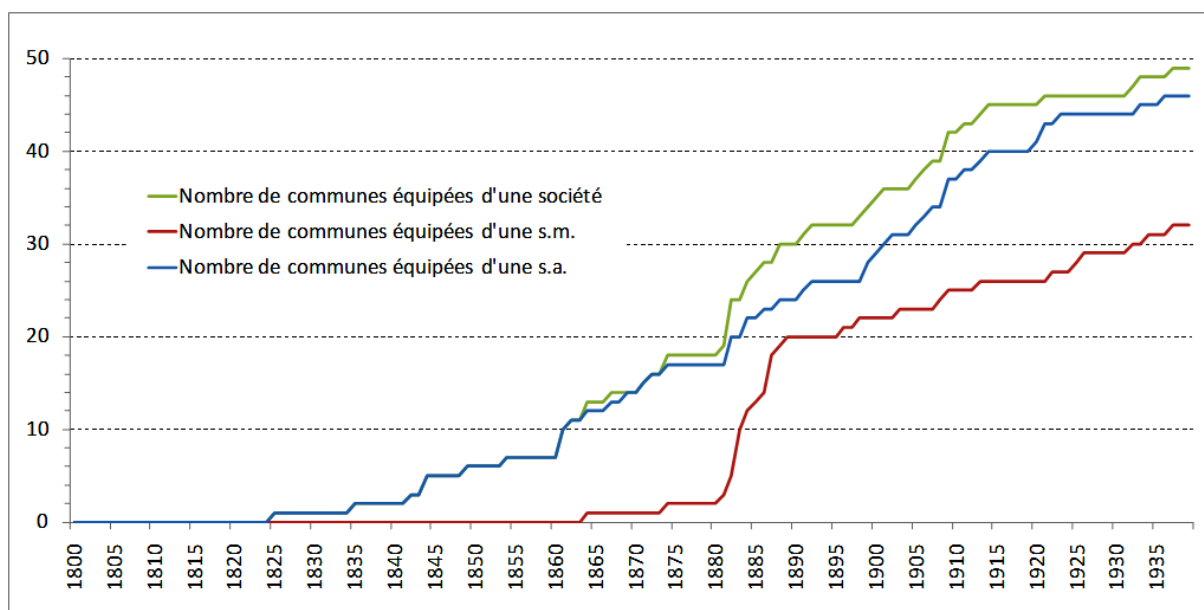


Figure 21 - Chronologies comparées de la diffusion des créations de sociétés musicales et sociétés « autres que musicales » dans les petites villes en Vendée entre 1800 et 1939

Une logique territoriale de diffusion (1880-1914) : le rôle du chef-lieu de canton

Parmi les petites villes de Vendée, se trouve en bonne place le chef-lieu de canton¹²⁰⁴. En effet, dans un département qui compte 30 cantons¹²⁰⁵, un chef-lieu de canton sur deux est une petite ville. Avec la naissance du cadre territorial et administratif du canton, le chef-lieu est à la fois le premier niveau d'urbanité par la présence d'une élite active, laquelle devient un élément déterminant en matière de sociabilité et l'un des premiers espaces de référence pour les populations voisines¹²⁰⁶. Si les sociétés musicales s'y installent nombreuses avant 1894, pour 31 % d'entre elles, elles n'arrivent pas en premier cependant : à chaque fois, une « société autre » les avait précédées (sauf à Saint-Hilaire-des-Loges). Avant 1880, ce sont les cercles et notamment en majorité les cercles littéraires, qui se sont installés les premiers dans les chefs-lieux de canton.

Entre 1880 et 1914, le chef-lieu de canton apparaît comme l'un des principaux vecteurs de l'expansion des créations de sociétés musicales sur le territoire vendéen. La diffusion à l'ensemble des chefs-lieux de canton est presque achevée à la veille de 1914 : environ 80 % des chefs-lieux de canton

¹²⁰⁴ 33 % des petites villes contre seulement 3 % des bourgs ruraux sont des chefs-lieux de canton en Vendée.

¹²⁰⁵ MARACHE, Corinne, « Une petite ville à la campagne, le statut intermédiaire du chef-lieu de canton à travers l'exemple du monde rural aquitain (milieu XIX^e - milieu XX^e) », in : LAGADEC, Yann, LE BIHAN, Jean, TANGUY, Jean-François, (dir.), *Le canton, un territoire du quotidien ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 75 à 87.

¹²⁰⁶ Aujourd'hui, la Vendée compte 31 cantons depuis le découpage du canton de La Roche-sur-Yon en une partie nord et sud.

sont concernés par la création d’au moins une société musicale. Autrement dit, à l’instar de la Vendée des principales villes avant 1880, la Vendée des chefs-lieux de cantons est quasi-totalement « orphéonisée » à la veille de 1914. Les deux des chefs-lieux des cantons éponymes non pourvus d’une société musicale avant 1914, l’Hermenault et les Essarts, se dotent respectivement d’une société d’éducation populaire en 1921, qui propose des activités musicales et sportives, et d’une clique insérée dans une société de tir créée en 1922.

La logique territoriale de dispersion des créations de sociétés musicales par le biais du chef-lieu de canton explique en partie l’explosion des créations de sociétés musicales entre 1880 et 1894 : près d’une création de sociétés musicales sur deux a lieu dans un chef-lieu de canton. Ce sont les sociétés philharmoniques et les fanfares d’appellation qui participent à la diffusion cantonale du phénomène orphéonique : les sociétés philharmoniques (et les lyres) se créent dans huit nouveaux cantons avant 1894 et les fanfares d’appellation en conquièrent huit autres avant 1914. À l’issue de cette brève période, la Vendée voit l’avènement et la domination numérique de la formation fanfare, laquelle se maintient jusqu’à la veille de 1914.

Nombre de chefs-lieux de cantons concernés	Avant 1880		Avant 1895		Avant 1915		Avant 1939	
	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage
	6	20 %	17	59 %	23	79 %	25	86 %

Tableau 40 - Nombre de chefs-lieux de canton concernés par au moins une création de société instrumentale entre 1880 et 1939

Par ailleurs, s’appuyant sur le topos qui définit le phénomène orphéonique comme un « grand mouvement de popularisation de la musique » concernant en premier lieu les populations ouvrières, nous nous sommes interrogée sur l’impact de l’industrialisation en Vendée, bien que réputée pour sa faiblesse (les ouvriers représentant moins de 19% de la population active à la fin du XIX^e siècle) comme un facteur possible participant à la diffusion ou à la concentration des créations de sociétés musicales sur le territoire départemental.

L’industrialisation des chefs-lieux de cantons (1880-1914)

Selon Florence Regourd, le département vendéen concentre en 1883 ses principales industries dans un espace circonscrit à une quinzaine de centres de fabrication : les Sables-d’Olonne, Saint-Gilles-Croix-de-Vie, l’Île-d’Yeu, Chantonnay, Cugand, Fontenay-le-Comte, Mallièvre, La Verrie, La Loge-Fougereuse, les Épesses, Faymoreau, Tiffauges, Mortagne-sur-Sèvre et Évrunes¹²⁰⁷. Cela représente plus de 80 établissements en activité : fabrication de textiles (filature du coton, lin, laine), tissages manuels ou mécaniques, fabrication de chaux, papeteries mécaniques, chapellerie (1847 - La Sablière), confiseries de

¹²⁰⁷ SARRAZIN, Jean-Luc, (dir.)*op.cit.*, p. 377.

sardines, exploitation de carrières (houille, antimoine, calcaire), verrerie à bouteilles (1838-1883), construction de navires.

Nous nous intéressons uniquement aux chefs-lieux de canton dont le caractère industriel a été souligné précédemment (soit 6 chefs-lieux de canton¹²⁰⁸ sur 30), les autres communes étant trop peu nombreuses par rapport à l'ensemble des communes pour espérer des résultats significatifs.

Les courbes ci-dessous représentent l'évolution au cours de la période 1880-1914, du nombre moyen de créations par commune et par décennie de différentes catégories de sociétés. Les courbes rouges ne concernent que les communes industrielles. Les courbes bleues concernent les communes non industrielles. En ce qui concerne les communes industrielles, on peut considérer que les valeurs inférieures à 0,3 sont peu significatives (moins de deux communes concernées).

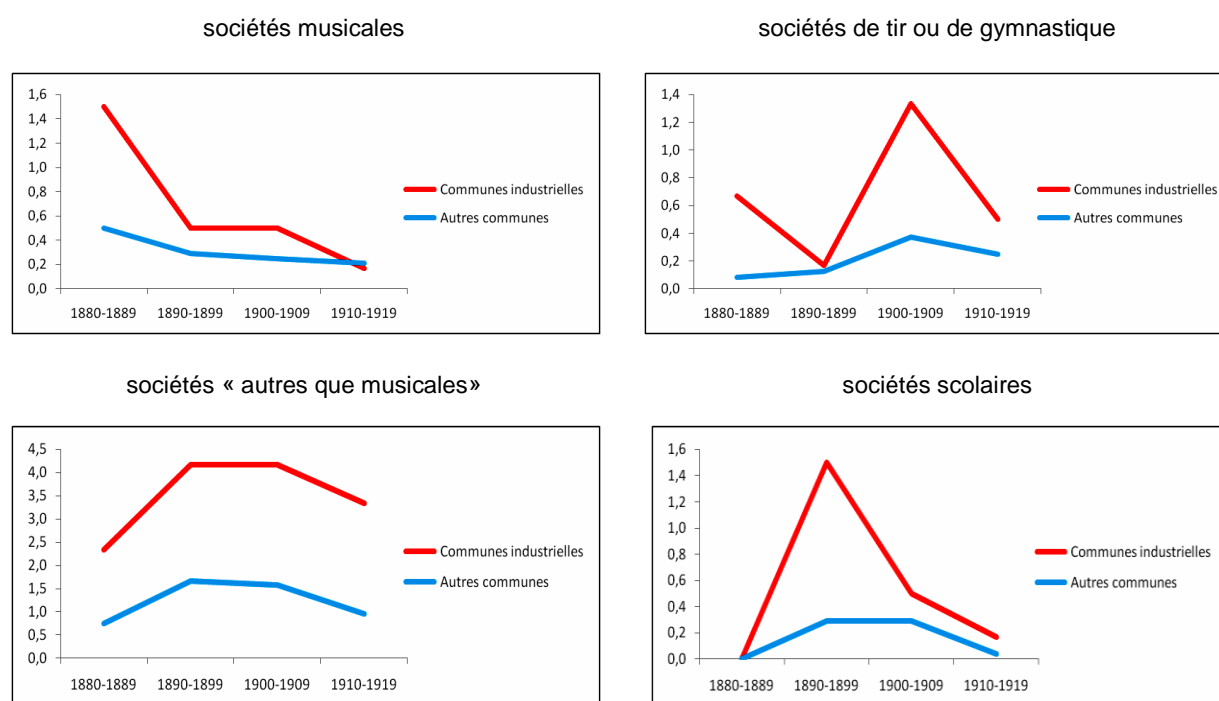


Figure 22 - Nombre de créations (par commune) de sociétés (par catégories) dans les chefs-lieux industriels (1880-1919)

Nous observons que les chefs-lieux de cantons dotés d'un centre de fabrication industriel concentrent en effet un nombre plus important de créations de sociétés musicales que les autres chefs-lieux de cantons. Cependant, si les « sociétés autres » se créent beaucoup plus volontiers dans les centres industriels que hors des centres industriels entre 1880 et 1914, les sociétés musicales le font également, mais dans une mesure moindre à partir de 1890, comme si l'impact des communes

¹²⁰⁸ Les chefs-lieux industriels des cantons retenus sont : les Sables-d'Olonne, Saint-Gilles-Croix-de-vie, l'Île-d'Yeu, Chantonnay, Fontenay-le-Comte, Mortagne-sur-Sèvre.

industrielles sur la concentration des sociétés musicales s'amenuisait au cours des années 1890, alors que la période de forte croissance a pris fin. En effet, cette évolution est parallèle à la baisse des créations de sociétés musicales à partir de 1885. Cependant, la société musicale n'est pas la seule à se comporter ainsi : si nous regardons le détail des « sociétés autres », nous remarquons que l'écart est d'autant plus important que l'on se situe dans une période de forte création : entre 1900 et 1909 pour les sociétés de tir et de gymnastique et entre 1890 et 1899 pour sociétés scolaires, lesquelles deux catégories de sociétés assurent respectivement l'essentiel de la croissance associative au cours de ces deux périodes.

Ainsi, les chefs-lieux de Vendée possédant des usines ou plus largement des équipements industriels cumulent les éléments les plus favorables à la création de sociétés musicales qui pourraient être les mêmes que ceux déjà évoqués à propos des sociétés musicales d'usine nées sous le Second Empire¹²⁰⁹ : l'encouragement paternaliste du patron d'usine, la concentration d'une population ouvrière sur un temps long (10 à 12 heures par jour) sur le lieu de travail (lieu clos) et la présence de notables.

Cependant, ces observations ne présument pas pour autant de la présence d'une société musicale d'usine subventionnée, soit partiellement soit en totalité par le patron de l'usine, ni d'un recrutement plus spécifiquement ouvrier au sein des sociétés musicales dans les communes industrielles en Vendée. En effet, en premier lieu, les deux exemples de sociétés musicales d'usine qui nous sont parvenus ne concernent que la période d'après-guerre. Ces sociétés d'usine se sont implantées au sein des exploitations minières de Faymoreau et de Rochetrejoux et formées pour la première fois en 1920 pour la société musicale des mineurs de Faymoreau¹²¹⁰ et, en 1923, pour la lyre des mines d'antimoine de Rochetrejoux. En second lieu, les exemples de sociétés musicales présentes dans ces chefs-lieux « industriels » dont on connaîtrait explicitement la composition socioprofessionnelle de ses membres sont trop rares pour en conclure avec certitude, à l'instar de la Société philharmonique de Saint-Gilles-Croix-de-Vie qui se composerait majoritairement « des ouvriers de Monsieur Raffin », que la société musicale, bien que formée en dehors de l'usine soit constituée en grande partie des ouvriers de l'usine du chef-lieu de canton.

Enfin, la diversité des populations ouvrières prédomine en Vendée et se situe le plus souvent en dehors des chefs-lieux de cantons « industriels ». Cette diversité est le fait d'un régime proto-industriel où la pluri-activité des ouvriers se maintient jusqu'à la veille de 1914. Sont concernés les ouvriers-paysans d'ateliers, les ouvriers agricoles mais aussi les ouvriers artisans. Ces populations sont d'autant plus difficiles à cerner que se maintiennent les allers-retours entre le statut d'artisan ouvrier et de petit patron.

¹²⁰⁹ Nous avons vu dans le chapitre précédent que sous le Second Empire le substrat de l'usine est propice à une implantation précoce et importante des sociétés musicales dans les départements du nord et de l'est où l'industrialisation est plus avancée qu'en Vendée.

¹²¹⁰ ADV. 4M118. Organisation d'une société musicale à Faymoreau (1920). « Aux premiers jours de décembre 1920 en l'absence de toute société susceptible de procurer quelques distractions saines, en même temps qu'utiles, Monsieur Designe en accord avec Monsieur le Directeur des [mines de Faymoreau] et quelques employés des mines, lancèrent un appel parmi les jeunes gens afin de former une Société pouvant procurer quelques récréations. C'est ainsi qu'une première réunion eu lieu le 2 décembre 1920 à l'Hôtel des Mines de Faymoreau. [...] »

Cependant, les exemples de sociétés musicales dont une partie des membres exécutants seraient des ouvriers ne manquent pas : en 1899, la Société philharmonique d'Angles, « composée de jeunes et d'ouvriers »¹²¹¹ a été fondée et est dirigée par « un ouvrier menuisier »¹²¹². À Pouzauges également, en 1887, s'est formée une fanfare qui regrouperait exclusivement « des ouvriers républicains ». La fanfare de Pouzauges est composée en effet à 70 % d'artisans ouvriers ou boutiquiers, soit cinq maçons, deux cordonniers, un ferblantier, un menuisier, un sabotier, un horloger, un tailleur, un maréchal-ferrant, un jardinier et deux boulangers. La première désignation de société musicale en lien avec le terrain ouvrier apparaît à Aizenay en 1885 : la Société musicale *L'ouvrière*, qui se refonde sous l'appellation d'Harmonie municipale *L'ouvrière* en 1924. Certains exemples, extraits le plus souvent de lettres de demande d'autorisation que les dirigeants-fondateurs de la société musicale adressent aux préfets, peuvent être entendus également comme le reflet des orientations d'un discours à tenir pour l'obtention de l'approbation préfectorale.

Le rôle du chef-lieu de canton dans la « propagation » du phénomène orphéonique

Le temps fort de la diffusion des sociétés musicales sur le territoire vendéen entre 1880 et 1894 correspond donc à une diffusion simultanée dans les petites villes et dans les bourgs ruraux. Cette observation confirme la place charnière que les petites villes occupent dans la théorie de la propagation des sociétés musicales sur l'ensemble du territoire à l'échelle nationale, énoncée par Amédée Reuchsel (cf. Chapitre 1 : Figure 1) La petite ville a-t-elle pour autant joué un rôle d'intermédiaire dans la diffusion des sociétés musicales sur le territoire vendéen ? Les chefs-lieux de cantons ont-ils pu contribuer à favoriser la diffusion précoce des sociétés musicales dans les bourgs ruraux limitrophes ? Rien n'est moins sûr. Deux éléments nous incitent à rester prudente face à cette question.

D'abord, au même titre qu'il polarise (tout en les rediffusant) les ressources du canton, le chef-lieu de canton a pu freiner la formation d'autres sociétés musicales à sa périphérie. Certains de nos exemples montrent que la société musicale du chef-lieu de canton est parfois sollicitée par une commune voisine qui ne possède pas de sociétés musicales.

Par ailleurs, à la veille de 1914, nous n'observons pas de réelle diffusion des sociétés musicales à l'échelle des cantons. Néanmoins, il apparaît un phénomène de diffusion localisé entre quelques communes limitrophes dans une zone circonscrite au sud de la Vendée, qui s'étale à cheval sur plusieurs cantons (Moutiers-les-Mauxfaits, Luçon, Chaillé-les-Marais, Maillezais, L'Hermenault, Fontenay-le-Comte et Saint-Hilaire-des-Loges). Cette diffusion semble relever moins directement de l'influence du chef-lieu de canton parfois assez éloigné (Moutiers-les-Mauxfaits), voire sans société musicale (L'Hermenault), que d'une diffusion par capillarité et imitation induite par la proximité des communes.

¹²¹¹ ADV. 4M113. Lettre du sous-préfet au préfet, 5 juillet 1899.

¹²¹² *Idem*.

S'il y a bien une réelle dissémination des créations de sociétés musicales à l'échelle du département par le biais des chefs-lieux de canton, à laquelle s'ajoute une zone de concentration dans les gros bourgs ruraux du sud de la Vendée, nous n'observons pas néanmoins de répartition homogène des créations à l'échelle du département de la Vendée (cf. ci-dessous, Figure 23.). Ces disparités soulignent que d'autres logiques, dont il est difficile de mesurer le degré d'influence, sont également à l'œuvre dans la diffusion ou la non-diffusion des sociétés musicales à l'ensemble du territoire à la veille de 1939.

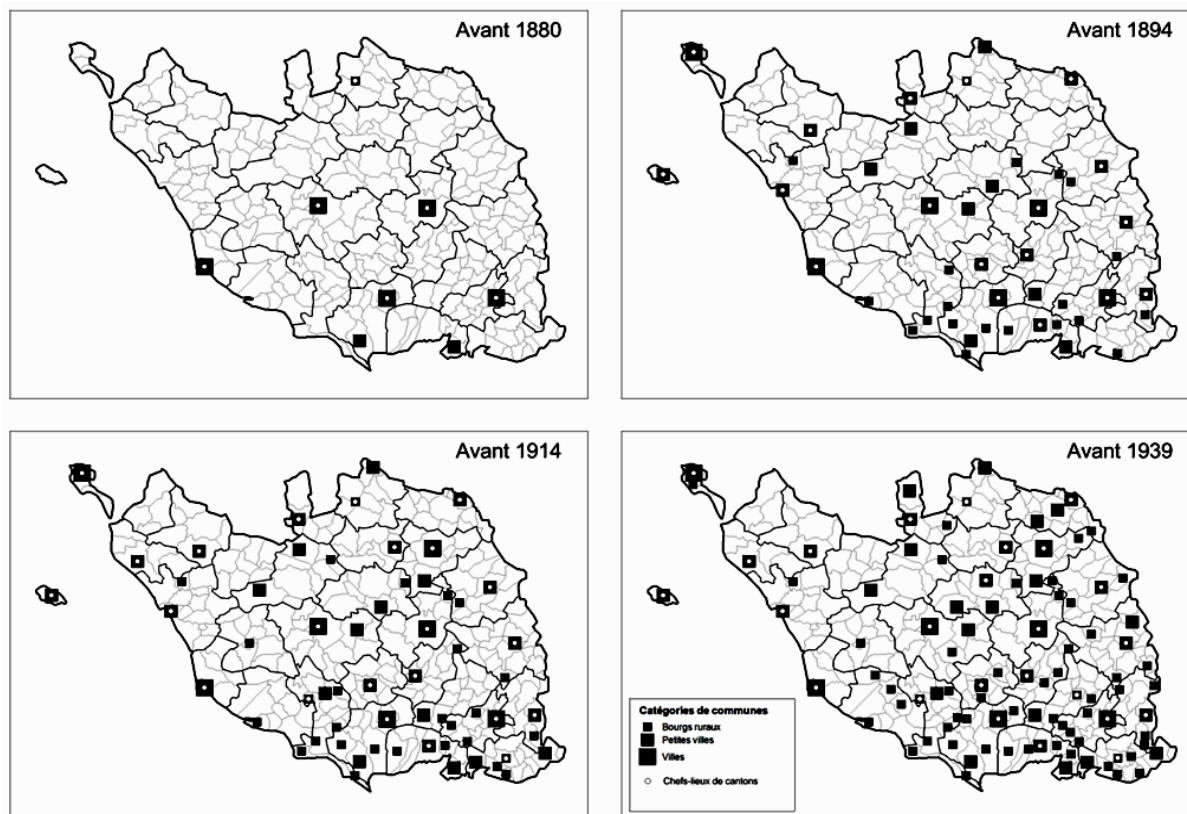


Figure 23 - Diffusion géographique des sociétés musicales (créations cumulées) par catégories de communes (années 1880, 1894, 1914, 1939)

2.2. Une inégale répartition sur le territoire vendéen

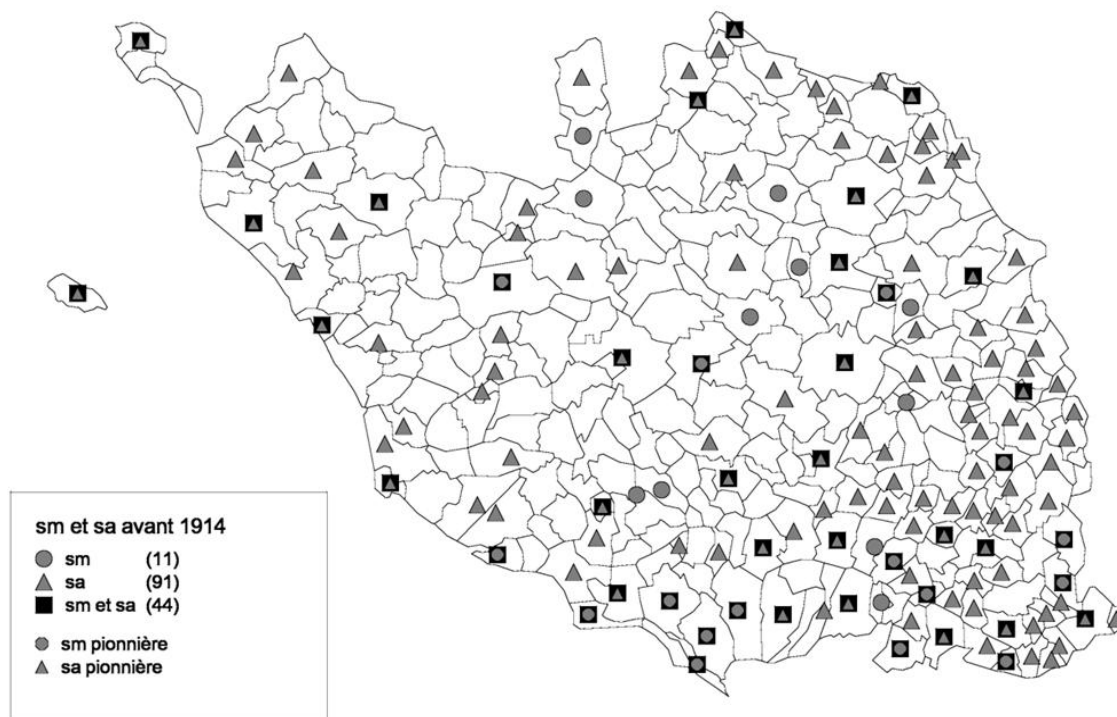
Maintien d'une couverture communale partielle des sociétés musicales et foyer de concentration dans les villes

Si l'offre associative orphéonique pour les communes dotées d'une société musicale s'est répartie d'un point de vue statistique équitablement entre bourgs ruraux, petites villes et villes dans l'entre-deux-guerres, elle ne s'est pas pour autant diffusée à l'ensemble des communes du département (cf. ci-après - Figure 24). En effet, la répartition sur le territoire vendéen des sociétés musicales n'est pas homogène : sur l'ensemble de la période étudiée, elle n'a concerné que 35 % des communes (99 communes sur 283).

Ce qui n'est pas le cas du phénomène associatif à la veille de 1939 : 77 % des communes ont hébergé au moins une forme associative à la veille de 1939. Par ailleurs, seuls 26 % des bourgs ruraux, contre 65 % des petites villes et 100 % des villes ont accueilli une société musicale au moins à la veille de 1939. L'habitat, les formes d'occupations du sol et les types d'agriculture ont pu participer à modeler le paysage orphéonique. Si la Vendée bocagère du nord-ouest et du centre marquée par la forte dispersion d'un peuplement agricole semble avoir été moins propice à l'implantation du phénomène orphéonique, la Vendée dite de la Plaine (de Fontenay-le-Comte à Luçon) et celle de la partie orientale du Marais poitevin, où prédominent les communes de petites tailles à l'habitat groupé, apparaissent nettement plus favorables.

Par ailleurs, si le phénomène associatif s'est largement répandu sur le département à la veille de 1939, c'est à la diversification des composantes associatives qu'il le doit : celle-ci a engendré à la fois une large expansion sur le territoire et des phénomènes d'accumulation des créations dans les villes principales. Les Sables-d'Olonne détiennent le record du nombre de créations associatives : entre 1880 et 1939, on compte 110 associations dont, entre autre, 6 sociétés musicales, 6 sociétés de tir et de gymnastique, 6 sociétés d'anciens combattants (ou de veuves et d'orphelins), 11 sociétés amicales d'anciens, élèves, 12 cercles, 13 sociétés de défense d'intérêts de professionnels, ou des contribuables et consommateurs, et 30 sociétés de sports.

Sociétés musicales et sociétés « autres » avant 1914



Sociétés musicales et sociétés « autres » avant 1939

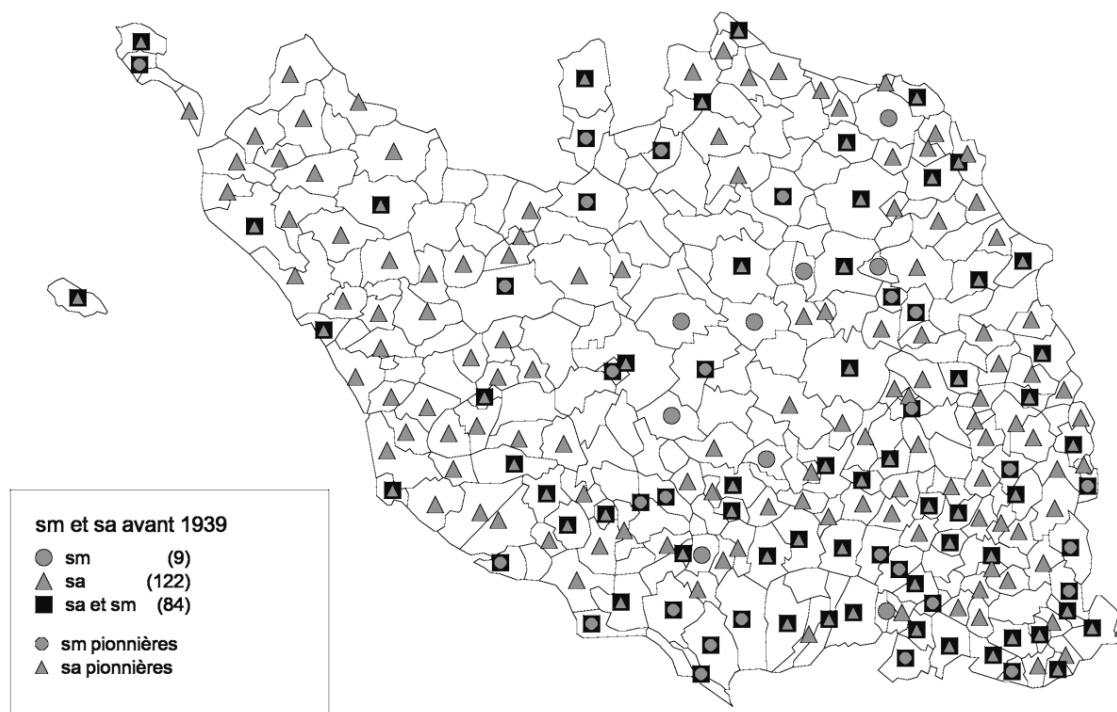


Figure 24 - Communes touchées par la création d'au moins une société musicale ou société « autre » selon la nature de la société pionnière (année 1914, 1939)

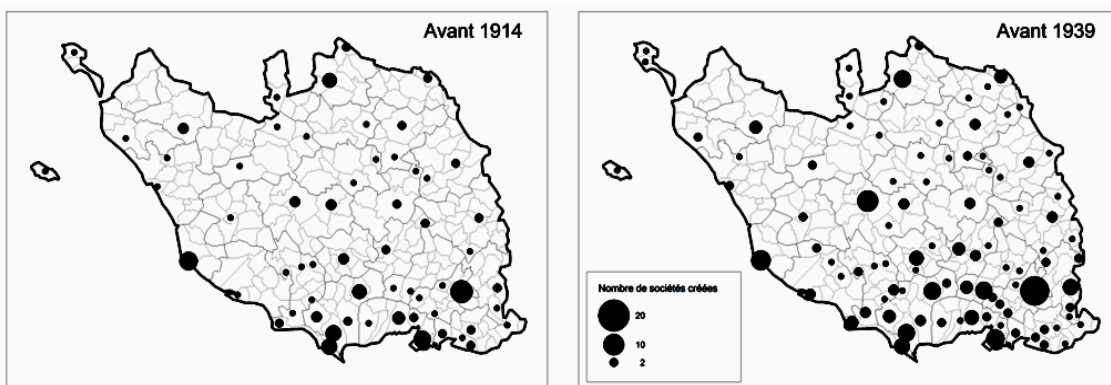
Chronologie par zone du développement associatif en fonction de ses composantes

Il se dégage une chronologie par zone de l'expansion du mouvement associatif à partir de 1880, à laquelle contribue la composante des sociétés musicales (cf. ci-après - Figure 25 et Figure 26). Les cantons sud autour du pôle luçonnais accueillent les sociétés musicales qui s'y concentrent dans un premier temps. Puis, la partie est du département (composé de paysages naturels variés : du sud au nord, le Marais poitevin, La Plaine, la forêt de Mervent, le Bas-Bocage et le Haut-Bocage) se densifie entre 1880 et 1914, par le biais non seulement des créations de sociétés musicales, mais surtout des créations de sociétés de tir ou de gymnastique et des sociétés d'ancien(ne)s élèves, générant à la veille de 1914 des espaces bien concentrés au sud, plus dispersés au nord. Enfin, à la veille de 1939, la bande ouest est également touchée selon une gradation qui part du sud au nord et se couvre notamment de « sociétés autres », alors que la partie centrale du département, laquelle recoupe une partie de l'arrondissement de La-Roche-sur-Yon semble rester à l'écart du développement associatif en Vendée.

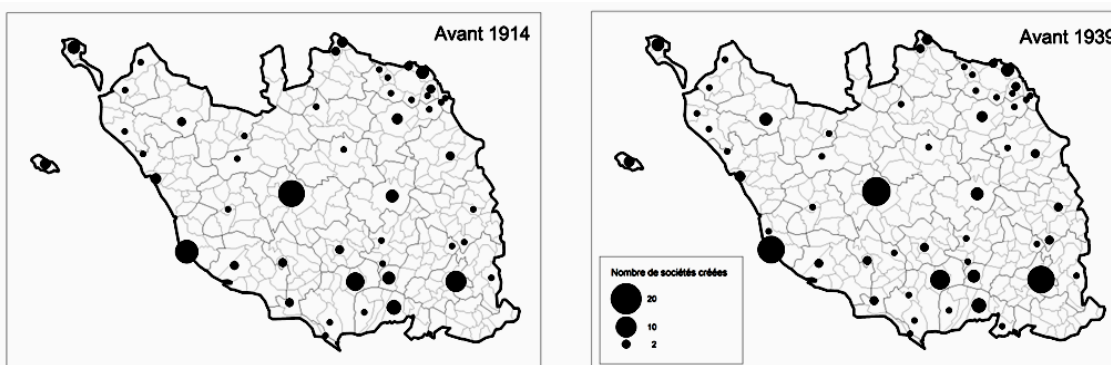
Les composantes du mouvement associatif ne contribuent pas toutes de la même façon à cette tendance générale. Par exemple, les sociétés sportives se développent sur une bonne partie du département mais accentuent le dynamisme des créations dans les villes, créant des zones de concentration aux Sables-d'Olonne et à Luçon, mais aussi à Fontenay-le-Comte et à La Roche-sur-Yon. Les sociétés d'anciens combattants procèdent à une dispersion moins polarisée sur les villes principales mais à peine moins étendue sur le territoire départemental. Les créations de sociétés d'ancien(ne)s élèves, d'abord concentrées exclusivement dans le quart sud-est de la Vendée avant 1914, s'étendent à la bande côtière ouest dans l'entre-deux-guerres.

Ainsi, la chronologie des émergences des composantes associatives donne une vision dynamique des territoires associatifs en Vendée, dans lesquels se dégagent différentes zones de créations (sud, quart sud-est, bande côtière) et des zones de vide (centre nord), certaines se tuilant et se recouvrant au fil du temps comme des sédimentations successives, les formes associatives les plus récentes (sociétés de tir ou de gymnastique, sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves, sociétés de sports ou de loisirs) se répandant sur les socles plus anciens que constituent les cercles et les sociétés musicales.

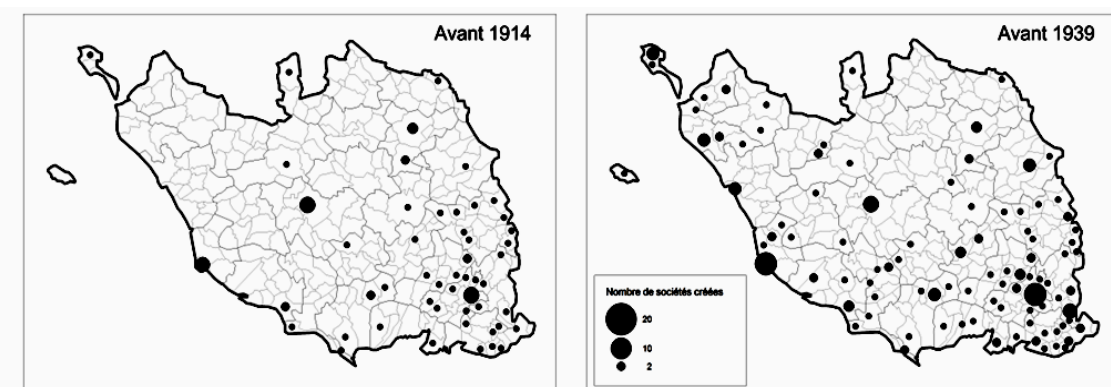
Sociétés musicales



Cercles



Sociétés d'ancien(ne)s élèves



Sociétés de tir et de gymnastique

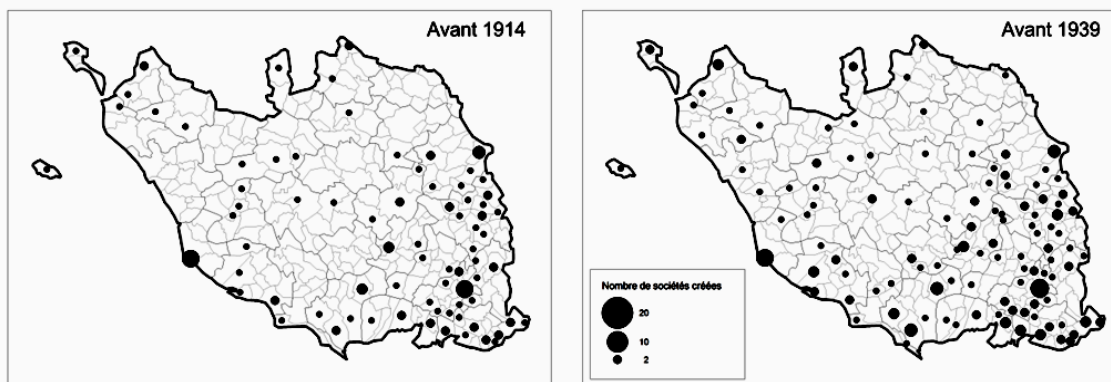
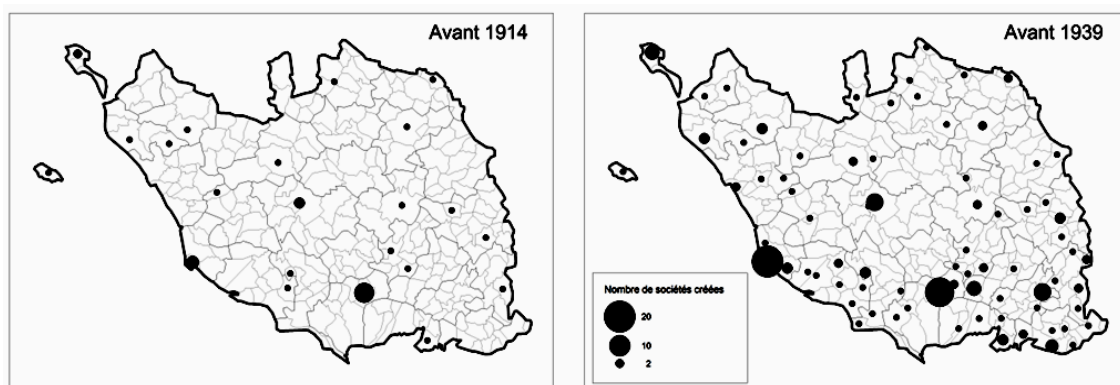
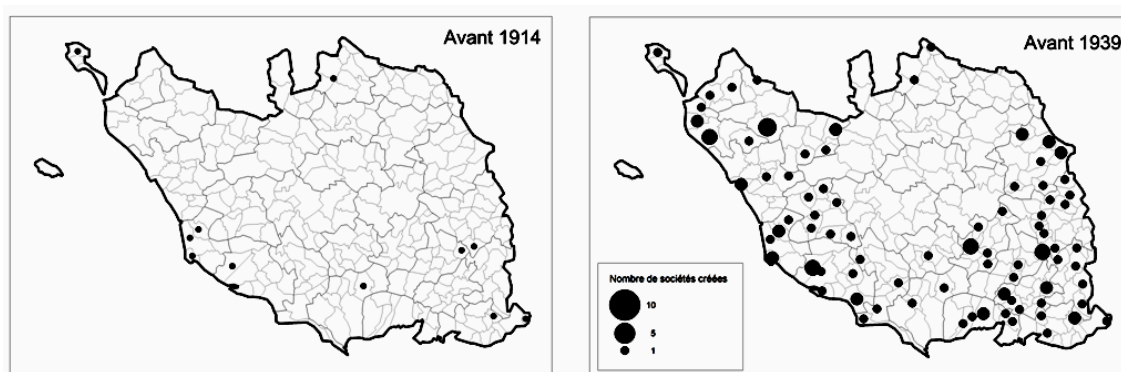


Figure 25 - Cartographie des créations cumulées de sociétés par catégories en Vendée (1914 et 1939) (1)

Sociétés de sport et de loisirs



Sociétés de chasse et de pêche



Sociétés d'anciens combattants et d'assistance aux veuves et orphelins de guerre

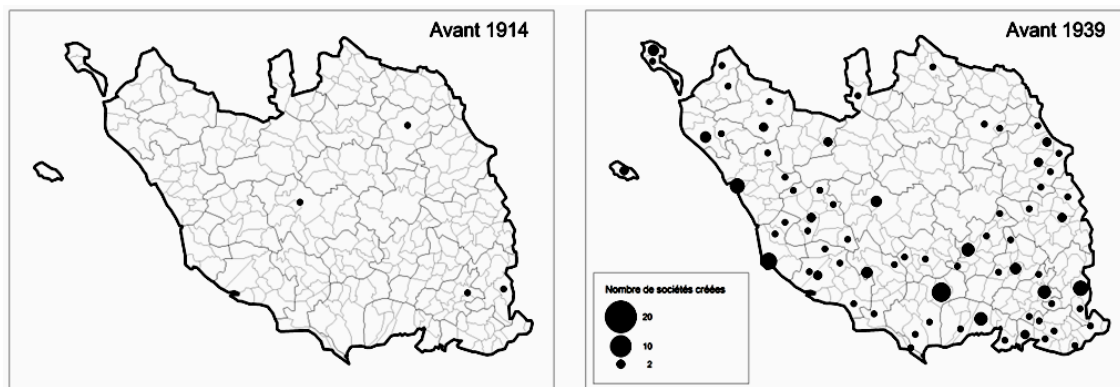


Figure 26 - Cartographie des créations cumulées de sociétés par catégories en Vendée (1914 et 1939) (2)

Les cantons sans société musicale à la veille de 1939

Parmi les quatre cantons dont les chefs-lieux ne sont pas pourvus d'une société musicale à la veille de 1939, trois (Les Essarts, chef-lieu de 2800 hab., Talmont-Saint-Hilaire, chef-lieu de 4000 hab. et Le Poiré-sur-Vie, chef-lieu de 3700 hab.) possèdent des sociétés musicales dans une ou plusieurs autres de leurs communes, même si les chefs-lieux s'en trouvent dépourvus. Deux autres cantons (Beauvoir-sur-Mer, chef-lieu de plus de 2000 hab. et Palluau, chef-lieu de 600 hab. environ) ne possèdent aucune commune pourvue d'une société musicale.

Comment comprendre que certains chefs-lieux de canton restent dépourvus de sociétés musicales à la veille de 1939 ? Si la pratique orphéonique n'est pas aussi nécessaire à la vie sociale que dans les autres chefs-lieux de canton, son absence pourrait-elle être compensée par d'autres pratiques musicales, qui joueraient soit un rôle semblable, soit se suffiraient à elles-mêmes. Nous pensons notamment aux pratiques ménétrières de la musique.

Certes la musique ménétrière apparaît déclinante dès le milieu du XIX^e siècle, tandis que les élites redécouvrent la province et « ses curiosités » et s'intéressent en spectateur amusé à ces pratiques musicales qualifiées alors de « pittoresques », « traditionnelles » ou « folkloriques »¹²¹³. Cependant, il existe jusque dans les années 1930 une présence encore vivace des pratiques traditionnelles de la musique dans les cantons du nord-ouest de la Vendée comme en témoigne une forte présence de joueurs de vielle¹²¹⁴, de veuze et de violon (cf. ci-après - Figure 27)¹²¹⁵. En effet, ces cantons situés principalement dans des zones de marais sont restés longtemps isolés, retrait que reflète une pratique musicale traditionnelle inchangée, peu sujette, à l'inverse des pays de passage, aux influences diverses¹²¹⁶. Néanmoins, les premiers accordéons diatoniques qui apparaissent en 1899 à Saint-Jean-de-Monts gagnent une popularité rapide et supplantent la veuze et le duo violon-piston¹²¹⁷.

Ainsi, il est possible que ces pratiques traditionnelles de la musique dont le rôle social reste important au sein des communautés villageoises et citadines aient compensé jusque tardivement l'absence de pratiques orphéoniques dans ces cantons.

¹²¹³ Ces préoccupations s'inscrivent dans le mouvement romantique de retour aux origines, aux sources, par le populaire. « L'invention du folklore au XIX^e siècle », dans : *Musique bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Ed. Le Chasse-marin/ArMen, 1996, p. 126 à 137.

¹²¹⁴ LE QUELLEC, Jean-Loïc, « Vieilles et vielles de Vendée », *Bulletin de la Société Folklorique du Centre-Ouest*, 1979, XIII, 1, p. 14 à 22.

¹²¹⁵ KERBOEUF, Michel, MANDIN, Gustave, *Vielles en Vendée*, UCP, Geste Paysanne, association Ellébore, 1984. Ce disque et le livret qui l'accompagne sont disponibles à la bibliothèque de l'AREXCPO.

¹²¹⁶ « Influences qui sont liées aux apports des voyageurs, qu'ils soient colporteurs, immigrants, marchands de chansons, mendiants, prêtres, instituteurs, influences aussi importées des campagnes militaires, maritimes, de compagnonnage. » BERTRAND, Jean-Pierre, « La musique traditionnelle », *303 Arts, recherches et créations*, 1997, n° 52, p. 48.

¹²¹⁷ *Sonneurs maraichins d'accordéons. La tradition musicale dans le marais Breton Vendéen. Production « Tap dou Paë » et les « Soumurs Maraïchans »* Saint-Jean-de-Monts, AREXCPO, 1985.

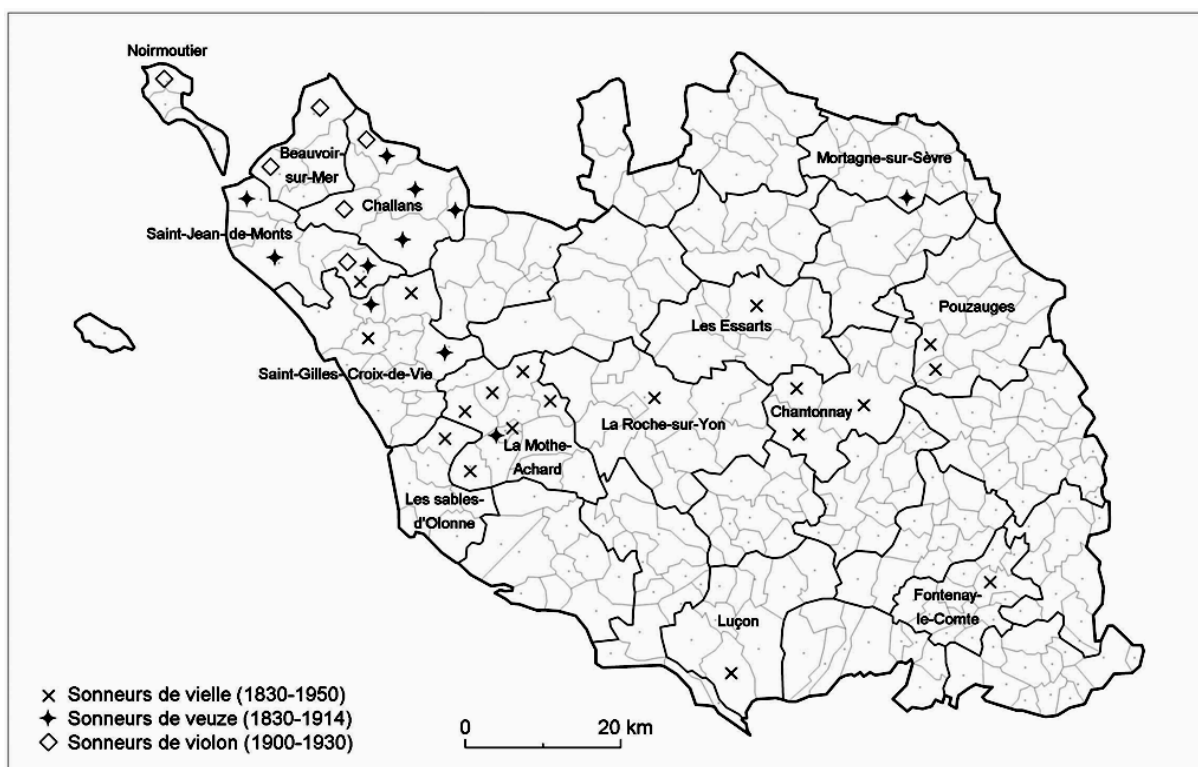


Figure 27 - Cartographie des « sonneurs » de vielle, de veuze et de violon en Vendée recensés entre 1830 et 1930

Ainsi, l'une des hypothèses pour comprendre l'absence de sociétés musicales dans les cantons maréchins du nord ouest de la Vendée renvoie plus largement à la question des voies de communications (réseaux routiers, réseaux des chemins de fer, circulations fluviales) et de leur hiérarchisation interne (axes principaux et secondaires)¹²¹⁸. Si, dans notre exemple, les espaces vides de sociétés musicales sont à relier à l'absence ou à la rareté de ces voies de communications, à l'inverse, leur développement est fréquemment invoqué dès le XIX^e siècle comme un élément ayant joué un rôle certain à la fois dans l'essor du phénomène orphéonique à l'échelle nationale et départementale¹²¹⁹. Les études départementales récentes dans l'Eure et la Seine-inférieure ainsi que dans le Maine-et-Loire, confirment que la répartition des créations de sociétés musicales à la veille de 1914 renvoie directement à la distribution territoriale des voies de communication et de leur hiérarchisation.

¹²¹⁸ À partir de 1844, la Vendée possède un maillage routier relativement dense dans le Haut-Bocage, tandis que les liaisons cotières, le Bas-Bocage, et tout le sud ouest sont délaissés. (Cf. Carte 272. Les grands axes routiers en 1844). Le réseau ferré se met en place tardivement (1866, tronçon de Nantes à Napoléon-Vendée, prolongé jusqu'aux Sables-d'Olonne) et se développe peu au cours de l'entre-deux-guerres. (Cf. Carte 275. Le réseau ferré en Vendée en 1871). Le trafic fluvial est, quant à lui, très réduit (petite activité au port de Luçon notamment). SARRAZIN, Jean-Claude (dir.), *op.cit.*, p. 371 à 376.

¹²¹⁹ MAS, Eugène, *op. cit.*, p. 112.



La croissance associative en Vendée est le fait de l'accumulation des temporalités successives des différentes composantes à l'étude : d'abord les cercles entre 1840 et 1879, puis les sociétés musicales entre 1880 et 1899, relayées par les sociétés de tir et de gymnastique entre 1900 et 1919, tandis que la période de l'entre-deux-guerres voit un rééquilibrage des créations entre les différentes catégories de sociétés (excepté les cercles) avec une petite avance cependant pour les sociétés sportives ou de loisirs. Elle est liée directement à l'expansion des créations à l'ensemble du territoire vendéen (excepté le centre nord). Le vide associatif qui s'observe à la veille de 1939 au nord de La Roche-sur-Yon reste difficile à interpréter car un doute persiste : est-il le produit d'une absence de sources archivistiques ou d'une absence réelle de créations associatives ?

La croissance orphéonique en Vendée apparaît directement corrélée à sa diffusion sur le territoire départemental. Elle amorce un long processus de ruralisation du phénomène associatif (augmentation de la part des créations dans les bourgs ruraux). L'implantation des sociétés musicales dans l'espace vendéen se poursuit jusqu'en 1939 et correspond à un quadrillage progressif du territoire départemental. À la veille de 1914, ce sont les petites villes et notamment les chefs-lieux de cantons qui sont les vecteurs principaux de l'expansion orphéonique. Dans l'entre-deux-guerres, les créations orphéoniques se répartissent équitablement entre bourgs ruraux, petites villes et villes. Cependant, s'il touche à l'ensemble du territoire départemental à la veille de 1939, le phénomène orphéonique ne s'est pas pour autant réparti de façon homogène sur le département : le quart sud-est de la Vendée, frontalier des départements de la Charente-Maritime et des Deux-Sèvres, comprenant par ailleurs le socle le plus ancien des sociétés musicales (triangle Luçon, Saint-Michel-en-l'Herm, Fontenay-le-Comte), reste le plus dynamique sur l'ensemble de la période.

Se dégage par ailleurs une vision géographique du phénomène orphéonique : la permanence de l'implantation urbaine des sociétés musicales, la concentration des créations de sociétés musicales dans les zones frontalières départementales (excepté avec la Loire-inférieure), une amorce de tropisme vers la bande côtière, dans lequel le tourisme balnéaire pourrait avoir joué un rôle spécifique (notamment pour la ville des Sables-d'Olonne¹²²⁰) et la rareté des sociétés orphéoniques dans la zone de marais du nord-ouest où persistent des cultures rurales traditionnelles.

Parallèlement à l'expansion du phénomène orphéonique, nous observons également une massification des pratiques musicales associatives, sur laquelle nous revenons dans le chapitre suivant.

¹²²⁰ VINCENT, Johan, *L'intrusion balnéaire : les populations littorales bretonnes et vendéennes face au tourisme, 1800-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Chapitre 6 Massification des pratiques musicales associatives

La massification des pratiques musicales associatives s'inscrit dans un mouvement plus large de démocratisation et de diversification-spécialisation des pratiques associatives. Ces deux évolutions touchent les pratiques orphéoniques et constituent les deux points examinés ci-après.

1. Démocratisation des pratiques orphéoniques

Le phénomène de démocratisation des pratiques musicales associatives se manifeste par une augmentation du nombre de personnes concernées, par un élargissement du panel social représenté, par une certaine mixité sociale au sein des deux catégories de membres et par un mélange de générations au sein des membres exécutants.

1.1. Une population d'orphéonistes en constante augmentation

Une augmentation due à la multiplication des créations de sociétés musicales

À partir de données concernant l'évolution des effectifs de sociétés chorales ou instrumentales à l'échelle nationale extraites de l'ouvrage d'Henri Maréchal et Gabriel Parès, nous avons proposé une estimation de l'évolution du nombre des personnes faisant partie des groupements choraux et instrumentaux en France. En 1843, l'orphéon choral regrouperait 6500 personnes (1500 hommes et 5000 enfants)¹²²¹. En 1889, tandis que les exécutants des 7000 sociétés musicales (chorales, fanfares, harmonies) recensées par Eugène Mas¹²²² à l'occasion de l'Exposition universelle où elles sont invitées à participer à l'Exposition d'économie sociale, sont au nombre de 267 000, les membres honoraires seraient près de 330 000. Dix ans après, Léon Grange avance le chiffre de 500 000 personnes adhérentes à « l'institution orphéonique »¹²²³. En 1908, ce sont près de 10 000 sociétés musicales qui sont recensées, comprenant en moyenne une quarantaine de membres exécutants, ce qui représenterait près de 400 000 musiciens ou chanteurs amateurs¹²²⁴. Ce chiffre peut être augmenté, voire plus que doublé, si l'on prend

¹²²¹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op.cit.*, p. 65.

¹²²² Eugène Mas a créé le « bulletin orphéonique ». Il a conçu et exécuté l'Exposition des sociétés musicales en 1889, « sans le recours d'aucune statistique officielle ». LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 259 et 260.

¹²²³ GRANGE, Léon, *Du monde orphéonique, son existence et ses développements ; utilité de ses institutions et de ses concours*, Troyes, Frémont, 1899, p. 10.

¹²²⁴ Selon une estimation d'Eugène Mas. MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France...*op.cit.*, p. 111. Une autre estimation est proposée par Henri Maréchal en 1908. Elle est légèrement inférieure : 9000 sociétés de musique réunissant 450000 adhérents. MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 74.

en compte également les membres honoraires. Ces évolutions démontrent une massification des pratiques orphéoniques à la veille de 1914.

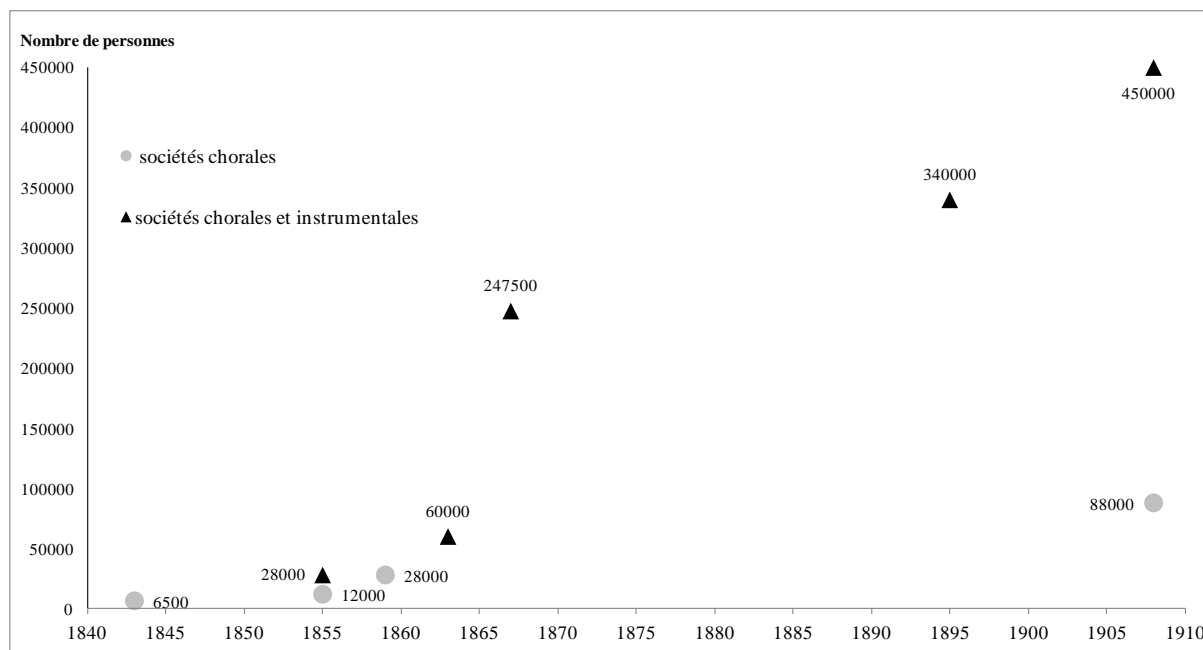


Figure 28 - Évolution du nombre de personnes faisant partie d'une société musicale entre 1843 et 1908 en France (en comptant 40 personnes par sociétés musicales) d'après les indications fournies par Henri Maréchal et Gabriel Parès

Les recensements de sociétés musicales proposés au cours du XIX^e siècle sont à prendre avec prudence néanmoins. En effet, les auteurs précisent rarement s'ils prennent en compte l'ensemble des pratiques amateurs de la musique, qu'elles soient associatives ou existantes au sein d'une institution scolaire, ou s'ils s'intéressent uniquement aux chorales (orphéons), harmonies et fanfares¹²²⁵ ou exclusivement aux « sociétés libres ». Ce qui peut expliquer que Gabriel Parès, par exemple, observe une évolution inverse : il relève des baisses d'effectifs dans les rangs orphéoniques entre 1895 et 1908¹²²⁶. La fermeture des établissements d'enseignement général, lesquels possédaient des musiques de type harmonies ou fanfares, aurait notamment participé à faire chuter le nombre de sociétés musicales recensées¹²²⁷.

Selon Paul Gerbod, cette tendance générale due à l'augmentation du nombre de sociétés musicales ne se serait pas pour autant poursuivie après 1914 malgré la reprise des créations ou re-crétions des

¹²²⁵ « Ne sont pas comptabilisées : les groupes composés d'enfants, les corps de musique appartenant à des collèges, institutions ou pensionnats, des maîtrises, des patronages, etc., les estudiantinas, les sociétés de trompes de chasse, en un mot toutes les sociétés étrangères aux trois groupes, chorales (1500), harmonies (1200) et fanfares (4300) ». LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 257 et 259.

¹²²⁶ Le nombre de sociétés de musique (orphéons, harmonies, fanfares) aurait chuté entre 1895 et 1908, soit d'environ 8500 à 7500 sociétés de musique, (2200 chorales, 1800 harmonies, 3500 fanfares). MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 311.

¹²²⁷ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 74 et p. 311.

sociétés musicales après 1920 : le nombre des sociétés musicales augmente jusque dans les années trente pour atteindre un total de 8500 sociétés musicales environ, restant cependant en deçà de celui d'avant-guerre¹²²⁸. Au mieux, selon lui, ces recreations toucheraient un volume de population analogue. Ses estimations à l'échelle nationale ne correspondent pas à la tendance observée en Vendée, sauf à faire l'hypothèse que l'expansion des créations de sociétés musicales dans l'entre-deux-guerres, dont le taux de croissance moyen annuel est le plus élevé de l'ensemble de la période étudiée – 5,45 entre 1920 et 1939, contre 3,6 entre 1880 et 1899 (cf. Tableau 28) –, se serait accompagnée également d'un taux de disparition important. Cela semble assez peu probable même si nous ne pouvons le vérifier avec certitude.

Une augmentation due à la croissance des effectifs de membres au sein des sociétés musicales

Lorsque la société musicale possède moins de 20 personnes, l'autorisation n'étant pas obligatoire, les archives préfectorales que nous avons dépouillées ne peuvent nous renseigner sur son existence. D'un point de vue proprement musical, les effectifs des ensembles musicaux type fanfares ou chorales sont parfois inférieurs à 20 (6 cas recensés ci-dessous en Vendée). C'est donc la présence de membres honoraires qui fait la différence. Elle a le plus souvent contribué à rendre visible la société musicale : la Fanfare de Damvix possède 16 membres exécutants et 15 membres honoraires en 1892. L'Union musicale de l'Île-d'Elle en 1897 dépasse le seuil des 20 membres grâce à ses trois membres honoraires. Par ailleurs, il semblerait que les sociétés musicales « cléricales » s'entourent rarement de membres honoraires avant 1914, se formant le plus souvent sur la base des seuls exécutants. Cette hypothèse repose sur deux constats : les sociétés « cléricales » qui se sont constituées en sociétés autorisées ou déclarées après 1901 possèdent un groupe dirigeant très réduit de trois personnes au plus, d'une part, et, d'autre part, quelques unes des mentions de sociétés musicales « cléricales » que nous avons rencontrées n'étaient pas recensées officiellement comme associations autorisées ou déclarées dans les archives de la préfecture de Vendée : la Société musicale Sainte-Cécile à Saint-Gilles-Croix-de-Vie (attestée en 1891)¹²²⁹ et la Fanfare de Saint-Jean-de-Monts en 1913¹²³⁰.

Dans les années 1890, alors que les créations de sociétés musicales sont certes moins nombreuses que dans la décennie précédente, le volume des populations « non touchées directement » augmente de fait, mais cette évolution peut être en partie compensée par la hausse des effectifs de membres. En effet, la tendance qui se dessine entre 1880 et 1914 est à la hausse du nombre de membres au sein des sociétés musicales en Vendée. Avant 1887 : 25 exécutants par société musicale toutes catégories de communes

¹²²⁸ GERBOD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1. p. 37.

¹²²⁹ ADV. 4M131. Lettre du maire de Saint-Gilles, Raynaud, au sous-préfet, 27 mai 1891.

¹²³⁰ AREXCPO. Fonds Pavageau.

confondues (8), entre 1887 et 1894 : 26 exécutants par société musicale (11), et entre 1895 et 1914 : 30 exécutants par société musicale toutes catégories confondues (8).

Par ailleurs, contrairement à l'hypothèse souvent admise concernant les gradations d'effectifs de membres des sociétés musicales en fonction de la taille de la commune, les sociétés musicales des bourgs ruraux en Vendée sont à peine moins pourvues en membres exécutants que celle des petites villes, probablement du fait de l'instauration d'un seuil de plus de 20 personnes dans lequel est compris, notamment pour les plus petites unités, membres exécutants et membres honoraires. Néanmoins, les harmonies des villes concentrent un plus grand nombre de sociétaires : en 1888, la Lyre fontenaisienne se compose de 51 exécutants, dont le chef de musique, et la Société philharmonique de Luçon de 58 musiciens¹²³¹.

Taille de commune	Nombre moyen de membres par communes	Nombre de sociétés musicales recensées
Bourg rural	24	11
Petite ville	26	14
Ville	36	3

Tableau 41 - Sociétés musicales : nombre moyen de membres par société selon la taille de la commune

On peut donc avoir une idée du nombre de personnes concernées par le phénomène orphéonique en Vendée en 1899. Compte tenu des 33 sociétés musicales encore en exercice à cette date selon le recensement officiel, et en comptant 30 exécutants en moyenne par société (moyenne établie sur la période allant de 1895 à 1914 sur un corpus de 30 sociétés), cela représenterait 990 sociétaires exécutants (estimation *a minima*), nombre auquel il faudrait rajouter probablement au moins autant de sociétaires honoraires. Cela reste à l'état d'hypothèse, car les effectifs de membres honoraires sont plus difficiles à estimer par manque de documents, mais aussi parce que très variables en fonction des sociétés musicales : en 1887, la Fanfare de Pouzauges ne possède que cinq membres honoraires¹²³², tandis qu'en 1883, la Société philharmonique de Sainte-Hermine en détient 135¹²³³.

¹²³¹ AMR-S-Y. 8Z119. Grand concours-festival d'orphéons, de musiques d'harmonie et de fanfares des 5 et 6 août 1888.

¹²³² ADV.4M126

¹²³³ ADV. 4M131

Sociétés musicales	Membres honoraires	Date	Type de communes (br : bourg rural ; pv : petite ville)	Chef-lieu de canton
Fanfare de Pouzauges	5	1887	pv (3300 hab. en 1886)	oui
Société philharmonique de Triaize	14	1881	br (1500 hab. en 1881)	non
Fanfare de Damvix	15	1892	br (1422 hab. en 1891)	non
Société philharmonique de Noirmoutier	16	1883	pv (6000 hab. en 1881)	oui
Fanfare de Damvix	28	1912	br (1342 hab. en 1911)	non
Société philharmonique de l'Aiguillon-sur-Mer	31	1880	br (1722 hab. en 1881)	non
Société musicale <i>Les Enfants de l'Autise</i> à Nieul-sur-l'Autise	35 dont une femme	1892	br (1193 hab. en 1896)	non
Société philharmonique de Saint-Gilles-Croix-de-Vie	45 dont 7 femmes	1884	pv (3382 hab. en 1886)	oui
Lyre républicaine de Saint-Michel-en-L'Herm	93 dont 15 femmes	1881	pv (2896 hab. en 1881)	non
Lyre républicaine de Sainte-Hermine	98 dont 6 femmes	1892	pv (2729 hab. en 1891)	oui
Société philharmonique de Sainte-Hermine	135	1883	pv (2619 hab. en 1881)	oui

Tableau 42 - Listes des sociétés musicales dont on connaît le nombre de membres honoraires (1881-1912)

Par analogie de raisonnement et en élargissant à la période allant de 1880 à 1899 à partir de notre recensement (71 sociétés), cela représenterait 2130 musiciens (*a minima*), dont on peut supposer qu'ils ont adhéré à une société musicale entre 1880 et 1899 en Vendée (soit près de 4260 membres exécutants et honoraires compris). Entre 1900 et 1919, les créations nouvelles de sociétés musicales apporteraient 930 nouveaux sociétaires. En 1925, on connaît les effectifs de membres de 22 sociétés affiliées à la Fédération musicale de l'Ouest¹²³⁴ : de 22 à 80 membres, soit en moyenne près de 38 membres exécutants par société musicale¹²³⁵. Par ailleurs, la tendance est également à la hausse. Les sociétés musicales retrouvent leurs effectifs d'avant-guerre au bout de quelques années. L'Orphéon de la Roche-sur-Yon passe de 27 membres en 1925 à 60 en 1932¹²³⁶. Ainsi, entre 1920 et 1939, on peut estimer que la sphère orphéonique en Vendée a concerné près de 4000 membres exécutants. Après 1930, les sociétés musicales touchent sur l'ensemble de la période de plus en plus de personnes, même si leur poids relatif au sein des pratiques associatives s'est réduit depuis le XIX^e siècle. Le ressenti qui pousse les contemporains à se plaindre de la désaffectation ou des problèmes de recrutement des membres apparaît, en Vendée, dissocié d'une réalité statistique de terrain.

¹²³⁴ AML. 4S. *Bulletin de la Fédération des sociétés musicales de l'ouest*. Les sociétés qui s'affilient à la Fédération musicale de l'Ouest sont de plus en plus nombreuses, notamment entre 1920 et 1929 : 52 en 1924, 55 sociétés affiliées en 1925, 73 en 1928, 76 en 1929.

¹²³⁵ *Idem*.

¹²³⁶ AMR-S-Y. 2R21. Lettre du président de l'Orphéon de La Roche-sur-Yon au maire de la ville (1932)

Un élargissement des populations ayant fait partie d'une société musicale dû au renouvellement des générations d'orphéonistes

Par ailleurs, malgré une tendance à privilégier la carrière d'orphéoniste (âge de recrutement dès 12 ans, caisse de retraite, caisse de secours), le renouvellement plus ou moins continu des membres sur la durée de vie de la société participe à l'augmentation des populations ayant fait partie d'une société musicale. En effet, sur les 27 membres dont on sait qu'ils font encore partie de la société en 1914, 1/3 constitue le groupe des plus assidus, c'est-à-dire comptant plus de 10 années successives de présence. Ils sont restés en moyenne 23 années au sein de la Société philharmonique de Luçon. En 1914, l'un des plus anciens, Arthur Blanchard, mène une « carrière » de musicien amateur qui dure depuis 37 ans. Cependant, entre 1906 et 1914, 29 membres sont nouvellement recrutés pour compléter les rangs de l'orchestre, ce qui correspond à un renouvellement quasi complet des membres de l'orchestre¹²³⁷. Si l'on considère que le renouvellement des membres de la société musicale se fait à l'échelle d'une dizaine d'années, le nombre de sociétaires par société musicale augmente d'autant tous les 10 ans (à condition qu'elle maintienne son activité).

Période	1880-1899	1900-1919	1920-1939
Nombre de membres exécutants	2130	930	3800

Tableau 43 - Estimation a minima du nombre de membres exécutants à partir des créations de sociétés musicales (1880-1939)

Période	1899	1924	1929
Nombre de membres exécutants	990	1980	2900

Tableau 44 - Estimation a minima du nombre de membres exécutants à partir du nombre de sociétés en activité à une date donnée (1899, 1924, 1929)

1.2. Maintien d'une certaine mixité des catégories socioprofessionnelles au sein des membres exécutants et honoraires

Nous avons recueilli des informations sur la profession des membres pour 11 sociétés musicales entre 1881 et 1936. Cela représente 228 membres exécutants et 187 membres honoraires. Lorsque cela était possible, nous avons cherché à évaluer le poids de certaines professions entre membres exécutants et membres honoraires d'une même société musicale.

Ces informations restent donc très lacunaires au regard des 238 sociétés musicales recensées sur l'ensemble de la période. En outre, les données concernent la période avant 1914 (excepté la société musicale de Veluire (1936)) et correspondent principalement à des sociétés musicales de chefs-lieux de

¹²³⁷ AML. 4S. Registre matricule de la Société de secours mutuels de la Société philharmonique de Luçon.

cantons (7). Par ailleurs, ces sociétés musicales possèdent des appellations variées : orphéon (1), fanfare (4), lyre (1), société philharmonique (3) et association musicale ou société musicale (2). Ce corpus forme donc un échantillon de membres qui n'est pas assez représentatif pour se prêter à des généralisations pertinentes. En conséquence, afin d'éviter l'écueil de la surinterprétation, cette analyse de la composition sociale des sociétés musicales en Vendée s'en tient à proposer d'éventuelles hypothèses qu'il faudrait confirmer ou infirmer ultérieurement. Par ailleurs, les sociétés musicales ne prévoient pas d'accueillir systématiquement des membres honoraires en leur sein. C'est le cas de La Lyre challandaise (1888)¹²³⁸.

	Communes	Date	Désignation	Nombre de membres exécutants	Nombre de membres honoraires
Communes urbaines ¹²³⁹	Saint-Michel-en-l'Herm	1881	Lyre républicaine	/	(41)
	Noirmoutier	1883	Société philharmonique	(22)	(16)
	Saint-Gilles-Croix-de-Vie	1884	Société philharmonique	(29)	(45)
	Pouzauges	1887	Fanfare	(26)	(5)
	La Roche-sur-Yon ¹²⁴⁰	1887	Orphéon	(58)	/
	Saint-Hilaire-des-Loges	1893	Fanfare	(26)	/
	Saint-Jean-de-Monts ¹²⁴¹	1913	Fanfare	(27)	/
Communes rurales ¹²⁴²	L'Aiguillon-sur-Mer	1880	Société philharmonique	/	(31) ¹²⁴³
	Nieul-sur-l'Autise	1892	Société musicale	/	(35)
	Damvix	1912	Fanfare	(40)	(25)
	Le Poiré-en-Velluire	1936	Association musicale	(23)	/
			Total des membres	(251)	(198)

Tableau 45 - Membres exécutants et honoraires : effectifs des onze sociétés musicales à l'étude (1881-1936)

¹²³⁸ ADV. 4M115. AMR-S-Y. 8Z119.

¹²³⁹ ADV. 4M133, 4M125, 4M131, 4M126, 4M132.

¹²⁴⁰ AMR-S-Y. 2R2.

¹²⁴¹ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹²⁴² ADV. 4M113, 4M124, 4M117, 4M125.

¹²⁴³ À titre indicatif : parmi les 31 membres honoraires de la Société philharmonique de L'Aiguillon-sur-Mer (br) se trouvent le maire de la commune ainsi que le curé de la paroisse. Les professions relevées sont les suivantes : 5 propriétaires, 2 entrepreneurs, 2 négociants, 2 instituteurs, 2 douaniers, 2 boulangers, 2 tailleurs, 1 syndic des gens de mer, 1 garde maritime, 1 conducteur des ponts et chaussées, 1 capitaine des douanes, 1 marin, 1 maçon, 1 charron, 1 forgeron, 1 cordonnier, 1 meunier, 1 cafetier, 1 curé.

Il faut rappeler dans un premier temps qu'entre la catégorie de membres exécutants et celle de membres honoraires, il peut exister une certaine porosité. À Saint-Michel-en-l'Herm, par exemple, les règlements de la Société philharmonique (1879) puis de la Lyre républicaine (1880), n'excluent pas que les membres honoraires, s'ils le souhaitent, tiennent une partie musicale au sein de l'orchestre, à condition qu'ils soient assidus cependant aux répétitions, même s'ils bénéficient d'un traitement de faveur par rapport aux simples membres exécutants : « Les membres honoraires faisant partie de la société comme exécutants sont tenus d'assister au moins à une répétition par semaine, faute de se conformer à ce présent article, ils seront passibles des amendes imposées par le règlement »¹²⁴⁴.

Nous avons proposé, pour les besoins de l'analyse, une catégorisation socioprofessionnelle qui s'est dégagée de l'étude des indications professionnelles accompagnant les noms et prénoms des membres inscrits sur les listes qui nous sont parvenues : 1) les « ouvriers-artisans et artisans boutiquiers », 2) les « petits employés », 3) « les fonctionnaires intermédiaires », 4) « les professions libérales », 5) les « propriétaires-rentiers et négociants » et 6) les « cultivateurs ». Nous avons préféré mettre à part la catégorie des « cultivateurs » (ainsi nommés dans nos documents sources), dans la mesure où cette appellation est difficile à cerner. En effet, selon Jean-Claude Farcy, sa signification recouvre au cours du second XIX^e siècle peu à peu « toute la paysannerie qui exploite un minimum de surface »¹²⁴⁵. Cependant, dans nos exemples, elle se dissocie très distinctement de la catégorie des « propriétaires », dans la mesure où les deux appellations coexistent sur un même document. Elles renvoient donc probablement chacune à des réalités socio-économiques différentes.

Catégories socioprofessionnelles	Membres exécutants		Membres honoraires		Ensemble des membres	
	nb.	%	nb.	%	nb.	%
ouvriers-artisans-boutiquiers	127	56%	38	20%	165	40%
petits employés	14	6%	10	5%	24	6%
fonctionnaires intermédiaires	15	7%	19	10%	34	8%
professions libérales	4	2%	14	7%	18	4%
propriétaires, négociants	15	7%	96	51%	111	27%
« cultivateurs »	53	23%	10	5%	63	15%
total	228	100%	187	100%	415	100%

Tableau 46 - Répartition des membres exécutants et honoraires par catégories socioprofessionnelles

¹²⁴⁴ ADV. 4M133. Règlement de la Lyre républicaine (1881).

¹²⁴⁵ Après le milieu du XIX^e siècle le terme « cultivateur » remplace celui de « laboureur ». FARCY, Jean-Claude, *Les paysans beaucerons au XIX^e siècle*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1989, tome II, p. 1033.

Une bonne part des catégories socioprofessionnelles est représentée au sein des deux catégories de membres, exécutants et honoraires, mais ce sont celles, respectivement des « artisans-ouvriers, artisans-boutiquiers » (40 %) des « propriétaires et négociants » (26 %) qui restent les plus nombreuses en termes d'effectifs et constituent à elles deux près des deux tiers de l'ensemble des personnes à l'étude. La catégorie des « fonctionnaires » reste très minoritaire et se compose quasi exclusivement des instituteurs ou directeurs d'écoles. Cependant, ces derniers sont présents dans tous les exemples de sociétés ci-dessus, soit en tant que membre exécutants, soit comme membres honoraires.

Ces deux catégories majoritaires, sont également les deux catégories les plus éloignées l'une de l'autre au sein de l'échelle sociale. Un certain clivage social entre membre honoraires et membres exécutants, lequel tient lieu selon la tradition historiographique de distinction principale entre les deux catégories de membres, se dégagent de ces hégémonies socioprofessionnelles respectivement inversées entre les deux catégories de membres. Nous observons en effet une nette prédominance au sein des membres exécutants de la catégorie des « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers » (56 %), tandis que la catégorie des « propriétaires et négociants », la plus favorisée dans l'échelle sociale, est majoritaire chez les membres honoraires (51%). Si la part des « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers » d'un côté et des « propriétaires négociants » de l'autre, reste inversée entre membres honoraires et membres exécutants, ce fossé apparent doit être nuancé.

D'abord, il faut noter parmi les membres exécutants la présence non négligeable même si minoritaire des catégories socioprofessionnelles les plus favorisées (16%), à savoir celle des « propriétaires et négociants » (7%), celle des « professions libérales » et « fonctionnaires intermédiaires » (9%), excepté dans le cas de l'Orphéon de La Roche-sur-Yon, dans lequel les membres exécutants appartiennent exclusivement aux catégories basses de l'échelle sociale, à savoir celle des « ouvriers-artisans-boutiquiers » et des « petits employés ». (cf. ci-avant. Tableau 46) Par ailleurs, la catégorie des « cultivateurs » reste la deuxième catégorie la plus représentée au sein des membres exécutants (23%).

Ensuite, la catégorie des « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers » est également bien représentée au sein des membres honoraires, puisqu'elle représente 20 % de l'ensemble des membres honoraires recensés, à part quasi égale avec les catégories des « professions libérales » et des « fonctionnaires réunies » (17%).

Enfin, si l'on compare les parts respectives des catégories socioprofessionnelles à l'étude entre les communes rurales et urbaines, il apparaît que la composition sociale des sociétés musicales au sein de la catégorie des membres exécutants et honoraires reflète celle des terrains sur lesquelles les sociétés musicales s'implantent.

Communes urbaines

MEMBRES EXECUTANTS	Orphéon La R-s-Y	Fanf. St-J-d-M.	Fanf. St-H-d-L.	Soc. phil. Noirm.	Fanf. Pouz.	Lyre rép. St-M-e-l'H.	Soc. phil. St-G-C-d-V.	Sous-total	% de l'ensemble des membres
total des membres	57	27	26	16	23		20	169	100%
ouvriers-artisans-boutiquiers	48	18	5	11	16		12	110	65%
petits employés	8	0	0	0	3		2	13	8%
fonctionnaires intermédiaires	1	4	3	1	2		3	14	8%
professions libérales	0	2	0	0	0		2	4	2%
propriétaires, négociants	0	0	2	4	2		1	9	5%
« cultivateurs »	0	3	16	0	0		0	19	11%

Communes rurales

MEMBRES EXECUTANTS	Fanf. Dam.	Ass. Mus. Poiré	Soc. Mus. N-s-l'A.	Soc. Phil. L'Aig.-s-M.	Sous-total	% de l'ensemble des membres
total des membres	40	19			59	100%
ouvriers-artisans-boutiquiers	10	7			17	29%
petits employés	0	1			1	2%
fonctionnaires intermédiaires	0	1			1	2%
professions libérales	0	0			0	0%
propriétaires, négociants	6	0			6	10%
« cultivateurs »	24	10			34	58%

Tableau 47 - Membres exécutants : répartition par catégories socioprofessionnelles selon la taille des communes

Ainsi, dans nos exemples, deux dominantes sociales apparaissent au sein des membres exécutants, même si elles sont à nuancer :

- La présence majoritaire des « cultivateurs » (58 %) parmi les membres exécutants des sociétés musicales des communes rurales (Damvix (1912), Poiré-sur-Velluire (1936)). Ils ne sont pas pour autant absents de certaines sociétés musicales de communes urbaines, notamment des chefs-lieux de cantons non industriels comme Saint-Hilaire-des-Loges (1893) où ils sont majoritaires (62 %) ou, dans une mesure moindre, Saint-Jean-de-Monts (1913), où ils représentent 7 % de l'ensemble des membres exécutants.
- Une forte présence de la catégorie des « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers » parmi les membres exécutants des sociétés musicales des communes urbaines (65 %) : 41 % des membres exécutants de la Fanfare de Saint-Gilles-Croix-de-Vie (1884), 53 % de ceux de la Société philharmonique de Noirmoutier (1883), 70 % de ceux de la Fanfare de Pouzauges (1887), 86 % de l'Orphéon de la Roche-sur-Yon (1887), 67 % de la Fanfare de Saint-Jean-de-Monts (1913), et une présence plus discrète dans les sociétés musicales des bourgs ruraux (29 %) : 25 % des membres exécutants à Damvix (1912), 33 % au Poiré-sur-Velluire (1936).

Pour les membres honoraires, ce sont les catégories socioprofessionnelles intermédiaires (« petits employés », « fonctionnaires intermédiaires », et « professions libérales ») qui sont les marqueurs reflétant le terrain sur lequel la société musicale s'implante : les « petits employés » et « professions

libérales » étant mieux représentées dans les communes urbaines, tandis que les « fonctionnaires intermédiaires » le sont dans les communes rurales.

Communes urbaines

MEMBRES HONORAIRES	Orphéon La R-s-Y	Fanf. St-J-d-M.	Fanf. St-H-d-L.	Soc. phil. Noirm.	Fanf. Pouz.	Lyre rép. St-M-e-l'H.	Soc. phil. St-G-C-d-V.	sous-total	% de l'ensemble des membres
total des membres				15	5	39	41	100	100%
ouvriers-artisans-boutiquiers				2	0	9	9	20	20%
petits employés fonctionnaires intermédiaires				2	0	0	7	9	9%
professionnels libéraux				1	0	2	2	5	5%
propriétaires, négociants				5	1	3	3	12	12%
« cultivateurs »				5	4	21	20	50	50%
				0	0	4	0	4	4%

Communes rurales

MEMBRES HONORAIRES	Fanf. Dam.	Ass. Mus. Poiré	Soc. Mus. N-s-l'A.	Soc. Phil. L'Aig.-s-M.	sous-total	% de l'ensemble des membres
total des membres	25		34	28	87	100%
ouvriers-artisans-boutiquiers	1		7	10	18	21%
petits employés fonctionnaires intermédiaires	1		0	0	1	1%
professionnels libéraux	4		2	8	14	16%
propriétaires, négociants	1		1	0	2	2%
« cultivateurs »	18		19	9	46	53%
	0		5	1	6	7%

Tableau 48 - Membres honoraires : répartition par catégories socioprofessionnelles selon la taille des communes

En conséquence, se dessine une certaine mixité socioprofessionnelle qui est, nous semble-t-il assez remarquable. Elle apparaît légèrement plus prononcée au sein des membres honoraires qu'au sein des membres exécutants. Cela témoigne-t-il pour autant d'une évolution qui irait dans le sens d'une réduction du clivage social entre membres honoraires et membres exécutants ? Rien n'est moins sûr. D'une part en effet, cette forme de mixité des catégories socioprofessionnelles au sein des membres honoraires est déjà ancienne. En 1875, la catégorie des « ouvrier, artisans, boutiquiers » représentait déjà entre 20 et 33 % (si l'on prend en compte les petits commerçants) des membres honoraires au sein de la Société philharmonique de Luçon. D'autre part, des contre-exemples existent : la catégorie des « ouvriers-artisans et artisans-boutiquiers » est totalement absente au sein des membres honoraires dans la Société musicale de Damvix, commune rurale, et de celle de Pouzauges, commune urbaine. La nature sociologique du terrain, entre commune urbaine ou commune rurale, sur lequel s'implante la société musicale ne peut donc que partiellement tenir lieu d'élément d'explication. Ces différences résultent aussi de deux logiques de sélection : celle qui concerne les membres honoraires, qui se fait selon un critère de notabilité locale (charges électorales, médecin, notaire, voire instituteur...) et celle des membres exécutants recrutés parmi des jeunes gens débutants, le plus souvent pris directement à la sortie de leur scolarité (entre 12 et 16 ans), auxquels s'ajoutent quelques amateurs locaux.

Cependant, si une certaine mixité socioprofessionnelle apparaît plus importante au sein des membres honoraires, le brassage social est probablement plus fort au sein des exécutants. En effet, la notion de mixité socioprofessionnelle ne recoupe pas toujours celle de brassage social. Les membres exécutants, de par leur activité de musiciens, passent beaucoup de temps ensemble à répéter, à jouer, et plus largement à sociabiliser, signe d'un brassage social fort. Ce n'est pas le cas des membres honoraires, lesquels se croisent occasionnellement, éventuellement au concert qui leur est donné annuellement.

1.3. Une pratique transgénérationnelle

L'orphéoniste, une « carrière d'amateur » ?

Le développement des sociétés musicales bénéficie au même titre que les autres sociabilités associatives de l'émergence de la jeunesse comme acteur social principal dans l'entre-deux-guerres. Cependant, comme en témoignent les photographies de quelques sociétés musicales au tournant des XIX^e et XX^e siècle en Vendée, où posent côte à côte enfants et adultes, jeunes et anciens¹²⁴⁶, la société musicale regroupe toutes les générations. La société musicale recrute le plus souvent à partir de 16 ans, mais certaines accueillent également des garçons comme élèves musiciens dès 12 ans¹²⁴⁷, âge qui correspond à la fin de leur scolarité. S'il est couramment admis que les sociétés musicales sont constituées en majorité d'hommes jeunes, la génération des jeunes gens entre 20 et 30 ans n'est pas systématiquement la plus représentée au sein des sociétés musicales.



¹²⁴⁶ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹²⁴⁷ ADV. 4M134. Règlement de la Société philharmonique de Vouillé-les-Marais, 1890.

Photographie 1 - La société musicale (La Mothe-Achard) (1905)



Photographie 2 - La Philharmonie de Vouillé (Vouillé-les-Marais) (1910)

Nous avons recueilli des informations sur l'âge des membres de fanfares et harmonies-fanfares de trois chefs-lieux de cantons : Saint-Hilaire-des-Loges (2500 habitants en 1891), Saint-Jean-de-Monts (4700 hab. en 1911) et Luçon (6800 hab. en 1911). À Luçon en 1914, l'âge moyen des membres de la Société philharmonique est de 26 ans. Le plus âgé a 45 ans et le plus jeune, 16 ans. La moitié des membres ont entre 21 et 30 ans, un quart entre 16 et 20 ans, l'autre quart, plus de 31 ans¹²⁴⁸. Au moment de sa création en 1913, les membres de la Fanfare de Saint-Jean-de-Monts ont entre 13 et 55 ans. L'âge moyen est également de 26 ans. Sur 37 membres recrutés au moment de sa création, la quasi moitié des membres a moins de 21 ans (46 %), une bonne part entre 21 et 30 ans (35 %), 8 % entre 31 et 40 ans, 5 % entre 41 et 50 ans, et 5 % entre 51 et 60 ans¹²⁴⁹. À Saint-Hilaire-des-Loges, la fanfare est constituée de jeunes adultes et d'adolescents : les sociétaires ont entre 16 et 31 ans, l'âge moyen est de 21 ans, et les trois quarts des membres ont moins de 22 ans¹²⁵⁰.

Si « la jeunesse » au sens de jeunes célibataires comme en fait usage Jean-Claude Farcy¹²⁵¹ apparaît, dans cet exemple, comme la principale catégorie composant la société musicale, le constat n'est cependant pas généralisable dans le cadre de notre étude. Nous n'avons pas pu vérifier systématiquement le statut matrimonial des membres à l'étude, mais certains indices laissent à penser que la société

¹²⁴⁸ AML. 4S. Registre matricule de la société de secours mutuels de la société philharmonique de Luçon.

¹²⁴⁹ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹²⁵⁰ *Idem*.

¹²⁵¹ FARCY, Jean-Claude, *La jeunesse rurale dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Christian, 2004.

musicale tend à être composée à la fois de membres mariés et de membres célibataires, sans qu'il soit possible de discerner leurs poids respectifs au sein de la société musicale.

La société musicale, au même titre que les formes associatives de loisirs, s'organise autour de l'encadrement de « la jeunesse » par les adultes, mais la pratique de la musique confère à la sociabilité musicale une spécificité transgénérationnelle que ne partagent pas d'autres pratiques de loisirs comme le sport de masse par exemple, qui s'organisent par classe d'âges ou par niveaux de technicité. En effet, la question de l'ancrage générationnel est caractéristique de l'essor des pratiques sportives notamment, soutenue très largement par les grandes organisations de jeunesse telles que les mouvements scouts et l'ACJF (Association Catholique de la Jeunesse Française) ou les fédérations laïques sportives. Ce qui ne semble pas être le cas pour les activités musicales moins visibles au sein des mouvements de jeunesse. On peut en guise d'explication émettre l'hypothèse que la mixité générationnelle des sociabilités musicales a pu rendre moins opérante l'intégration de ces sociabilités musicales au sein de ces mouvements de jeunesse dans l'entre-deux-guerres.

En outre, la société musicale cherche à privilégier la carrière d'orphéoniste au sein de la société musicale. Le concept de « carrière d'amateur », énoncé pour certains sports comme l'équitation¹²⁵² et le golf notamment¹²⁵³, a été récemment réinvesti, dans le domaine de la pratique musicale, par Fabien Hein à propos des amateurs du rock¹²⁵⁴.

Empruntant l'idée de carrière au monde professionnel, la carrière de l'orphéoniste, figure type de l'amateur¹²⁵⁵, repose sur le principe du sociétariat auquel s'ajoute la question de la formation du musicien débutant, lesquels s'inscrivent dans la longue durée et comportent des étapes successives, jusqu'à celle de la retraite (à partir de 55 ans). S'il peut entrer dans la société tout jeune homme (environ 12 ans et parfois moins) pour apprendre les rudiments du solfège¹²⁵⁶, puis de l'instrument avant de pratiquer la musique dans l'orchestre, il ne peut prétendre participer à la vie administrative de la société avant l'âge de 16 ans.

Ainsi, la participation des adultes dans les sociétés musicales est rendue possible parce que le système de répartition des rôles au sein de l'orchestre est hiérarchisé : entre élèves-aspirants et sociétaires-exécutants, entre musiciens du rang et chef de pupitres, entre solistes et tuttiistes, entre le chef de musique et les exécutants. Cette hiérarchisation ne remet pas en cause l'ordre social, au contraire, elle

¹²⁵² Le concept de « carrière d'amateur » est emprunté à E-C Hughes (1955) repris par H-S Becker (1963), puis par V. Chevalier (1998). CHEVALIER V., « Pratiques culturelles et carrières d'amateurs : le cas des parcours des cavaliers dans les clubs d'équitation », *Sociétés Contemporaines*, 1998, n° 29, p. 27 à 41.

¹²⁵³ À l'instar de la pratique musicale du premier XIX^e siècle, les deux sports précités sont à l'origine des pratiques « aristocratiques ».

¹²⁵⁴ HEIN, Fabien, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Mélanie Séteun/IRMA, 2006, p. 137.

¹²⁵⁵ HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART, Émilie, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.

¹²⁵⁶ C'est la première étape, la plus importante en quelque sorte car « apprendre à lire la musique » est considéré comme le fondement de la mise en pratique de la musique. Cet objectif est au centre des discours des élites orphéoniques dès 1850, fait consensus dès 1870.

permet d'intérioriser les rapports de domination et s'inscrit dans la continuité d'un apprentissage des rôles sociaux au sein de la communauté, qu'elle soit villageoise ou urbaine.

Si la transmission entre les générations de sociétaires apparaît « naturelle » au sein d'une même société musicale, certains sociétaires jouent également un rôle de passeur entre les sociétés musicales qui se succèdent dans une même commune en passant d'une société à l'autre. Nous avons déjà constaté pour la période antérieure (avant 1880), l'implication durable et renouvelée de quelques personnes, dont les chefs de musique en premier lieu, au sein des sociétés musicales d'une même ville. Après 1880, ces personnes, bien que minoritaires, constituent un groupe, dont on peut retracer les contours et approcher la composition à partir des listes de membres exécutants et honoraires établies le plus souvent au moment de la création de la société musicale. À Fontenay-le-Comte, trois sociétés musicales sont concernées : une société instrumentale, une société chorale, et une société chorale et symphonique (La Lyre Fontenaisienne, créée en 1884 et modifiée en 1898, la Société chorale, créée en 1887, et la Société chorale et symphonique ou Orphéon, créée en 1900).

Exemple de carrières des sociétaires à Fontenay-le-Comte entre 1880 et 1900

Si 90 % des membres recensés entre 1880 et 1900 ne font partie que d'une seule société musicale à un moment donné de leur vie, les 10 % restants constituent un groupe de personnes dont l'activité musicale et plus largement celle de sociétaires au sein d'une société musicale se prolonge dans plusieurs sociétés musicales de la ville, qu'elles soient chorales ou instrumentales¹²⁵⁷. Parmi les dix personnes qui circulent d'une société à l'autre au sein d'une même ville, neuf sont membres exécutants et un seul, Georges Gandriau, membre honoraire. Industriel de profession, par son importante contribution financière dans l'achat du parc instrumental et du mobilier de la Lyre fontenaisienne¹²⁵⁸, Georges Gandriau gravit les échelons administratifs en tant que membre honoraire : d'abord simple commissaire de la société chorale de 1887, il se voit confier dans la Lyre fontenaisienne les fonctions de président en 1898.

Une bonne moitié des membres exécutants ne se trouve pas empêchée par l'aspect proprement « musical » de la société et passe de la société chorale à la lyre instrumentale, ou inversement. Au plaisir de jouer et de chanter ensemble, sans distinction entre l'une ou l'autre des pratiques, s'ajoutent probablement d'autres motivations d'ordre social ou citoyen : tous ont exercé, lors de leur seconde expérience, une fonction au sein du bureau de la société musicale : président (pour le membre honoraire),

¹²⁵⁷ Lorsque deux personnes dont le nom de famille est identique ne possèdent pas de prénom ou d'initiale de prénom pour les différencier, alors elles sont considérées comme une seule et même personne.

¹²⁵⁸ ADV. 4M118. Règlement de la lyre fontenaisienne (1898). Art. 15. « Gandriau a fait successivement et progressivement, de ses deniers personnels l'acquisition de tous les instruments servant aux exécutants, ainsi que tous les meubles et du matériel existants dans le local loué par la société... ».

commissaire, trésorier, porte-bannière, secrétaire, sous-directeur. Seul l'un d'entre eux est passé du statut de membre exécutant dans la première société musicale à celui de membre honoraire dans la seconde¹²⁵⁹.

Cet échantillon d'individus comprend deux négociants, un industriel, un rédacteur de journal, un employé, un tailleur et un épicier. Cette relative hétérogénéité des professions témoigne d'une certaine diversité sociale au sein d'une élite orphéonique dirigeante en voie de formation, laquelle respecte pour autant au sein de l'association les hiérarchisations sociales. Si les représentants des petites, moyennes et grandes bourgeoisies de la ville se côtoient au sein du bureau de la société, les fonctions administratives qui ne sont pas équivalentes en terme de pouvoirs et de reconnaissance sociale se répartissent en fonction de l'appartenance sociale des individus : l'industriel et le négociant respectivement aux fonctions de président et de vice-président, tandis que l'employé et le tailleur occupent les fonctions de trésorier et de porte-bannière. Sans être le reflet exact de l'ensemble des dirigeants orphéoniques, le groupe des fidèles en fait néanmoins partie intégrante.

Ainsi, outre l'accroissement général du nombre d'orphéonistes sur l'ensemble de la période et l'élargissement des types de population concernée (socialement et générationnellement), la diversification et spécialisation des pratiques musicales associatives qui s'observent à la veille de 1914 et leurs évolutions après 1920, participent également du processus de massification des pratiques orphéoniques en Vendée.

2. Diversification et spécialisation des pratiques musicales en association

Entre 1889 et 1895, Eugène Mas comptabilise près de mille sociétés qu'il considère comme rattachables à « l'institution orphéonique », même s'il les range dans une catégorie à part, celle des sociétés « non classées »¹²⁶⁰. Il s'agit des « sociétés symphoniques, quatuors à cordes, trompettes, trompes de chasse, musique d'établissements scolaires, estudiantinas, etc., etc. »¹²⁶¹.

En Vendée, ce phénomène de diversification et spécialisation des sociétés musicales se rend visible à la veille de 1914 (plus tardivement que dans l'Eure où « l'essor de nouvelles catégories de sociétés musicales »¹²⁶² s'amorce dès 1885) et apparaît plus restreint – nous n'avons pas rencontré

¹²⁵⁹ ADV. 4M118. Règlement de la Société chorale de Fontenay-le-Comte. Art. 6. En 1861, pour être membres honoraires de la société chorale, il faut être « pris parmi les personnes qui par leur talent ou leur position sociale peuvent prêter à la société un utile concours et appui ». Une liste des prétendants à ce statut honorifique est élaborée et proposée par directeur de la société (Idem pour la fanfare de 1871).

¹²⁶⁰ MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, journal l'Instrumental, [1895 ?], p. 111.

¹²⁶¹ *Idem*.

¹²⁶² RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 26.

d'estudiantinas¹²⁶³ par exemple. Par ailleurs, il touche, dans un premier temps, essentiellement les villes principales (Les Sables-d'Olonne, La Roche-sur-Yon et Fontenay-le-Comte).

Ces évolutions sont liées à la diversification des terrains sur lesquelles émergent en se spécifiant les regroupements et associations de pratiques musicales collectives (terrains de l'école, de l'éducation populaire, de la chasse et de la guerre, de la sociabilité), mais aussi aux missions explicites que se donne la société musicale et plus largement « l'institution orphéonique », à savoir l'encadrement de la jeunesse et l'enseignement de la musique associés ou non aux pratiques musicales proposées, ainsi que l'organisation de concerts et la promotion et valorisation d'un patrimoine musical spécifique (classique, « folklore » ou jazz).

2.1. Le terrain scolaire des pratiques musicales collectives

Les musiques d'établissements scolaires

Depuis les années 1850 en Vendée, les groupements musicaux scolaires rattachés à un établissement secondaire qu'il soit d'obédience laïque ou confessionnelle possèdent de ce fait un caractère pérenne participant notamment à la renommée et à l'éclat de l'école¹²⁶⁴. Tandis que la musique bénéficie d'un enseignement spécifique au sein de l'école primaire et secondaire (et des écoles normales¹²⁶⁵), les prolongations de cet enseignement musical ont pris très tôt (dès la première moitié du XIX^e siècle) la forme d'ensemble choral ou instrumental rassemblant les élèves de l'école sous la direction de l'instituteur ou de l'institutrice. Les écoles primaires des villes principales en Vendée accueillent le plus souvent une fanfare. Par exemple, la fanfare de l'école communale des Sables-d'Olonne acquiert une bannière en juin 1879¹²⁶⁶. L'école communale de Chantonay possède une fanfare qui, en 1888, participe au Grand Concours d'orphéons, d'harmonies et de fanfares organisé à la Roche-sur-Yon¹²⁶⁷.

¹²⁶³ A Bayonne, le premier estudiantina apparaît en 1885 et regroupe 70 musiciens. Cet orchestre prend pour modèle l'estudiantina espagnole (celle de Salamanque et celle, célèbre, d'Eduardo Lucena, qui triomphe à Paris, joue à L'Elysée, et fut reçu par Victor Hugo, et enfin l'Estudiantina d'Euskara de Saint-Sébastien. La formation bayonnaise comprend guitares, tambours de basque, flûtes, violons, saxophones avec un répertoire de jotas, habaneras, passacaille, le plus souvent jouée et dansée en costumes dans les rues. MOREL-BOROTRA, Nathalie, « Lieux et pratiques musicales à Bayonne (1841-1914) », in : LESURE, François (Actes réunis par), *La musique dans le midi de la France*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1997, p. 177.

¹²⁶⁴ ADV. Photographies : BIB 719 « La musique du collège Richelieu à Luçon en 1911, en 1932 » ; BIB 756 « L'harmonie du pensionnat Saint-Gabriel en 1909 à Saint-Laurent-sur-Sèvre ». AREXCPO. Fonds Pavageau. À Saint-Laurent-sur-Sèvre, l'établissement secondaire de Saint-Gabriel possède une harmonie dès les années 1850. Elle anime la vie musicale de l'école (distribution des prix, séances théâtrales de carnaval, aux fêtes du pensionnat) et s'exporte en dehors des murs de l'établissement à l'occasion de cérémonies religieuses (réceptions des autorités religieuses, processions, bénédiction et érections de monuments, aubade au curé de la paroisse, concert à la Sainte-Cécile), aux séances littéraires de l'Académie Saint-Louis de Gonzagues, aux assemblées des anciens ou banquets (dès 1896), aux promenades générales et aux concours de musique de Mortagne (1910), Bressuire (1911), Châtillon (1912).

¹²⁶⁵ L'école normale est créée en 1837 à Bourbon-Vendée (La Roche-sur-Yon). SARRAZIN, Jean-Luc (dir.), *op. cit.*, p. 386

¹²⁶⁶ ADV. Extrait du registre des délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 29 juin 1879 [Arch. num.]

¹²⁶⁷ AMR-S-Y. 8Z119. Grand concours-festival d'orphéons, de musiques d'harmonie et de fanfares des 5 et 6 août 1888.

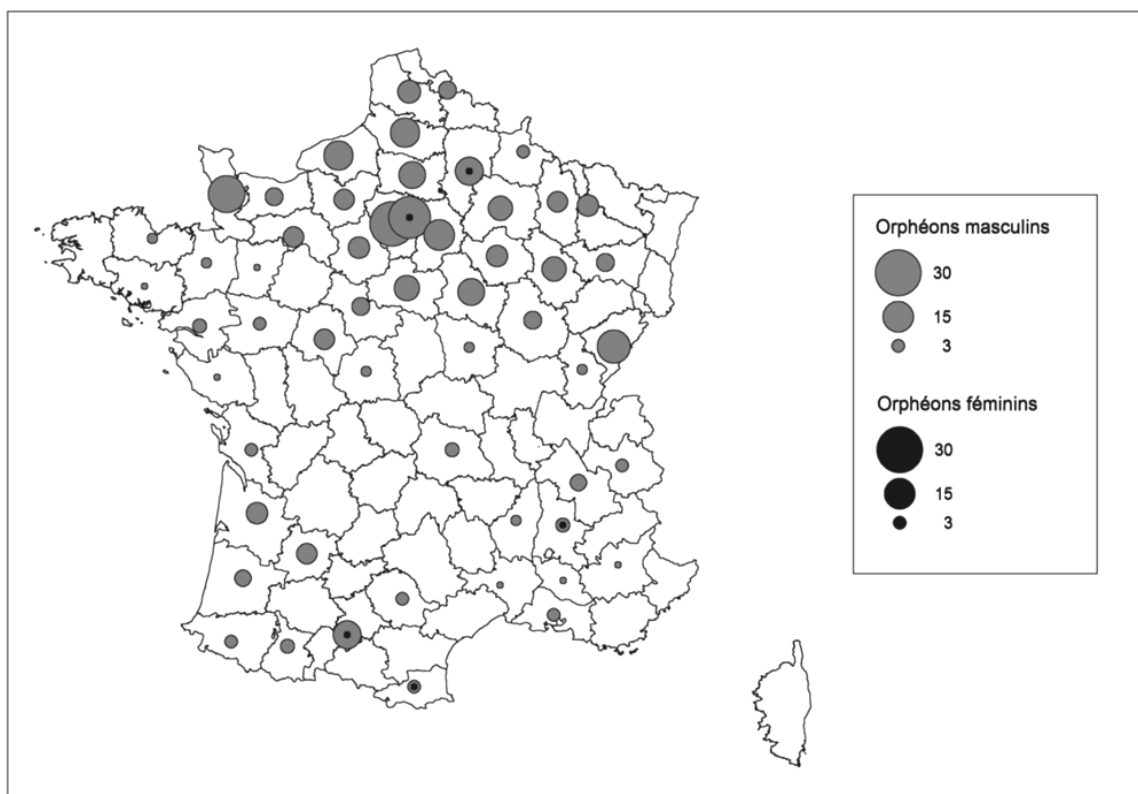


Figure 29 - Cartographie des orphéons scolaires fonctionnant régulièrement en 1881 en France (élaborée à partir des statistiques générale de la France¹²⁶⁸)

À partir de 1880, il semble qu'un nouveau souffle musical traverse les établissements scolaires tandis que l'enseignement musical à l'école est confirmé avec la mise en place des lois Ferry et qu'une école élémentaire et maternelle s'ouvre dans chaque commune¹²⁶⁹. En 1881, une enquête statistique révélant la présence d'orphéons scolaires sur le territoire national compte 394 orphéons scolaires fonctionnant régulièrement en 1881. On retrouve, parmi les départements les plus riches en orphéons scolaires, les départements du bassin parisien, notamment la Seine-et-Marne et la Seine. À noter que la Manche et le Doubs, deux départements ruraux, comptent parmi les départements les plus fournis en orphéons scolaires. Par ailleurs, par le biais de l'école, le chant choral a concerné les élèves filles et les jeunes femmes, même si de façon très limitée : les statistiques officielles comptent moins de 2 % d'orphéons scolaires féminins en 1881 (cf. ci-avant Figure 29)

Jean-Marc Herreng, dont le travail a porté sur l'école publique en Vendée au XIX^e siècle, affirme que nombreux sont les instituteurs adjoints à animer une fanfare ou une chorale en Vendée sous la

¹²⁶⁸ INSEE : « Statistique de l'enseignement primaire 1881-1882 », tableau T54, code V61 et V80. URL : http://www.insee.fr/fr/insee-statistique-publique/bibliotheque/tableaux_sgf/tableaux.asp?domaine=ensp, consulté le 6 octobre 2011.

¹²⁶⁹ Pour une histoire de l'enseignement musical à l'école : ALTEN, Michèle, *La musique et le chant dans les écoles primaires de la République (1882-1939)*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Antoine Prost (dir.), Université Paris I, 1993.

Troisième République¹²⁷⁰. Dans les années 1880, les écoles communales investissent dans l'achat de quelques instruments à vent et à percussions, un premier pas vers la constitution d'une fanfare même modeste. À l'école communale de Chantonay, le parc instrumental tend moins vers la constitution d'une fanfare que d'une clique : la classe de musique contient « une grosse caisse, deux cymbales, une basse à trois pistons, quatre clairons, trois tambours dont un grand et deux moyens »¹²⁷¹. Par ailleurs, dans un contexte de guerre scolaire entre les camps catholiques et laïques¹²⁷², posséder une fanfare ou une chorale a pu être un enjeu non négligeable entre les établissements scolaires privés et publics, enjeu relayé par les municipalités. Dans les petites villes ou les bourgs ruraux, lorsque des embryons de fanfares sont encouragés au sein de l'école publique, c'est notamment dans le but de fournir à la commune des musiciens pour former la fanfare municipale. En 1888, à Sainte-Florence-de-l'Oie puis à Grosbreuil, des instituteurs sollicitent l'autorisation de l'inspecteur d'académie pour accueillir, dans l'école, de 7 à 9 heures du soir, une vingtaine de jeunes gens « pour y recevoir des leçons de solfège en vue de la création d'une fanfare municipale »¹²⁷³. En 1894, le député Guillement demandait pour l'école de Saint-Hilaire-des-Loges « un jeune homme capable de diriger une classe et de diriger aussi la fanfare qui a été créée il y a quelques années », le précédent adjoint « ayant été sollicité dans le même but par la municipalité de Nalliers »¹²⁷⁴. En 1909, à Maillezais, la fanfare « placée sous la patronage de la municipalité » cherche à inciter les écoliers à poursuivre leurs pratiques musicales scolaires au sein de la fanfare en leur supprimant le paiement du droit d'entrée (5 F) : « les élèves de l'école laïque de garçons qui seront admis dans la fanfare après leur sortie de l'école n'auront aucun droit d'entrée à payer »¹²⁷⁵.

Moins coûteux en matériel, la chorale semble trouver un certain écho chez les instituteurs des petites villes et bourgs ruraux entre 1880 et 1885 : deux des trois sociétés chorales qui se créent en dehors des villes principales avant 1900, à la Chaize-le-Vicomte (1881)¹²⁷⁶ et à l'Île-d'Elle (1883), sont tenues par l'instituteur de l'école publique, respectivement, monsieur Guérineau (1884) et monsieur Guétry. C'est probablement le cas également de la société chorale qui se crée à Mareuil-sur-Lay (1885) même si ce dernier exemple n'a pu être confirmé.

Ainsi, si des ensembles musicaux proprement scolaires ont existé, rares sont ceux, semble-t-il, qui ont été jusqu'à se former sous le régime de l'association « autorisée » : notre recensement des sociétés

¹²⁷⁰ HERRENG, Jean-Marc, *Les instituteurs publics dans la société vendéenne (1833-1914)*, thèse de doctorat, discipline histoire, Jacques Fierain (dir.), Université de Nantes, 1987.

¹²⁷¹ AMC. Inventaire du mobilier de l'école (1894) [Archives non classées].

¹²⁷² Depuis 1877, les écoles libres catholiques en Vendée se développent à l'initiative de l'évêque de Luçon, Monseigneur Baillés, pour contrer la politique répressive de l'État vis à vis des congrégations religieuses, lesquelles tenaient notamment en Vendée une bonne part des écoles maternelles et primaires. Avant la loi de laïcisation, la Vendée comptait 57 écoles libres et 243 écoles tenues par des congrégations. Après 1882, on compte 198 écoles libres en 1890 et 234 en 1900. SARRAZIN, Jean-Luc (dir.), *op.cit.*, p. 391.

¹²⁷³ ADV. 1T1043. Fonctionnement et personnel, lettres du 7 février et du 5 décembre 1888.

¹²⁷⁴ ADV. 1T1271. Dossiers individuels d'instituteurs, de 1885 à 1900.

¹²⁷⁵ ADV. 4M123. Art. 5 du règlement de la fanfare de Maillezais (1909).

¹²⁷⁶ ADV. E dépôt 46 2RI. Règlement de la société chorale (1881).

« autorisées » puis « déclarées » (loi de 1901) compte très peu de sociétés musicales d'origine scolaire. Par ailleurs, les enquêtes et recensements faits par les préfets entre 1866 et 1912 ne prennent pas en compte ces sociétés scolaires : serait-ce parce qu'elles n'ont pas sollicité d'autorisation préfectorale, relevant plus spécifiquement de l'autorité de l'inspecteur d'académie ? En Vendée, l'orphéon scolaire recensé aux Sables-d'Olonne en 1881 via les statistiques officielles de l'enseignement primaire n'apparaît pas comme un regroupement constitué sous le régime des sociétés autorisées.

Par ailleurs, parmi les rares sociétés musicales scolaires qui se sont constituées en association « déclarée », l'une, la Fanfare de Chaillé-les-Marais (1887) semble faire les frais d'une hiérarchisation discriminante entre sociétés musicales. Sollicitant une subvention au ministère des Beaux-arts, elle voit sa demande refusée : « une société musicale fondée par une école primaire est exclue des subventions extraites du reliquat du crédit destiné à subventionner les grandes sociétés symphoniques et à faire frapper des médailles pour les concours »¹²⁷⁷. Cette mise à l'écart de la société musicale scolaire n'aura probablement pas freiné l'essor de sociétés musicales proprement scolaires, mais elle n'aura pas pour autant encouragé les instituteurs à inscrire leurs fanfares ou chorales dans l'espace juridique des associations, d'autant plus que ces fanfares scolaires lorsqu'elles sont constituées des seuls écoliers ou même de jeunes gens tout juste sortis de l'école ne sont pas adaptées à la forme associative. En effet, la société musicale appelle une organisation collective d'autogestion qui nécessite la présence dans ses rangs de sociétaires ou membres actifs, à savoir des adultes majeurs (de plus de 21 ans).

Enfin, outre les raisons déjà évoquées précédemment, l'une des hypothèses concernant la rareté des sociétés chorales proprement scolaires est que le chant scolaire a été assujéti à la gymnastique¹²⁷⁸. Selon Thierry Terret, le chant scolaire, bien que bénéficiant de la reconnaissance plus large de l'utilité sociale de la musique (vertus éducatives de moralisation)¹²⁷⁹ et de sa représentativité culturelle (le peuple musicien), reste cependant en quête de légitimité au sein de l'école sous la Troisième République. Selon lui, la gymnastique et le chant ont opéré un rapprochement disciplinaire au sein de l'école, qui a abouti à une pratique spécifique du chant redéfinie par la pratique de la gymnastique, laquelle s'est positionnée sur un axe hygiénique et militaire¹²⁸⁰. Il faut peut-être voir ici une orientation spécifique des pratiques scolaires musicales où la pratique musicale est au service de l'éducation physique. Une dernière hypothèse, que souligne Claude Barbier à propos du département de Savoie, concerne plus spécifiquement la période qui précède la Grande Guerre, où fleurissent les cercles politiques et les

¹²⁷⁷ ADV. 4M115. Lettre du directeur des Beaux-arts au sous-préfet de Vendée, 13 juin 1887.

¹²⁷⁸ TERRET, Thierry, « Le son du corps. Gymnastique et chant à la fin du XIX^e siècle », in : ARNAUD, Pierre, TERRET, Thierry (dir.), *Jeux et Sports dans l'histoire*, IV, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996, p. 47 à 73.

¹²⁷⁹ Selon la conception du rôle du chant à l'école théorisée en 1881 par Bourgault-Ducoudray dans sa contribution destinée à l'élaboration des instructions officielles de 1882, le chant scolaire comme auxiliaire de la morale se trouve réduit le plus souvent à la mémorisation de chants édifiants. ALTEN, Michèle, « Un siècle d'enseignement musical à l'école primaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1997, vol. 55, n° 55, p. 4.

¹²⁸⁰ Le chant est aussi une manière de réguler sa voix et, plus largement, de discipliner son corps, de le rendre docile, afin d'accéder à la norme dévolue par l'institution (contrôle de soi). FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 141.

syndicats. Selon lui, l'instituteur aurait préféré s'investir dans ces groupements syndicaux au détriment des activités de chef de fanfare¹²⁸¹.

Ainsi, le terrain scolaire des pratiques musicales reste si peu visible en Vendée, que l'on peut même se demander s'il a relevé d'une pratique associative « déclarée », et plus largement si les pratiques musicales scolaires n'ont pas souffert des rapports ambigus qu'entretiennent l'institution scolaire et « l'institution orphéonique » sous la III^e République. En effet, si l'école est le terrain originel de l'orphéon, « l'institution orphéonique » s'en est émancipée, mais elle garde dans les années 1880 des attentes fortes vis à vis de l'école¹²⁸². Prises entre deux institutions, l'institution scolaire et « l'institution orphéonique », s'affirmant l'une et l'autre comme singulières, les pratiques musicales scolaires semblent ballotées de l'une à l'autre évoluant au gré des initiatives locales.

Sables-d'Olonne (Les)	Orphéon des établissements d'instruction publique	1881
Sables-d'Olonne (Les)	Fanfare de l'école municipale (communale)	1883 (1879)
Chaillé-les-Marais	Fanfare de l'école de garçons	1887
Fontenay-le-Comte	Fanfare des élèves et anciens élèves du collège de Fontenay-le-Comte	1924
La Roche-sur-Yon	Harmonie et orchestre de l'école normale de la Roche-sur-Yon	1924

Tableau 49 - Sociétés musicales associatives rattachées à l'institution scolaire en Vendée

À partir de 1894 cependant, le cadre des sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves constituées juridiquement en association a pu favoriser cependant le développement d'un phénomène associatif postscolaire, rassemblant élèves de l'école, mais aussi anciens élèves de l'école et participants extérieurs pour compléter les rangs de la société musicale. Autrement dit, l'activité musicale et la pratique collective de la musique à l'école se prolongeraient après 1894 le plus souvent au sein des sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves sous la forme de pratiques « récréatives ». Parmi les documents dépouillés (statuts et règlements de sociétés), les informations extraites ne nous permettent pas de déterminer avec sûreté quelles sont les sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves qui possèdent une section musique, à l'exception de quelques unes cependant dont les dates de créations renvoient le plus souvent à la période de l'entre-deux-guerres (cf. ci-après - Tableau 50).

Cependant, le seul exemple que nous ayons recueilli confirme que le cas de figure est vraisemblable. Il concerne la Fanfare de l'école de garçons de Chaillé-les-Marais qui, créée et autorisée en 1887, prolonge son activité dès 1899 au sein de la Société amicale des anciens élèves de l'école¹²⁸³. Ce seul exemple ne nous permet pas d'évaluer réellement les éventuelles prolongations associatives que

¹²⁸¹ BARBIER, Claude, «Fanfares et chorales en Haute-Savoie entre 1860 et 1940. Le rôle de l'Église », in : *Vie religieuse en Savoie : mentalités, associations*, [actes du XXXI^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Annecy, 13-14 septembre 1986], Annecy, Académie salésienne, 1988, p. 17 à 23.

¹²⁸² ALTEN, Michèle, *op.cit.*, p. 14.

¹²⁸³ ADV. 4M115. La société amicale des anciens élèves de l'école de Chaillé-les-Marais fondée en 1899 organise des activités de sport et de musique et proposent à ses membres une activité musicale qui peut prendre la forme d'une pratique collective de la musique de type fanfare.

prend l'activité musicale au sein de l'école au tournant du XIX^e et XX^e siècle mais, dès 1920, apparaissent des sociétés musicales dites « postcolaires », lesquelles semblent directement issues de la sociabilité des sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves.

La société musicale postscolaire d'après-guerre

Deux exemples nous incitent à privilégier l'hypothèse précédente. Lorsque la Fanfare *Les enfants de l'Autise* se fonde après la guerre en 1925 sous l'appellation de société musicale postscolaire, elle est moins une création nouvelle ex nihilo qu'une prolongation de l'ancienne société musicale du même nom, *Les enfants de l'Autise*, qui se forme en 1892, sous autorisation préfectorale, très probablement dans le cadre d'une société amicale d'anciens élèves, même si elle s'en détache ultérieurement : les statuts et règlements ont été modifiés par trois fois déjà : en 1895, en 1897 alors qu'elle se dote d'une caisse de secours, et en 1900¹²⁸⁴. À Mouzeuil-Saint-Martin, le terrain de l'association amicale des anciennes élèves a permis la formation d'une chorale féminine en 1925. C'est probablement par le biais de ces associations amicales d'anciennes élèves que la pratique musicale collective a pu se décliner au féminin.

Par ailleurs, si les associations musicales des années 1880 en Vendée ne semblent pas, ou peu, être directement issues, comme l'affirme Marie-Laure Fiquet pour le département de la Mayenne, du « grand courant d'éducation musicale mené par les instituteurs des années 1880 à 1900 »¹²⁸⁵, les listes de membres exécutants et honoraires et/ou les listes des conseils d'administration des sociétés instrumentales qui nous sont parvenues mentionnent le plus souvent la présence d'un ou plusieurs instituteurs, instituteurs adjoints, ou institutrices, instituteurs à la retraite, ou directeurs d'écoles, qu'elles soient privées ou publiques (cf. ci-après - Tableau 51). À Saint-Gilles, parmi les membres dirigeants de la société philharmonique au moment de sa formation en août 1883, figure l'instituteur, Louis Renaudet, qui est aussi membre exécutant¹²⁸⁶. Si l'on élargit à la période de l'entre-deux-guerres, nous avons recueilli une quarantaine de noms qui renvoient au statut de membre exécutant (17) ou de membre honoraire (14), mais également aux fonctions de chef de musique (6) ou sous-chef de musique (3). Citons parmi les quelques exemples d'instituteur ou de directeur d'école, également chef-directeur de la fanfare ou de la société musicale, celui d'Emmanuel Antoine, instituteur à Damvix et chef directeur de la fanfare en 1912, qui est également membre honoraire¹²⁸⁷. Dans le cas de la Lyre républicaine qui se refonde à Sainte-Hermine en 1928, deux sections, une fanfare masculine et une chorale féminine sont réunies avec, comme chef de musique de la société musicale, l'instituteur de l'école publique de garçons, Monsieur Chauvet, également chef de la fanfare et, comme sous-chef de musique de la Lyre républicaine, l'institutrice, Mademoiselle Richard, en tant que directrice de la chorale féminine¹²⁸⁸.

¹²⁸⁴ ADV. 4M112. 4M124.

¹²⁸⁵ FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales dans la Mayenne de 1901 à 1985 », *Revue Internationale de Musique Française*, 1886, n°21, p. 53.

¹²⁸⁶ ADV. 4M131. Liste des membres participants de la Société philharmonique de Saint-Gilles-Croix-de-Vie (1884). Les fonctions cumulées de chef de musique et de vice-président sont occupées par Duplessy, receveur des domaines.

¹²⁸⁷ ADV. 4M117.

¹²⁸⁸ ADV. AM131. Règlement de la Lyre républicaine de Saint-Hermine (1928).

Chaillé-les-Marais	Fanfare de la société amicale des anciens élèves de l'école de garçon	1899
Mazeau (Le)	Œuvre postscolaire <i>La Lyre mazéenne</i>	1924
Mouzeuil-Saint-Martin	Chorale de la société amicale des anciennes élèves <i>Les Hirondelles</i>	1925
Nieul-sur-l'Autise	Fanfare postscolaire Les Enfants de l'Autise	1925
Chapelle-Themer (La)	Fanfare postscolaire	1927

Tableau 50 - Sections musicales des sociétés amicales d'anciens élèves et leurs prolongements postcolaires

	Nombre	Année	Nom	Commune
Membre honoraire	1	1878	Société orphéonique	Saint-Michel-en-L'Herm
	2	1880	Société philharmonique	L'Aiguillon-sur-Mer
	1	1881	Lyre républicaine	Saint-Michel-en-L'Herm
	1	1883	Société philharmonique	Noirmoutier
	2	1893	Lyre	Chaillé-les-Marais
	1	1902	Société philharmonique	L'Aiguillon-sur-Mer
	3	1912	Fanfare	Damvix
	2	1921	Université populaire jardaise	Jard-sur-Mer
	1	1936	Association musicale	Poiré-sur-Velluire
Total	14			
Membre exécutant	2	1878	Société orphéonique	Saint-Michel-en-L'Herm
	2	1884	Société philharmonique	Saint-Gilles-Croix-de-Vie
	1	1887	Fanfare	Pouzauges
	2	1893	Fanfare	Saint-Hilaire-des-Loges
	1	1900	Société chorale et symphonique	Fontenay-le-Comte
	1	1914	Fanfare	Pouzauges
	1	1921	Société philharmonique	Nalliers
	1	1926	Fanfare Jeanne-d'Arc	Mouzeuil
	5	1927	Symphonies des instituteurs publics	Fontenay-le-Comte
	?	1930	Symphonie des Cordeliers	Fontenay-le-Comte
	1	1933	Société <i>L'Écho du bocage</i>	Saint-Mesmin
Total	17			
Chef de musique	(1)	1912	Fanfare	Damvix
	1	1913	Fanfare	Saint-Jean-de-Monts
	1	1924	Lyre mazéenne	Le Mazeau
	1	1923	Trompes thiréennes	Thirée
	1	1928	Lyre républicaine	Sainte-Hermine
	1	1936	Association musicale	Poiré-sur-Velluire
Total	6			
Sous-chef de musique	1	1887	Fanfare	Pouzauges
	1	1913	Fanfare	Saint-Jean-de-Monts
	1	1928	Lyre républicaine	Sainte-Hermine
Total	3			

Tableau 51 - Fonction et rôle de l'instituteur (ou ex-instituteur ou directeur d'école) au sein de la société musicale (membre honoraire, membre exécutant, chef de musique ou sous-chef)

Bien que les sections musicales, composantes associatives d'une structure postscolaire d'encadrement de la jeunesse n'ont pas toujours pu être repérées après 1894, que les pratiques musicales collectives scolaires n'ont pas été systématiquement soumises à autorisation préfectorale avant 1901 et que la mutabilité des phénomènes de sociabilités ont ajouté de la mobilité aux contenus et aux contours des associations, le terrain scolaire reste un élément constitutif des phénomènes de pratiques musicales et plus spécifiquement de pratiques musicales associatives, elles-mêmes constitutives du phénomène orphéonique.

Après 1920, l'activité musicale s'inscrit explicitement dans le mouvement d'éducation populaire qui se développe en Vendée dans l'entre-deux-guerres.

2.2. Des sociétés musicales « d'éducation populaire » aux sociétés populaires d'éducation musicale

Vers une offre culturelle élargie

Lorsque la Ligue française de l'enseignement lance en 1894 un appel à la formation de patronages et de sociétés d'éducation populaire¹²⁸⁹, elle a pour ambition que se « fondent des associations d'éducation populaire dans chaque canton... »¹²⁹⁰. Ce mouvement concerne aussi bien les mouvements d'obédiences laïques que confessionnelles (l'Association catholique de la jeunesse française, fondée en 1886, en est une version catholique ; l'Union chrétienne des jeunes gens en est une version protestante). Les patronages laïques et confessionnels rivalisent pour élargir ou maintenir leurs sphères d'influences sur les populations¹²⁹¹. Il touche les populations de jeunes hommes et de jeunes filles. Ces associations forment la base du mouvement d'éducation populaire qui prend son essor dès la fin du XIX^e siècle¹²⁹².

Bien que les documents (autorisation préfectorale puis déclaration officielle ou règlements) ne précisent pas toujours si une section musicale est organisée au sein des sociétés dites d'éducation populaire, toutes les sociétés se rattachant officiellement à ce type de société qui ont, soit pour objet principal la musique (société musicale d'éducation populaire), soit possèdent une section musicale (société d'éducation populaire avec section musique), se sont créées, à l'exception d'une, entre 1920 et 1936. (cf. ci-après - Tableau 52)

¹²⁸⁹ La Ligue française de l'enseignement est créée en 1866 par Victor Macé.

¹²⁹⁰ À l'échelle nationale, les patronages catholiques, par exemple, connaissent un grand essor entre 1905 et 1914. CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations...op.cit.*, p. 103.

¹²⁹¹ DESSERTINE, Dominique, MARADAN, Bernard, « Patronages catholiques, patronages laïques entre les deux guerres. Les enjeux de la socialisation des enfants », *Cahiers d'histoire*, 47-1, 2002. URL : <http://ch.revues.org>, mis en ligne le 13 mai 2009, consulté le 30 août 2011.

¹²⁹² Pour une histoire de l'éducation populaire, deux ouvrages déjà anciens : POUJOL, Geneviève, *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Économie et humanisme/Éditions ouvrières, 1981 ; LEON, Antoine, *Histoire de l'éducation populaire en France*, Paris, Nathan, 1983.

Cette dissolution des activités musicales dans les patronages dans l'entre-deux-guerres s'observe au niveau des buts de l'association : en 1923, l'Association catholique d'éducation populaire *Les jeunes de Saint-Vincent-sur-Graon* a pour objet « de pourvoir à l'éducation et à la préservation de la jeunesse par toutes œuvres et distractions honnêtes : comme réunions, conférences, séances récréatives et musicales... ». Les patronages confessionnels ont probablement joué un rôle non négligeable dans l'organisation de pratiques musicales collectives de type fanfare, harmonie ou chorale, soit au sein du patronage, soit sous une forme autonome. En 1921, le patronage Sainte-Lienne, à l'Hermenault, possède une sous-section musicale¹²⁹³. En 1939, à Vix, pour la fête de la Sainte Jeanne d'Arc le 14 mai, l'Union catholique organise, outre la messe solennelle du dimanche matin, une procession où défile dans les rues de la commune la fanfare de l'association, et un concert en soirée dans la salle du patronage auquel se joint une chorale jaciste : « Le soir, à 8h30, dans la salle du patronage, un concert gratuit sera donné par nos musiciens, au cours duquel les jacistes interpréteront une pièce intitulée : *Une veillée vendéenne au temps de nos grand mères*. Après l'exécution du chant national de la J.A.C. [Jeunesse Agricole Catholique] et de l'hymne « À l'Étendard », un très beau feu d'artifice sera tiré dans la prairie de la Cure. »¹²⁹⁴

Par ailleurs, nombreuses sont les sociétés musicales d'avant 1914 qui se sont reconverties sous l'appellation de « société d'éducation populaire » lors de leur recréation après la guerre en élargissant leur panel de propositions : en 1924, l'Harmonie municipale *L'Ouvrière* d'Aizenay et la Société musicale des mineurs de Faymoreau diversifient les activités en direction du théâtre et du cinéma, cette dernière activité s'implantant dans les campagnes, notamment par le biais de l'invention du cinéma agricole¹²⁹⁵. D'anciennes sociétés musicales trouvent également un espace d'accueil favorable au sein des universités populaires dont le mouvement se développe assez rapidement (169 universités populaires en 1906)¹²⁹⁶. En 1922, la Section musicale *L'Agricole de Jard* de l'Université populaire jardaise se refonde à la suite de l'ancienne société philharmonique dont elle garde le nom¹²⁹⁷. Outre une pratique musicale collective (fanfare), on y propose soit des cours d'adultes, des conférences populaires, une bibliothèque, de la lecture publique et des cours d'enseignements ménagers pour jeunes filles. À Nalliers également, la chorale féminine, dont le président est le docteur Rolland, propose à ses membres une instruction ménagère¹²⁹⁸.

¹²⁹³ ADV. 4M120.

¹²⁹⁴ *Ouest Eclair*, 5 mai 1939.

¹²⁹⁵ Sur l'invention du « cinéma agricole » en France entre les deux guerres : LEVINE, Alison, « Cinéma, propagande et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 3/2004, p. 21 à 38.

¹²⁹⁶ Les universités populaires datent de la fin du XIX^e siècle (1898). POUJOL, Geneviève, *op.cit.*, p. 169.

¹²⁹⁷ ADV. 4M121

¹²⁹⁸ ADV. 4M112. AML. 4S.

Communes	Nom de la société	Enseignement, activité	Date (déclaration)
Vix	Fanfare de l'Union catholique vizeronne		1912
Saint-Mesmin	Section musicale au sein de patronage Jeanne d'Arc		1920
Challans	Société d'éducation populaire	Séances récréatives, littéraires, des activités de théâtre, et de musique ¹²⁹⁹	1921
Grosbreuil	Union catholique d'éducation populaire		1921
Hermenault (L')	Section musicale au Patronage Sainte-Lienne	Activités de musique et de sport	1921
Grosbreuil	Union catholique d'éducation populaire		1921
Nalliers	Société d'éducation populaire musicale et artistique de Nalliers		1922
Fontenay-le-Comte	Société musicale d'éducation populaire "la Lyre fontenaisienne" -		1922
Nalliers	Chorale féminine "Les Bergeronnettes"	Pratique de la musique, instruction ménagère, morale, littéraire et artistique ¹³⁰⁰	1924
Jard-sur-Mer	Section musicale "L'Agricole de Jard" de l'université populaire jardaise	Autres sections que musicales : section théâtrale et section d'éducation intellectuelle et sociale	1922
Oulmes	Société musicale, théâtrale et récréative "La jeunesse oulmaise"		1923
Grosbreuil	Section musicale au sein de la société d'éducation populaire "La Jeanne d'arc"		1924
Velluire	Société chorale et théâtrale de Velluire	Musique et théâtre	1927
Épine (L')	Section musicale au sein de la Société officielle de l'Oiseau blanc	Activités musicales et organisation de fêtes diverses : « notamment de soirées théâtrales et de concerts de la saison balnéaire dont le produit sera affecté aux œuvres de bienfaisance » ¹³⁰¹	1928
Mervent	Association d'éducation morale populaire "La Merventaise"		1929
Poiré-sur-Velluire (Le)	Association musicale d'éducation populaire		1936

Tableau 52 - Sociétés d'éducation populaire possédant une section musique

¹²⁹⁹ ADV. 4M115

¹³⁰⁰ ADV. 4M112. AML. 4S.

¹³⁰¹ ADV. 4M117

D'autres sociétés se créent nouvellement : en 1923, la Société musicale, théâtrale et récréative *La jeunesse oulmaise*, se compose de jeunes hommes et de jeunes femmes (16 hommes pour 5 femmes) âgées d'au moins 12 ans (pour les mineurs, une autorisation des parents ou tuteurs est exigée). En 1926, à Sainte Radegonde-des-Noyers, l'Union féminine se donne pour objet de « développer la culture littéraire et artistique des jeunes filles »¹³⁰². À Saint-Mesmin, en 1933, se forme à l'initiative et sous la présidence du curé Adrien Garnier une société musicale et d'éducation populaire *l'Écho du bocage*, laquelle a pour but également de « promouvoir, soutenir, favoriser les œuvres d'éducation populaire, notamment les conférences et réunions d'étude, les institutions ayant pour but le développement des connaissances professionnelles »¹³⁰³. Il existe donc des rapports de proximité entre organisations concurrentes sur le terrain de l'éducation des masses, les unes empruntant aux autres leurs techniques les plus efficaces.

À partir de 1894, il est donc parfois difficile de discerner des sociétés proposant exclusivement un but musical, d'activités musicales multiples intégrées à un groupement plus large d'encadrement des populations à l'instar des sociétés amicales d'anciens élèves (dès 1894), patronages laïques ou religieux (dès 1900) et sociétés dites « d'éducation populaire » (dès 1920).

La mise en place d'un pôle musical associatif

S'il est vrai que toutes les sociétés musicales prennent en charge par le biais du directeur ou du chef et du sous-chef de musique l'enseignement préalable que la pratique collective sous-tend, cette prise en charge n'est rendue possible et pérenne qu'avec l'aide des subventions municipales. Au début des années 1900, aux Sables-d'Olonne se met en place un pôle musical associatif et municipal où sont regroupés sous la direction d'un unique chef, l'orphéon, la fanfare et l'harmonie. Il s'agit notamment de faire valoir le dévouement que les deux ensembles, choral et instrumental, réunis ont à interpréter « les œuvres des grands maîtres ». Ce regroupement des formations (chorale et instrumentale) à l'échelle de la commune sous l'appellation d'Orphéon témoigne surtout de la naissance d'une politique culturelle locale bien engagée : en œuvrant pour la mutualisation et la concentration des ressources, qu'elles soient humaines, financières ou logistiques, le projet préfigure celui d'un pôle associatif de diffusion, valorisation et transmission de la musique au service d'une pratique spécifique que sont les groupes instrumentaux ou choraux.

¹³⁰²ADV. 4M133.

¹³⁰³ADV. 4M132.

« *Les sociétés populaires d'éducation musicale* »¹³⁰⁴ : *une structure d'enseignement individuel et collectif de la musique*

À l'inverse de l'évolution précédemment observée qui montre la diversification des pratiques culturelles proposées au sein d'une même société d'éducation populaire, certaines sociétés musicales au titre de société d'éducation populaire sortent de la structure du patronage pour se former de façon autonome et se spécialisent dans « l'enseignement individuel et collectif de la musique » : la Fanfare Saint-Louis à Saint-Hilaire-des-Loges existe au sein d'un patronage catholique depuis 1920, formé à l'initiative de l'abbé Marceau qui en est également le directeur. En 1923, en se donnant pour but l'enseignement de la musique, elle s'autonomise et s'affilie dans la foulée à la Fédération musicale de l'Ouest en 1924¹³⁰⁵. La même année, à quelques mois d'intervalle se crée en parallèle une société musicale laïque sous le nom de Fanfare (municipale) *La jeunesse laïque* de Saint-Hilaire-des-Loges dont le but est également « l'enseignement gratuit individuel et collectif de la musique »¹³⁰⁶. Ces associations, en ouvrant des cours de musique sans contrepartie de participation au sein de la fanfare ou de la chorale, confirment qu'une certaine dissociation entre pratique de la musique ou d'un instrument et pratique collective associative est en œuvre.

Cette évolution s'accompagne, à l'instar de l'exemple cité précédemment, d'un large mouvement d'affiliation des sociétés musicales à la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest (ou Fédération musicale de l'Ouest) créée en 1904¹³⁰⁷, dont le siège social est à Fontenay-le-Comte et qui s'organise à l'échelle de plusieurs départements : Vendée, Charente-inférieure, Deux-Sèvres et Vienne. Entre 1924 et 1929, la proportion de sociétés musicales vendéennes affiliées est proche de 40 %. La Fédération musicale de l'Ouest propose un cadre spécifique où « les sociétés dites harmonies, fanfares, orphéons, estudiantinas, trompes de chasse et batteries, [peuvent s'inscrire à condition d'avoir] pour seul but l'enseignement de la musique ». En échange de leur affiliation, elles bénéficient « des avantages consentis par la société des auteurs, éditeurs, et compositeurs de musique » à condition de « donner au moins autant de concerts sur la place publique que de concerts privés »¹³⁰⁸, d'une assurance contre les accidents « pouvant survenir à l'occasion des répétitions, des bals, concerts, concours, fêtes et festivals ou préparations de ces manifestations, des voyages en camions, autos, voitures, bicyclettes ou tous moyens de transports en commun (sauf aviation) à quelque endroit que ce soit »¹³⁰⁹ moyennant une prime annuelle de un franc par sociétaire. Elle délivre par ailleurs des récompenses aux sociétaires ayant 25 à 30

¹³⁰⁴ Expression de Michèle Alten. ALTEN, Michèle, « Les formes de sociabilité musicale dans les écoles primaires de la république », *Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997, p. 49 à 60.

¹³⁰⁵ ADV. 4M132. AML. 4S.

¹³⁰⁶ ADV. 4M132. Règlement, 31 octobre 1923.

¹³⁰⁷ ADV. 4 Num 220/196. La Fédération se voit refuser la subvention qu'elle sollicite de la part du Conseil général qui préfère soutenir la Société des Matinées musicales de la Roche-sur-Yon, patronnée par des notabilités parisiennes, MM. Reyer, membre de l'Institut et Théodore Dubois, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire.

¹³⁰⁸ AML. 2R5 *Bulletin de la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest*, 1929.

¹³⁰⁹ *Idem*.

années de présence au sein d'une société musicale affiliée. En orientant les membres de ces sociétés musicales vers la préparation à l'épreuve individuelle qu'est le « brevet d'aptitude à l'emploi de musiciens militaires »¹³¹⁰, elle participe d'un mouvement d'autonomisation et d'individualisation de l'apprentissage de la musique.

Ainsi, il y a une véritable mutation de la société musicale en une structure d'enseignement de la musique, où les enseignements de la musique sont dissociés des pratiques collectives qui les ont vu naître et seraient notamment calqués sur ceux du conservatoire de musique¹³¹¹. Cette évolution, selon Philippe Gumpłowicz, aurait accompagné le désintérêt des jeunes pour les pratiques collectives de la musique : si les jeunes veulent apprendre la musique, il ne souhaite plus la pratiquer au sein de la société dans une forme qui leur apparaît alors démodée, voire archaïque¹³¹². Les possibilités de se satisfaire seul et autrement de sa passion musicale seraient plus nombreuses¹³¹³. Selon Philippe Gumpłowicz, le problème de la désaffectation des membres des sociétés musicales dans l'entre-deux-guerres serait le reflet d'une aspiration nouvelle qui se traduit par une individualisation de la pratique de la musique. Cette conception nouvelle des pratiques musicales, à la fois plus individuelle et s'apparentant à l'attitude du consommateur qui choisit ce dont il a besoin, préfigurerait le changement de régime de pratique culturelle soulignée par Paul Yonnet entre l'ère des foules (1914-1945) et l'ère des masses (1945- 1985)¹³¹⁴. Dans cette évolution qui tend à la dissociation entre pratique musicale et apprentissage de la musique, Philippe Gumpłowicz voit une situation paradoxale pour la société musicale mutante, où l'école de musique émergente participerait au déclin de la société musicale en tant qu'espace de sociabilité et de pratique collective de la musique. Ainsi, la dissociation de l'enseignement de la musique ou de l'instrument des pratiques collectives associatives, type fanfares ou autres, aurait permis aux individus d'autonomiser leur pratique musicale et de la revendiquer comme telle. Après 1945, un réseau associatif d'écoles de musique se serait mis en place, se substituant au rôle pédagogique des fanfares et harmonies¹³¹⁵. Ces évolutions sont probablement à relier aux changements d'orientation de la politique d'éducation musicale des masses jusque là centrée essentiellement sur la pratique de la musique. Cette dernière apparaît comme un obstacle au développement de l'éducation musicale. Avec la création en 1942 des Jeunesses musicales de France, il s'agit de mettre l'accent sur la formation des mélomanes¹³¹⁶.

¹³¹⁰ AML. 2R5 *Bulletin de la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest*, 1929.

¹³¹¹ À Rouen, les écoles de musique de la Musique municipale et de l'Harmonie Saint-Sever auraient calqué leur enseignement sur ceux d'un conservatoire de musique. VADELORGE, Loïc ; « Un vecteur d'intégration républicaine : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la III^e République », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique ... op.cit.*, p. 97.

¹³¹² GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op.cit.*, p. 248.

¹³¹³ PETIT, Vincent, *La clef des champs... op.cit.*, p. 3.

¹³¹⁴ YONNET, Paul, « Jeux, modes et masses », in : *Réseaux*, 1986, vol. 4 n°19, p. 47 à 60. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1986_num_4_19_1224 Consulté le 13 septembre 2010.

¹³¹⁵ TOURNES, Ludovic, (dir.), *op. cit.*, p. 21.

¹³¹⁶ La question de l'encadrement de la jeunesse et de la diffusion d'un patrimoine national constituent les objectifs fondamentaux du projet et se trouvent partagés avec ceux de l'État français sous l'Occupation. SIMON, Yannick, « Les jeunesses musicales de France », in : CHIMENES, Myriam, (dir.) *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe, 2001, p. 203 à 216.

Cependant, si les activités d'enseignements de la musique (solfège et instrument) semblent prendre la relève des activités de pratique musicale collective au sein des sociétés musicales, notamment au sein du mouvement de « l'éducation populaire » dans l'entre-deux-guerres, elles ont été, nous semble-t-il, au centre des préoccupations des dirigeants de « l'orphéon » et ce, dès la première heure : donner des cours de chant ou de solfège ou d'instrument fait partie des attributions du directeur ou chef de musique de la société musicale. Cependant, il est vrai qu'à partir des années 1880, dans l'espoir de faire face au problème de recrutement des membres des sociétés musicales, les élites orphéoniques ont imaginé déléguer les premiers apprentissages de la musique à l'institution scolaire. En effet, l'école, terrain originel de l'Orphéon de Paris, est, du point de vue des dirigeants orphéonistes, la plus légitime à remplir cette mission de formation élémentaire de la musique. C'est également à ce titre que l'école est le plus souvent considérée comme l'institution initiatrice des « premiers orphéons libres » par le biais des instituteurs et des institutrices. Dans les années 1880, lorsque Bourgault-Ducoudray théorise et concrétise la mission éducative de l'école républicaine en matière d'apprentissage de la musique en participant à l'élaboration des programmes de l'école primaire, il conçoit l'école comme le premier échelon ou niveau d'apprentissage de la musique au service de « l'orphéon ». Autrement dit, l'école, à qui revient notamment l'enseignement du solfège, se doit de former des musiciens lecteurs prêts à être recrutés au sein des sociétés musicales. Mais cette idée, pourtant défendue avec tant de ferveur par les dirigeants orphéonistes, ne semble pas s'accommoder d'une autre réalité qui, elle, pousse l'institution scolaire à se désengager de « l'institution orphéonique ». Cette dissociation s'est notamment nourrie de l'action « des pédagogues » qui, selon Michèle Alten, « ont eu le souci de créer les conditions d'un contact pour tous avec la musique qui a contribué, [malgré un contexte défavorable depuis 1882], à fonder un corpus proprement scolaire de l'enseignement musical à l'école primaire »¹³¹⁷, lequel ne serait pas assujéti à l'idéologie orphéonique mais qui s'inspire des pratiques orphéoniques. « L'institution orphéonique » n'en reste pas moins valorisée : dès la fin du XIX^e siècle, elle est le plus souvent présentée et, encore aujourd'hui, comme l'institution qui a pallié aux insuffisances de l'école en matière d'apprentissage de la musique sous la Troisième République¹³¹⁸.

Le tournant du XX^e siècle voit, en Vendée, l'émergence de nouvelles pratiques musicales associatives qui s'autonomisent de leur terrain originel : cliques (préparation militaire) et sociétés de trompes de chasse (chasse), sociétés folkloriques (sociabilité villageoise), lesquelles évoluent cependant en fonction des discours, soit à la marge de « l'institution orphéonique » pour peu que cette dernière corresponde à une réalité institutionnelle qui aurait les pouvoirs de légitimer certaines pratiques

¹³¹⁷ Le corpus a évolué entre 1882 et 1939 en fonction des ambitions que l'institution scolaire s'est assignée en matière d'enseignement de la musique : d'un apprentissage du solfège dans le but de déchiffrer (objectif réaffirmé de « l'institution orphéonique »), on passe au déchiffrement simplifié (c'est-à-dire chiffré, selon la méthode Galin-Chevé), remplacé, avant d'avoir pu faire ses preuves, par le spectacle chanté dans l'entre-deux-guerres. ALTEN, Michèle, *op.cit.*, p. 14.

¹³¹⁸ GUMPLOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée...op. cit.*, p. 222 à 225.

associatives amateurs collectives de la musique et pas d'autres, soit intégrée au mouvement plus large de « l'éducation populaire », dans lequel les pratiques collectives amateurs de la musique trouvent place.

2.3. Les musiques de la guerre, de la chasse et du « folklore »

Cliques et sociétés de préparation militaire

En Vendée, c'est à la veille de 1914 qu'apparaissent les premières mentions de cliques¹³¹⁹, formations musicales issues de l'héritage des gardes nationales et des compagnies de sapeurs-pompier¹³²⁰, qui possédaient, à défaut d'une musique complète, au moins un tambour et un clairon, placés notamment en tête du bataillon lors des cortèges, à la manière des musiques d'ordonnances des musiques régimentaires, calquées elles-mêmes sur le modèle de la musique de la Garde républicaine qui, selon Philippe Gumpłowicz, reste « le modèle et la référence suprême de l'exécution musicale » pour les orphéonistes¹³²¹.



Photographie 3- Clique (Fontenay-le-Comte) (1914)

Ces cliques ont probablement été plus précoces en Vendée que ce que les documents d'archives laissent présager : fonctionnant sur le principe d'un effectif très réduit, elles possèdent rarement plus de 15 membres (14 membres pour la clique de Fontenay-le-Comte en 1914) et ne sont donc pas soumises à

¹³¹⁹ « Cliquer » signifiant faire du bruit. GUMPOWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 275.

¹³²⁰ AREXCPO. Photographie : « Clique posant », Fontenay-le-Comte, 1914 [photographe anonyme].

¹³²¹ GUMPOWICZ, Philippe, *op. cit.*, p. 221.

l'autorisation préfectorale nécessaire avant 1901. Dans l'Eure, la clique apparaît dans les années 1900. En effet, ces corps de clairons et de tambours, dont l'origine militaire n'est pas sans lien avec le renouveau et l'attrait pour la « chose militaire », vivifiés par les idées de revanche après la défaite de 1871 et l'exaltation des vertus patriotiques, se sont constituées dans les années 1880 notamment dans les établissements scolaires. Au collège de Saint-Gabriel à Saint-Laurent-sur-Sèvre, elle se serait formée de façon plutôt spontanée et à l'initiative des élèves, avant de se joindre à l'harmonie du collège¹³²².

Communes	Nom de la société	Date (déclaration)
Fontenay-le-Comte	Clique de Fontenay-le-Comte	1914
Essarts (Les)	Clique de la Société de tir <i>La Gerbe</i>	1922
Thiré	Société les trompes thiréennes (trompes de chasse, tambours et clairons)	1923
Mareuil-sur-Lay	Société amicale de trompe de chasse <i>Le Rallye mareuil</i>	1923
Mervent	Rallye mervantais	1924
Saint-Hilaire-des-Loges	Rallye vendéen	1924
Thiré	Clique de Thiré	1925
Saint-Florent-des-Bois	La Saint-Hubert	1925
Sérigné	Clique (probable) de la société de gymnastique <i>Le Réveil sérignolais</i>	1927
Poiroux (Le)	Société de musique <i>La Diane</i> (tambours, clairons et trompes de chasse)	1932
Saint-Gilles-sur-Vie	Clique du Jaunay	1936

Tableau 53 - Les cliques et sociétés de trompes de chasse recensées

La clique a trouvé également un terrain propice au sein des sociétés dites « d'éducation militaire »¹³²³ que sont les sociétés de gymnastique ou de tir, dont elle constitue parfois la section musicale. Cependant, au même titre que pour la section musique des sociétés amicales d'anciens élèves, celle des sociétés de gymnastique ou de tir est rarement mentionnée dans les autorisations préfectorales que nous avons dépouillées. En Vendée, nous n'avons recensé qu'un seul exemple, par ailleurs tardif : la Clique de la Société de tir *La Gerbe* créée aux Essarts en 1922. Si ces sociétés de préparation militaire sont encore rares en Vendée avant 1894 (une dizaine en activité), elles atteignent le nombre de 38 sociétés en 1902, réparties sur 31 communes¹³²⁴, multipliant le nombre de cliques potentielles s'y rattachant. Par exemple, à Sérigné, la société de gymnastique *Le réveil sérignolais* se donne pour objet, « de développer les forces physiques et morales des jeunes, de préparer pour la patrie des hommes robustes et des soldats

¹³²² Archives provinciales des Frères de Saint-Gabriel. Notices manuscrites sur « L'harmonie Saint-Gabriel au fil des jours et des années scolaires du pensionnat » par le frère Louis Augustin (Albert Rigagneau 1915-1980).

¹³²³ HELLO Yves, « Les sociétés de gymnastique et de tir en Vendée de 1878 à 1914 », *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1981, p.153.

¹³²⁴ HELLO Yves, *op.cit.*, p. 157.

vaillants, et de donner les notions de musique nécessaires pour l'entraînement de la société »¹³²⁵, ce qui laisse entendre qu'elle propose également une pratique musicale de type clique. Certaines sociétés musicales regroupent à la fois l'instrumentarium de la clique (clairons, trompettes) et celui de l'équipage de la chasse, parfois désigné sous l'appellation de rallye (trompes, cors de chasses).

Au début du XX^e siècle, les milieux orphéoniques parisiens ont une piètre opinion de ces regroupements qu'ils considèrent comme non artistiques : « Au dix-huitième le mot fanfare s'appliquait à la réunion des trompettes de cavalerie ou de trompes de chasse ; ces groupements n'offrant aucun intérêt artistique, nous ne les signalons que pour mémoire »¹³²⁶. Malgré le peu d'intérêt artistique que Gabriel Parès semble porter aux sociétés de trompes de chasse naissantes à la fin du XIX^e siècle, ces dernières vont connaître un certain essor dans l'entre-deux-guerres en Vendée.

Fanfare cynégétique

La fanfare possède donc une origine cynégétique ancienne (fanfare de cors de chasse, de trompes de chasse) qui relève d'une pratique aristocratique, la vénerie¹³²⁷. Au cours du XIX^e siècle, la création des sociétés de chasse¹³²⁸ et leur organisation en équipages donnent à la fanfare de trompe de chasse un rôle de premier plan¹³²⁹. En Vendée, les sociétés de chasses qui se multiplient dans l'entre-deux-guerres ont probablement participé à la diffusion d'une pratique musicale spécifique qui leur est associée¹³³⁰.

La Vendée compte cinq créations de sociétés de trompes de chasse entre 1923 et 1925, toutes situées à proximité des espaces de forêts, hauts lieux de la chasse à courre au XIX^e siècle : les forêts de Vouvant, de la Chaize-le-Vicomte, des Essarts et d'Aizenay¹³³¹. Ces sociétés de trompes ont leur siège social à Mareuil-sur-Lay, Mervent, Saint-Florent-des-Bois, Thiré et Saint-Hilaire-des-Loges. Deux d'entre elles sont affiliées en 1924 à la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest¹³³², tandis que se forme en 1928 la Fédération des trompes de France. Le premier annuaire recensant les sociétés de

¹³²⁵ ADV. 4M134.

¹³²⁶ MARÉCHAL, Henri, PARÈS, Gabriel, *op.cit.*, p 193.

¹³²⁷ Les premières évocations de vénerie remontent ainsi au Haut moyen-âge. Elle consiste à forcer un unique animal, sélectionné à l'avance à l'aide de chiens, suivant les préceptes rigoureusement définis par les traités, dont ceux de deux auteurs du Bas Poitou : Jacques du Fouilloux (1561, dédié à Charles IX), Robert de Salnove (1665). Voir : OTTINGER, Bénédicte, *L'art et la chasse : histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai, Renaissance du Livre, 2002.

¹³²⁸ BOZON, M., CHAMBOREDON, J. -C, « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de sa pratique », *Ethnologie française*, 1980, vol. X, n°1, p. 65 à 88.

¹³²⁹ A la fois dispositif instrumental et genre musical, c'est elle qui permet de communiquer à tout l'équipage, chasseurs à cheval et meutes de chiens, les différentes phases de la chasse. Des fanfares dites de « circonstances » sont sonnées tout au long de la chasse par les veneurs pour en indiquer l'avancée : « la compagnie », « la vue », « le bien-aller », « le défaut », « le change », « le débouché », « le changement de forêt », « le relancé », « le bat-l'eau »... Quand l'animal est pris, on sonne « l'hallali ». Après la prise, « la curée » est sonnée selon le rituel de la vénerie. Elle vise à rappeler les circonstances de la chasse, récompenser les chiens et saluer les participants.

¹³³⁰ *La Chasse Gallery, Chants et musiques de la chasse en Vendée*, Saint-Jean-de-Monts, AREXCPO, 2004.

¹³³¹ DE CHABOT, Auguste-Jean-François, *La chasse du chevreuil : avec l'histoire des races les plus célèbres de chiens courants existant ou ayant existé en France*, Paris, Firmin-Didot, 1879, p. 114 à 118.

¹³³² AML. 4S.

trompes de chasse affiliées paraît en 1929. Ces sociétés de trompes de chasse se rendent visibles assez tardivement en Vendée. Pour le département de l'Allier par exemple, si Christian Paul fait état d'une création de société de trompes de chasse en 1887, la *Saint-Hubert Vichyssoise*, il précise néanmoins que ces sociétés restent rares avant 1914 (seules trois sociétés de trompes de chasse à Vichy, Cusset, et Gannat)¹³³³.

Pourtant, depuis 1863, année de l'exposition canine de Paris, pendant laquelle est créé un premier concours de trompes, vont se succéder de nombreux concours qui vont favoriser le développement de l'instrument et la constitution d'un répertoire de concours qui puise à la fois dans le répertoire spécifique de la chasse, comprenant des fanfares d'animaux, des fanfares de circonstances et des fanfares de personnes, d'équipage et de lieux-dits, mais aussi dans le répertoire des « fantaisies ». Depuis les années 1880, les sociétés de trompes de chasse possèdent leur catégorie propre aux concours orphéoniques. En Vendée, lorsque les sociétés musicales de la ville de Fontenay-le-Comte décident en 1904 d'organiser un concours musical, la catégorie des sociétés de trompes de chasse y est nommée explicitement : « Grand concours d'orphéons, d'harmonies, de fanfares et de trompes de chasse »¹³³⁴.

Les sociétés de trompes de chasse confient traditionnellement la présidence d'honneur au propriétaire des terres qui est de surcroît le plus souvent en Vendée issu d'une famille aristocratique : Monsieur de la Rochette est le président d'honneur de la société amicale de trompes de chasse « le Rallye Mareuil » de Mareuil-sur-Lay, créée en 1923¹³³⁵. L'apprentissage de la trompe se ferait de père en fils, le plus souvent au sein d'une ou deux familles dépositaires d'un savoir-faire. Louis Normand, le chef de fanfare du « rallye merventais », fondé en 1924 à Mervent, est boucher de profession. Son frère Arsène Normand, cultivateur, fait également partie de la société musicale¹³³⁶. À Thiré, c'est l'instituteur Jean Rambaud, qui est à l'origine de la fondation de la Société musicale *Les trompes thiréennes* en 1923 et qui la dirige. Il est cependant intéressant de noter qu'il s'agit non pas d'une société de trompes de chasse uniquement, mais d'un ensemble musical hybride, composé à la fois des instruments de la clique et de trompes de chasse. L'instrument est d'ailleurs sorti de la pratique de la chasse pour rejoindre celui d'une pratique musicale autonome et participe pleinement aux fêtes locales : c'est à l'occasion d'une course cycliste organisé à Château-Guibert en juin 1928 que « vers 19 heures, la société des Cors de Saint-Florent-des-Bois *La Saint-Hubert*, revenant des courses des Moutiers-les-Mauxfaits, joua brillamment quelques beaux airs de chasse, sous la direction de son sympathique chef. M. Mahé »¹³³⁷. En 1924, le rallye merventais rappelle dans ses règlements qu'il « donnera gracieusement, dans les bourgs de Mervent

¹³³³ PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 83 à 92.

¹³³⁴ ADV. 1O316

¹³³⁵ ADV. 4M 123 ; 4M 112 ; AML. 4S.

¹³³⁶ ADV. 4M123.

¹³³⁷ *L'Ouest-Éclair*, 25 juin 1928.

et des Ouillères, trois auditions chaque année, soit à la fête du village, soit à l'occasion de toute autre fête à condition que ces fêtes ne revêtent pas un caractère exclusivement politique »¹³³⁸.

En Vendée, la dissociation entre pratique de la chasse et pratique musicale semble bien installée, mais la référence à des pratiques de vénerie continue de procurer à celui qui joue de la trompe de chasse ou du cor une plus-value de « noblesse » héritée des origines aristocratiques de la pratique¹³³⁹. L'affiliation orphéonique des sociétés de trompes de chasse donne l'image d'un phénomène que l'on a extrait de son contexte social, une sorte de survivance qui se manifeste dans des pratiques musicales autonomes.

Sociétés dites « folkloriques »

Avant 1914, « l'institution orphéonique » a cherché dans un premier temps à inclure par le biais des pratiques du festival-concours, les pratiques instrumentales issues des pratiques ménésières que l'on qualifierait aujourd'hui de « pratiques traditionnelles » de la musique. En Bretagne, la ville de Brest organise en août 1895 « un Concours et Festival d'orphéons, de musiques d'harmonie et de fanfares, de trompettes de cavalerie, de trompes de chasse et binious »¹³⁴⁰, dont un compte-rendu paraît au journal *La dépêche* de Brest, le 13 août 1895¹³⁴¹. Au cours de la période de l'entre-deux-guerres, dans un contexte général d'affirmation du régionalisme, les « pratiques traditionnelles » de la musique, lesquelles restent indissociables de la danse et de la pratique du bal, sont remises au goût du jour. En 1939, aux Sables-d'Olonne, l'association *Le Quadrille vendéen* regroupe 20 sablaises (danse et chant), 4 danseurs marins et 1 sonneur accordéoniste (Paul Mercier) Cette association, créée en 1936 dans le but « d'encourager au port du costume local et de maintenir la pratiques des danses locales », connaît son heure de gloire alors qu'elle revient toute auréolée d'un concours-festival auquel elle a participé à Paris¹³⁴². Elle bénéficie d'une subvention du Conseil général (50 F)¹³⁴³. L'intérêt ethnologique pour ces pratiques s'affirme tardivement néanmoins (fin des années 1930) tandis que prédominaient les études sur la chanson populaire. Il passe par des enquêtes de terrain s'appuyant sur des données musicales (enregistrement sonore) et dansées (notation des danses), linguistique (dialecte), sociologique (les chanteurs, instrumentistes, danseurs), ethnographique (instrumentarium, costumes, accessoires)¹³⁴⁴.

¹³³⁸ ADV. 4M123. Art. 8 du règlement du Rallye merventais (1924).

¹³³⁹ Parmi les rôles actuels de la Fédération Internationale des Trompes de France, il y a celui de « perpétuer une tradition en symbiose avec la Vénerie française. »

¹³⁴⁰ Archives privées de la Société musicale du Mans.

¹³⁴¹ *Idem.*

¹³⁴² ADV. 59J18 à 23 Fonds Bocquier (1902-1943).

¹³⁴³ ADV. 4 Num 220/752. Rapports et délibérations du Conseil général de la Vendée (1939)

¹³⁴⁴ GETREAU, Florence, « Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France : positions de principe, méthode d'observation et réalisation du MNATP », in : CHRISTOPHE, Jacqueline, BOELL, Denis-Michel, MEYRAN, Régis, (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 295 à 307.

Cependant, ces pratiques « folkloriques » ne semblent pas relever officiellement de « l'institution orphéonique » dans l'entre-deux-guerres, même si elles en empruntent la forme associative, les pratiques du concours-festival, l'organisation fédérative, avec la Fédération nationale des groupes folkloriques (1935) par exemple, et se donnent un objectif semblable, celui de valoriser un patrimoine culturel spécifique par la pratique d'un répertoire propre. Ainsi, leur démarche s'inscrit plus largement dans une préoccupation de valorisation d'un patrimoine dit « folklorique ».

2.4. Les répertoires et pratiques associés de la chorale et de l'orchestre symphonique

Cantonnée aux villes principales du département et associée à la pratique chorale notamment au sein des pratiques de concert, la société musicale symphonique se donne pour mission, à l'imitation des pratiques professionnelles de la musique, de diffuser un patrimoine musical dans lequel le répertoire classique prédomine.

La pratique amateur de l'orchestre symphonique, qui apparaît dès la fin du XIX^e siècle en Vendée, cherche à se démarquer de « l'institution orphéonique » à laquelle elle est historiquement attachée (dans la tradition des sociétés philharmoniques du début du XIX^e siècle), tout en maintenant ses liens avec la société chorale avec laquelle elle s'allie. En effet, dès 1900, c'est sous le terme « Orphéon » que l'on trouve, notamment à Fontenay-le-Comte, la réunion de la société chorale et de l'orchestre symphonique¹³⁴⁵, comme prolongement logique d'une collaboration régulière lors des concerts, qu'ils aient lieu en salle ou à l'extérieur. Les deux sections chorales et symphoniques sont maintenues en 1922, lors de sa refondation¹³⁴⁶. À la veille de 1930, l'Orphéon luçonnais donne régulièrement des concerts avec le concours « de son orchestre symphonique ». S'il partage le même temps du concert, ils cherchent à alterner les pièces pour orchestre, et celles pour chœur, mais proposent toujours une pièce où le chœur et l'orchestre jouent ensemble. Le programme du concert donné à la salle de l'Hôtel de ville le jeudi 28 juin 1928, de 21 heures à 22 heures fait une part belle aux pièces du répertoire de l'opéra, des extraits des *Noces de Figaro* de Mozart, ou du *Barbier de Séville* de Rossini, *La Chanson du Printemps* de Mendelssohn (pièce pour piano à l'origine) transcrite ici pour orchestre. Pour l'orphéon, deux œuvres d'Auguste Chapuis¹³⁴⁷ sont proposées : une valse chantée pour chœur avec orchestre, *Il faut aimer*, et un chœur à quatre voix a capella, *Un Baptême au hameau*¹³⁴⁸. À la Roche-sur-Yon, dans les années 1920, l'Union symphonique et l'Orphéon se rassemble également pour donner des concerts sous le kiosque de la Place Napoléon. Le 17 mai 1923, de 20h30 à 21h30, leur programme est élaboré sur le même modèle, une pièce du répertoire de l'opéra, avec ouverture de *La clémence de Titus* de Mozart, une pièce

¹³⁴⁵ ADV. 4M118. Règlement de l'Orphéon de Fontenay-le-Comte. Société chorale et symphonique (1900).

¹³⁴⁶ ADV. 4M118. Règlement de l'Orphéon de Fontenay-le-Comte (1922).

¹³⁴⁷ Auguste Chapuis (1858-1933), élève de Massenet et César Franck, organiste, compositeur, inspecteur du chant dans les écoles de la ville de Paris jusqu'en 1927.

¹³⁴⁸ *L'Ouest-Éclair*, 28 juin 1928.

contemporaine, dans la veine des fantaisies pour orchestre de Bernicat, *François les Bas Bleus*, et une pièce de danse (valse), *Éternelle Ivresse*, de L. Ganne. S'ajoute également en ouverture du concert une pièce du répertoire des marches, *Marche Tartare*, de L. Ganne. L'on retrouve également une pièce pour chœur a capella à quatre voix d'hommes, *Paysage Bourguignon*, de Chillemont, et une autre pour chœur et orchestre, une mazurka, *Belle Polonaise*, de Golitzin¹³⁴⁹.

L'élargissement des pratiques chorales en direction des femmes, comme en témoigne la présence de trois chorales de femmes, *La Fraternelle* à Mouchamps en 1908, *Les Bergeronnettes* à Nalliers en 1924 et *les Hirondelles* à Mouzeuil-Saint-Martin en 1925, accompagne ce dispositif de collaboration entre pratique orchestrale et pratique chorale, l'apport d'une chorale féminine, lors des concerts, permettant par ailleurs la mixité des voix qu'exigent certaines œuvres du répertoire classique. Cependant, la pratique ne semble pas courante cependant. La mixité des voix a pu être également encouragée au sein d'une même société musicale mais assez tardivement. Il existe cependant un contre exemple aux Sables-d'Olonne où, en 1901, « il s'est formé une chorale mixte comprenant les membres de la chorale *La fauvette* et un groupe de jeunes filles et de dames dont le nombre de trente au début s'est élevé à quarante », formant une réunion de près de cent dix voix. À sa tête, Fontaine, qui est par ailleurs le chef de l'orchestre symphonique¹³⁵⁰. L'Orphéon mixte de Fontenay-le-Comte semble apparaître tardivement, même si probablement avant 1939, date à laquelle nous avons retrouvé sa trace par le biais d'une annonce de concert : il « donnera son concert, offert aux familles de ses membres exécutants le dimanche 14 mai, à 20h30, au Théâtre municipal, avec le concours de la Société des élèves du cours de solfège et d'un orchestre symphonique. Au programme, de nombreux intermèdes, qui permettront d'entendre des chansons anciennes et modernes, chœurs et comédies, etc. Des cartes seront gracieusement offertes au public, seule la location sera perçue aux anciens prix. Les concerts étant très suivis, il sera prudent de retenir les places au plus tôt à la Conciergerie. L'Orphéon se fera entendre dimanche prochain, à l'occasion de la fête organisée par l'Amicale des régiments fontenaisiens »¹³⁵¹. Par ailleurs, à Luçon, la réunion entre l'Orphéon luçonnais et la chorale féminine n'est toujours pas effective en 1928, alors que certains conseillers municipaux la demande régulièrement à chaque renouvellement de leurs subventions annuelles¹³⁵².

Après la Grande guerre, quelques sociétés de pratiques symphoniques apparaissent également dans les principales villes du département, excepté la *Symphonie mothaise* qui se crée en 1929 dans un petit chef-lieu de canton (la Mothe-Achard), et dont le but reste avant tout « l'instruction musicale de la jeunesse et l'exécution des œuvres musicales »¹³⁵³. Deux associations sont recensées à La Roche-sur-Yon : l'Union symphonique (1924) et l'Orchestre symphonique de l'École normale (1932), et deux

¹³⁴⁹ *L'Ouest Éclair*, 15 mai 1923.

¹³⁵⁰ AMS-D'O. RVI5.

¹³⁵¹ *L'Ouest Éclair*, 5 mai 1939.

¹³⁵² AML. 2R5.

¹³⁵³ ADV. 4M124.

également à Fontenay-le-Comte : la Symphonie des instituteurs publics, « subventionnée par le syndicat des instituteurs »¹³⁵⁴ (1927) et la Symphonie des cordeliers (1930). À Fontenay-le-Comte, ces deux dernières associations symphoniques ne se donnent pas pour mission de former leurs musiciens. Les règlements précisent pour chacune d'elles, « qu'elle ne forme pas d'élèves et n'admet comme exécutant que des musiciens susceptibles de lui apporter un concours efficace »¹³⁵⁵. La pratique et apprentissage de la musique et de l'instrument sont ici à nouveau dissociés. Aux musiciens professionnels, s'ajoutent des musiciens amateurs probablement recrutés parmi les élites sociales détentrices d'une éducation musicale préalable. Cela témoigne d'un renouveau de l'alliance entre « l'élite artiste » et les élites sociales par le biais de la pratique symphonique. Cette dernière suit donc une voie où le rôle distinctif de la pratique musicale est réaffirmé : il s'agit notamment de renforcer le lien, distendu par la fanfare, entre grande musique et élites sociales. C'est le modèle professionnel de la pratique du concert héritée du xviii^e siècle (concert spirituel) qu'elle revendique¹³⁵⁶ et dans lequel elle s'inscrit en s'alliant à l'orphéon choral, réaffirmant et poursuivant la patrimonialisation du répertoire classique « des grands maîtres ». Si la pratique symphonique alliée à la pratique chorale, qu'elle soit mixte ou pas, n'est pas une nouveauté dans l'entre-deux-guerres, cela témoigne néanmoins d'une volonté de réaffirmer le lien entre « grande musique » et pratique orphéonique. Ce phénomène de patrimonialisation d'un répertoire classique passe par l'imitation des pratiques professionnelles de la musique.

¹³⁵⁴ ADV. 4M118. Règlement de la Symphonie des instituteurs publics (1927).

¹³⁵⁵ ADV. 4M118. Règlement de la Symphonie des instituteurs publics (1927) et Règlement de la Symphonie des Cordeliers (1930).

¹³⁵⁶ LEDENT, David, *La révolution symphonique : l'invention d'une modernité musicale*, Paris, L'Harmattan, 2009.



Amorcée dès 1860 dans les principales villes de Vendée, la démocratisation des pratiques musicales en association s'étend après 1880 aux populations des petites villes ainsi qu'au monde rural et s'accompagne d'un élargissement du profil du sociétaire : sont touchées toutes les populations, rurales et urbaines, toutes les classes sociales (membres honoraires compris), plus encore les hommes que les femmes (quelques femmes s'en emparent également mais la féminisation des pratiques orphéoniques est due à des initiatives isolées et reste exceptionnelle en Vendée), et l'ensemble des générations : des adolescents aux hommes d'âge mûr encore en activité professionnelle ou parfois retraités, en passant par les jeunes adultes célibataires ou mariés. Cette appropriation par le plus grand nombre préfigure les enjeux liés à la massification des pratiques culturelles et participe du passage « de la culture des foules à la culture des masses » selon l'expression de Christophe Prochasson¹³⁵⁷.

Ainsi, la démocratisation des pratiques associatives amateur collectives de la musique semble s'être nourrie à partir de 1880 de la montée politique, économique et sociale des classes moyennes tout en participant à l'avènement de ces dernières¹³⁵⁸. Néanmoins, ces pratiques musicales amateurs associatives tendent parallèlement à se décliner selon des lignes d'appartenances multiples qui parfois se combinent (genre, profession, classe sociale, génération ou affinités culturelles). De ce fait, ces pratiques musicales associatives, par leurs multiples déclinaisons, apparaissent comme un bon indicateur d'une évolution multiculturaliste de la pratique amateur et collective de la musique.

Par ailleurs, la société musicale suit la tendance générale de diversification des formations musicales des pratiques musicales collectives (chorale, harmonie, fanfare, symphonie, musique de chambre, orchestre de plectres (estudiantinas), clique...) et de spécialisation dans l'enseignement de la musique (école associative de musique¹³⁵⁹). À noter également que certaines sociétés musicales abandonnent l'activité des pratiques collectives en se spécialisant dans l'organisation de fêtes ou de concerts dans un but de valorisation et de promotion d'une musique et de sa pratique.

La notion « d'éducation populaire » est née avec l'émergence de l'Orphéon de Wilhem considéré comme une institution d'éducation du peuple via la musique, mais l'idée que défend très tôt « l'institution orphéonique » en se définissant comme une institution d'enseignement de la musique en direction du plus grand nombre (« la grande école de solfège »), à savoir une « société populaire d'éducation musicale », participe de la transformation de cette notion de l'éducation populaire en une conceptualisation élargie à l'ensemble des domaines (artistiques, sportifs, culturels, scientifiques) pouvant potentiellement contribuer

¹³⁵⁷ BURGUIERE, André, REVEL, Jacques (dir.), *Histoire de la France, choix culturels et mémoire*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 183 à 233.

¹³⁵⁸ Tournes, Ludovic, « Les sociabilités musicales contemporaines, entre acculturation et déculturation du politique », in : Tournes, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique...op.cit.*, p. 26 à 30.

¹³⁵⁹ Raibaud, Yves « De la pratique culturelle amateur à l'institutionnalisation par le biais de la vie associative : l'exemple des écoles de musique », in : Gillet, Jean-Claude, *Les associations, des espaces entre utopies et pragmatismes*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 79 à 98.

à éduquer, former le citoyen. Si l'essor des mouvements d'encadrement de la jeunesse postscolaire et périscolaire (sociétés amicales d'ancien(ne)s élèves et patronages catholiques) met la notion « d'éducation populaire » au devant de la scène dès la fin du XIX^e siècle, elle prend sa pleine dimension dans l'entre-deux-guerres en Vendée. En effet, à partir de 1920, qu'elles soient des recreations d'anciennes sociétés musicales dont les activités ont stoppé pendant la guerre ou de nouvelles créations associatives, les sociétés musicales s'enracinent pleinement sur le terrain de « l'éducation populaire », terrain assez vaste et assez peu défini par ailleurs, que l'État semble avoir délégué définitivement à la société civile. En outre, la société musicale, à l'instar des sociétés d'encadrement de la jeunesse postscolaire ou périscolaire, intègre parfois également d'autres activités récréatives pour ses adhérents (théâtre, couture, cinéma).

« L'institution orphéonique » en proposant un cadre associatif le plus souvent encadré par des musiciens professionnels a joué un rôle dans l'émancipation (ou la patrimonialisation) de pratiques musicales issues ou associées à d'autres pratiques sociales, de guerre (cliques et fanfares), de chasse (fanfares de trompes de chasse) ou de sociabilité villageoise (société de danses et de musique folklorique) ou bourgeoise (orchestre symphonique ou chorale) – les pratiques musicales des marins n'ayant pas, semble-t-il, profité de ce cadre associatif pour se rendre visibles en Vendée.

Par ailleurs, les structures d'encadrement de la jeunesse rattachée à l'école ou à la paroisse ont engendré de nouvelles formes de pratiques musicales en lien par exemple avec le théâtre. En effet, tandis que l'éducation populaire polarise désormais les enjeux de l'encadrement de la jeunesse se développent des loisirs éducatifs collectifs (jeux, activités sportives, théâtrales ou musicales) qui s'éloignent des pratiques artistiques de référence (type chorale, harmonie ou fanfare).

La question de la démocratisation des pratiques associatives et musicales aurait gagné à se prolonger par l'étude de la démocratisation des pratiques de concert et plus spécifiquement des pratiques du concours ou concours-festival¹³⁶⁰. En effet, la société musicale possède la singularité de promouvoir une activité participative au sein de l'espace dans lequel elle se crée : elle réunit ceux qui jouent la musique, ceux qui écoutent et ceux qui soutiennent le projet (municipalité, notables), engendrant un brassage social probablement assez différent en fonction des contextes de production. L'évènement convoque en amont, et au moment où il a lieu, un grand nombre d'acteurs : spectateurs, musiciens, organisateurs et financeurs (les concours-festivals sont le plus souvent à l'initiative de la municipalité et des sociétés musicales de la commune¹³⁶¹). La Vendée participe à cet engouement même si assez

¹³⁶⁰ L'une des problématiques possibles pour aborder cette question pourrait être selon Alain Corbin de s'interroger sur le passage « de la fête politique au festival ». CORBIN, Alain, GEROME, Noëlle, TARTAKOWSKY, Danielle, *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990], Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 429.

¹³⁶¹ ADV. 4 Num. 219/95. Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 11 avril 1904. Le coût du festival est porté par la municipalité et la ou les sociétés musicales de la ville. En 1904, Fontenay-le-Comte estime le coût de la manifestation à 10 000 F. Elle reçoit une subvention de 100 F du Conseil général.

tardivement : le premier festival d'envergure nationale a lieu aux Sables-d'Olonne en 1879, d'autres suivront : en 1888, en 1901 et en 1933 à La Roche-sur-Yon¹³⁶², en 1891 et en 1904 à Fontenay-le-Comte¹³⁶³, en 1925 à Luçon¹³⁶⁴.

Cette question sort néanmoins du domaine de l'univers associatif pour entrer dans celui de la sociabilité informelle. Nous avons souhaité cependant revenir succinctement, à titre indicatif, sur l'importance de ces grandes manifestations festives qui s'organisent à l'occasion des concours-festivals orphéoniques et qui appartiennent à la catégorie des rassemblements de masse. Quelques données chiffrées peuvent permettre de mieux appréhender l'importance de ces manifestations. Pour exemple, 70 concours ont été recensés pour l'année 1882¹³⁶⁵. Ils ont concerné 3375 sociétés musicales, dont 735 chorales, 480 harmonies, 1651 fanfares, deux symphonies et quatre quatuors à cordes, ce qui représente 22 % de chorales, 14 % d'harmonies et 49 % de fanfares. Le nombre de sociétés participant aux manifestations oscille entre 6 et 183 et la participation moyenne est de 36 sociétés par manifestation. La grande majorité de ces concours a eu lieu sur le sol français (Il faut y ajouter un concours à Londres, un à Genève, un à Namur (Belgique) et un à Constantine). Cela représente 65 communes organisatrices parmi 34 départements, soit environ 35 % des départements. La majorité des départements concernés accueille un seul concours en 1882, sauf le département de la Seine qui comptabilise 19 concours et les départements du bassin parisien, de la Seine-inférieure, de l'Eure-et-Loir, du Nord et du Pas-de-Calais, de la Gironde qui en comptent 3 ou 4, de l'Yonne et de la Haute-Garonne qui en comptent 2. Dans ce cas, les différentes communes organisatrices de ces départements se relaient.

AMR-S-Y. Ceux qui profitent des retombées économiques comme les commerçants de la ville ou, indirectement, les industriels fabricants d'instruments et les éditeurs de musique ou les chemins de fer... optent pour des gestes commerciaux (réduction du coût des transports notamment). En 1888, à la Roche-sur-Yon, 12 cafetiers, hôteliers et négociants de la commune ont offert une médaille chacun dont le coût total est de 264 F : Dion du grand café, Fortin de l'Hôtel Europe, Moussion cafetier, Chardonneau, cafetier, Clergé du Café du sport, Brent de l'Hôtel de la gare, Delisle de l'Hôtel et café français, Ganchez, cafetier, Hervé et Allieu. Débitants, Baudry et Robuteau négociants, Valentin restaurateurs, Roy, cafetiers.

¹³⁶² ADV. 4 Num. 219/123. Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 15 juin 1901, 26 avril 1933.

¹³⁶³ ADV. 4 Num. 21 Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 6 avril 1891, 11 avril 1904.

¹³⁶⁴ AML. 4S. Grand concours-festival-kermesse de Luçon en 1925.

¹³⁶⁵ *Annuaire général de la musique et des sociétés chorales et instrumentales de France*, Paris, [?], 1883, p. 155 à 157.

Chapitre 7 Les manifestations de « l’irruption du politique » dans le fait associatif musical

En 1880, l’un des porte-parole du mouvement catholique, Jean de Moussac, prétend à une instrumentalisation progressive de « l’orphéon » par les républicains. « L’orphéon » aurait été récupéré par la Ligue de l’enseignement (1866), principal relais éducatif de l’État :

« L’Orphéon, les sociétés de gymnastique, surtout, sont l’objet des convoitises de la Ligue française. Aux derniers jours de l’Empire, voyant quel parti électoral on tirait de ces institutions et de tant d’autres : sociétés de secours mutuels, sociétés chorales, etc., elle s’est dite : pourquoi ne m’en emparerais-je pas ? L’Orphéon réunit par centaines de milliers les habitants des villes et des campagnes... Il y a là un monde tout préparé pour la réalisation de l’œuvre de la Ligue. »¹³⁶⁶

Si l’argument de l’instrumentalisation politique de « l’orphéon » apparaît au moment où les milieux cléricaux cherchent à renforcer leurs initiatives face aux processus de laïcisation entrepris par les républicains au pouvoir, il n’en témoigne pas moins d’un contexte de guerre d’influence entre milieux catholiques et laïques, qui pousse à la « politisation-bipartition » locale des espaces de sociabilités, selon l’expression de Maurice Agulhon¹³⁶⁷.

Ainsi, l’enjeu que soulève cette structuration de la vie politique apparaît dès 1880 comme un des facteurs concourant à l’essor et aux mutations du mouvement associatif musical. Il s’agit donc dans ce chapitre de souligner quelques unes des formes et manifestations visibles que « l’irruption du politique » a pu prendre dans le fait associatif musical entre 1880 et 1939.

Dans un premier temps, en cherchant à comprendre l’essor du phénomène orphéonique en Vendée, il nous est apparu que l’avènement des fanfares (d’appellation et de formation) à partir de 1880 peut se comprendre comme l’une des manifestations de l’avancée du républicanisme en Vendée. Dans un second temps, nous nous sommes attachée à saisir l’inscription du phénomène orphéonique vendéen dans les cadres naissant d’une politique culturelle à l’échelle communale et départementale, dans lesquels sont amenées à cohabiter, dans l’entre-deux-guerres, sociétés musicales laïques et sociétés musicales ecclésiastiques.

¹³⁶⁶ MOUSSAC, Jean (de), *La Ligue de l’enseignement. Histoire, doctrines, œuvres, résultats et projets*, Paris, Librairie de la « Société bibliographique », 1880 (2^e édition).

¹³⁶⁷ En effet, l’idée que les sociétés vocales sont de tendance conservatrice et les fanfares de sensibilité plutôt républicaine, développée dans les années 1980 (AGULHON, Maurice, BODIGUEL, Maryvonne, *Les associations au village*, Arles, Actes Sud, 1981, p. 107), a été remise en cause depuis. Maurice Agulhon parle de bipartition des sociétés musicales : à une fanfare républicaine, répond une fanfare cléricale. PETIT, Vincent, *La clef des champs...op.cit.*, p. 2 à 3.

1. La « fanfarisation » du territoire vendéen : l'avancée du républicanisme ? (1880-1900)

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que le phénomène de multiplication des créations de sociétés musicales partir de 1880 en Vendée correspond principalement à une diffusion géographique des créations de sociétés instrumentales (composées majoritairement du groupe fanfare) via les communes du département et notamment les chefs-lieux de cantons. Ce développement tardif des fanfares, par rapport à la chronologie nationale qui fait débiter l'émergence des sociétés instrumentales et notamment des fanfares dans les années 1860, est-il spécifique à la seule Vendée ?

Nous avons tenté dans un premier temps de répondre à cette question en comparant la chronologie vendéenne des créations de sociétés musicales non seulement à la chronologie nationale mais aussi à quelques autres chronologies départementales dont nous avons eu connaissance. Dans un second temps, il s'est agi de mieux saisir l'impact de l'offensive républicaine dans l'avènement du groupe fanfare en Vendée en retraçant par le biais d'une analyse croisée d'éléments variés (données chronologiques, géographiques, administratives, témoignages...) les diverses logiques de différenciations d'appellations des sociétés instrumentales.

1.1. Accroissement tardif mais spectaculaire du groupe fanfare

L'explosion des créations de sociétés musicales des années 1880 : une spécificité vendéenne ?

Comparée à l'ensemble des départements, la Vendée connaît un accroissement tardif mais spectaculaire des créations de sociétés musicales à partir de 1880, tandis que les départements de l'Eure, de la Seine-Inférieure ou du Maine-et-Loire, à l'instar de l'évolution globale, suivent un rythme de développement plus important dans la période précédente entre 1850 et 1880. Si l'on en croit Eugène Mas, la plus forte croissance des créations de sociétés musicales à l'échelle nationale se situerait avant 1880 et, plus précisément, sous le Second Empire entre 1865 et 1870. Entre 1874 et 1884, le taux de croissance est inférieur de moitié à celui de la période précédente. Après 1884, les créations de sociétés musicales se poursuivent mais selon une croissance ralentie qui semble néanmoins s'accélérer à nouveau quelque peu après 1890. Plus généralement, le phénomène orphéonique connaît à l'échelle nationale une croissance irrégulière mais continue qui se ralentit au cours du XIX^e siècle.



Figure 30 – Les six phases de développement du « mouvement orphéonique » à l'échelle nationale entre 1860 et 1895 d'après Eugène Mas¹³⁶⁸

Dans les départements de la Seine-Inférieure et de l'Eure, Jean-Yves Rauline atteste que la période la plus dynamique en termes de créations de sociétés musicales précède 1870¹³⁶⁹. Ce dynamisme précoce est dû, comme nous l'avons vu précédemment, aux nombreuses créations de corps de musique des compagnies de sapeurs-pompiers qui représentent un quart de l'ensemble des créations entre 1852 et 1870 dans la Seine-Inférieure et un tiers dans l'Eure. Le Maine-Loire¹³⁷⁰ connaît, selon l'enquête menée par Jérôme Cambon, une progression quasi constante des créations de sociétés instrumentales entre 1850 et 1880 (excepté un temps de ralentissement des créations entre 1865 et 1870), ces dernières s'effectuant au rythme de 1,5 sociétés par an¹³⁷¹. Après 1880, à contre-courant de l'évolution des créations de sociétés musicales en Vendée, les créations de sociétés instrumentales dans le département du Maine-et-Loire déclinent progressivement jusqu'en 1900.

De ce fait, la Vendée, comparée notamment à l'Eure, possède un meilleur dynamisme de créations de sociétés musicales entre 1880 et 1914¹³⁷², soit 1,5 fois plus de créations de sociétés musicales pour 100 communes en Vendée (39 sociétés contre 25 dans l'Eure). Pendant cette période, le département vendéen compte toutefois un volume de créations de sociétés musicales moindre (116 contre 176 dans l'Eure). Si

¹³⁶⁸ À l'échelle nationale, la part des sociétés instrumentales dans l'ensemble des sociétés musicales a augmenté rapidement dès 1865, pour atteindre une sorte de pallier évoluant de 85 % en 1884, selon Johannès Weber, à 80 % dans les années 1890 selon Eugène Mas. MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAULT, E., *op.cit.*, p. 111 à 113.

¹³⁶⁹ RAULINE, Jean-Yves, *op.cit.*, p. 27.

¹³⁷⁰ Le Maine-et-Loire fait partie des départements comptant un nombre important de sociétés musicales en 1867 : avec 38 sociétés musicales recensées, il arrive en 32^e position et occupe la 21^e place dans le classement du nombre de sociétés par habitants. BELLIER, Olivier, *Les sociétés de musique en Maine-et-Loire au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Alain Corbin (dir.), Université de Tours, 1986. CAMBON, Jérôme, *Soufflants et frappeurs de peau... op. cit.*, p.14 à 15.

¹³⁷¹ Cette progression se fait donc en deux temps : une première phase de croissance sous le Second Empire avec près de 12 sociétés musicales créées en 1863, puis une seconde phase sous la Troisième République, qui culmine en 1879 avec près de 25 créations. CAMBON, Jérôme, *Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires..op.cit.*, p. 88.

¹³⁷² LEBRAT, Soizic, « La Vendée résiste-t-elle à l'orphéon ? », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 2010/2, n° 117-2, p. 123 à 150.

parmi les formations musicales qui se créent dans les deux départements, le groupe fanfare reste l'élément moteur de la croissance orphéonique à cette période, il est, en Vendée, près de deux fois plus dynamique que dans l'Eure.

Nombre de créations pour 100 communes entre 1871 et 1914	Total Eure	Total Vendée
Chorales (et mixtes)	5	5
Harmonies	4	5
Groupe fanfare	14	26
Autres /indéfinis	2	3
Total des créations pour 100 communes	25	39

Tableau 54 - Départements de la Vendée et de l'Eure : comparaison du nombre de créations pour 100 communes par types de sociétés musicales entre 1871 et 1914

Le phénomène d'explosion des créations que nous observons en Vendée dans les années 1880, lequel concerne principalement les fanfares, a logiquement touché d'autres départements, ne serait-ce que pour maintenir, à l'échelle nationale, la progression générale des créations de sociétés musicales après 1880. En effet, la Vendée n'est pas le seul département à connaître ce phénomène d'explosion des créations de sociétés musicales à partir de 1880. Marie-Dominique Amaouche-Antoine souligne que le « mouvement orphéonique » dans l'Aude ne progresse que très lentement entre 1852 et 1874 (3 créations), s'accélère néanmoins entre 1874 et 1877 (12 créations) et prend réellement de l'ampleur après 1880 (104 créations jusqu'en 1902)¹³⁷³. Selon Christophe Meunier, le département d'Indre-et-Loire atteint également un pic de créations officielles de sociétés musicales (avec autorisation préfectorale ou déclaration à la préfecture) entre 1880 et 1884, soit une trentaine de créations contre une dizaine pour les cinq années précédentes¹³⁷⁴. Christian Paul souligne également que l'un des temps forts des créations de sociétés musicales dans le bassin thermal de Vichy concerne les années 1880 à 1897¹³⁷⁵. Ce même phénomène s'observe également en Mayenne¹³⁷⁶. Marie-Laure Fiquet rappelle par ailleurs que le pic de créations des années 1880 en Mayenne aurait été amplifiée en partie par l'effet de la loi du 30 juin 1881 sur la liberté de réunion qui, autorisant la tenue de réunions publiques sans autorisation, rend en revanche

¹³⁷³ Dans le département de l'Aude : 119 sociétés musicales recensées entre 1852 et 1902, dont 81 sociétés de type fanfare ou harmonie, 32 sociétés chorales, et 6 sociétés lyriques ou philharmoniques. AMAOUCHE ANTOINE, Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Toulouse, 1981, vol. 93, n° 4, p. 443 à 450.

¹³⁷⁴ MEUNIER, Christophe, *Harmonies et Fanfares en Indre-et-Loire...op.cit.*, p. 20.

¹³⁷⁵ En comparaison de la chronologie proposée par Christian Paul pour le bassin thermal de Vichy entre 1860 et 1914 (sur un total de 26 sociétés musicales répertoriées), nous avons observé une synchronie des temps forts de créations. À la période entre 1862 et 1867, qui correspond au premier temps de créations de sociétés musicales dans le bassin vichyssois (à l'instar de la chronologie établie dans la partie précédente), s'ajoute la période de forte et de quasi continuité des créations, qui s'étale entre 1880 et 1897. Il relève un troisième temps, entre 1901 et 1903, où il note quelques créations de sociétés musicales, probablement dans le sillage de la loi de 1901 sur les associations, et une dernière période de nette reprise des créations à la veille de 1914. PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁷⁶ FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales dans la Mayenne de 1901 à 1985 », *Revue Internationale de Musique Française*, 1986, n°21, p. 51.

obligatoire sa déclaration¹³⁷⁷. Cependant, la multiplication des créations de sociétés musicales ne peut être due au seul impact qu'aurait eu cette loi. En effet, d'une part, elle n'est que le prolongement de celle du 6 juin 1868 stipulant que les réunions publiques peuvent avoir lieu sans autorisation préalable, laquelle n'a pas provoqué à cette époque d'effet similaire, et d'autre part, elle ne s'applique pas aux associations (sociétés) qui se distinguent de la réunion par leur caractère permanent, lesquelles sociétés sont donc toujours sous le régime de l'autorisation préfectorale préalable après 1881. Mais, selon Jean-Yves Rauline, « l'examen des arrêtés préfectoraux durant la période d'autorisation préalable montre que cette distinction n'a pas toujours été clairement établie »¹³⁷⁸ dans les départements de l'Eure et de la Seine-inférieure. Cette situation pourrait avoir, en fonction des contextes locaux, soit freiné soit accentué l'essor des créations de sociétés musicales à cette époque.

Ainsi, l'accroissement tardif mais spectaculaire des créations de sociétés instrumentales sur le territoire vendéen n'est pas spécifique à la seule Vendée. Celle-ci partage avec d'autres départements ce moment de forte création de sociétés instrumentales, qui apparaît en décalage par rapport à la chronologie nationale. La force de l'explosion des créations, avec notamment l'émergence du groupe fanfare dans les années 1880, vient combler un vide orphéonique à l'échelle des communes du département que d'autres départements plus précoces ont commencé à remplir dès 1860. Cette multiplication des créations de sociétés instrumentales serait-elle la conséquence d'un phénomène qui, contraint dans un premier temps à un développement restreint ou caché, se trouverait tout à coup dans des conditions favorables pour émerger et se rendre visible ? Cette interprétation, si elle reste à l'état d'hypothèse permet également de comprendre le caractère explosif des créations par analogie avec la vision mécaniciste d'un ressort qu'on maintient en position resserrée et qui, lorsqu'on le lâche brutalement, prend sa pleine dimension.

Ainsi, en cherchant à comparer la chronologie vendéenne des créations de sociétés musicales avec quelques autres chronologies départementales du phénomène orphéonique avant 1914, se sont dégagées certaines divergences (Eure, Seine-Inférieure, Maine-et-Loire) mais également quelques similarités (Aude, Mayenne, Indre-et-Loire, et à l'échelle plus réduite du bassin thermal de Vichy). Dans la mesure où cette explosion du nombre de sociétés instrumentales à partir de 1880, et plus spécifiquement des fanfares, ne touche pas l'ensemble des départements mais seulement quelques-uns, quels sont ceux qui sont concernés ? Sont-ce les départements, à l'instar de la Vendée, dont le développement orphéonique en 1867 est resté cantonné aux villes principales ? Probablement, si l'on en croit Gabriel Parès qui, en 1908, laisse entendre « qu'il n'y a pas en France une commune un peu importante qui n'ait au moins sa fanfare »¹³⁷⁹. Deux enquêtes séparées d'une vingtaine d'années, l'une d'Eugène Mas, l'autre de Gabriel Parès, ont abouti à des cartographies des créations de sociétés musicales à l'échelle des départements

¹³⁷⁷ FIQUET, Marie-Laure, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁷⁸ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p.20.

¹³⁷⁹ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 276.

français, respectivement publiées en 1895 et en 1908. Elles permettent de mieux cerner les départements qui ont participé pleinement à l'avènement des fanfares.

La France des fanfares au tournant du XX^e siècle

Lorsqu'en 1895, Eugène Mas propose un état de la France des sociétés instrumentales¹³⁸⁰, il a établi le classement à partir d'un recensement des sociétés musicales par département qu'il a effectué pour l'Exposition universelle de 1889 à Paris¹³⁸¹. Selon lui, la concentration géographique des créations de sociétés musicales constatée en 1867 à l'échelle nationale est encore d'actualité en 1895 : « Le parallélogramme limité par les départements de l'Eure, Seine-et-Oise, Marne et Ardennes renferme à lui seul le quart des sociétés orphéoniques françaises »¹³⁸². Les éléments d'interprétation qu'il donne de cette inégale répartition s'inscrivent en droite ligne de ceux qui avaient été évoqués en 1867, à savoir, les questions agraires et les types d'habitats qui en découlent, la densité de population, l'avancée de l'industrialisation et des voies de communications¹³⁸³ (cf. Figure 5). S'ajoutent des éléments d'interprétations nouveaux que sont les contraintes de vie liées à la profession exercée, plus ou moins compatible avec une activité musicale régulière. L'exemple retenu est celui du marin.

« Plusieurs facteurs interviennent du reste, dans la répartition, par région du nombre de sociétés musicales, et la carte nous fait toucher du doigt les causes du développement plus ou moins grand de l'instruction musicale populaire, suivant la nature du sol ou des industries. Les régions houillères, métallurgiques et viticoles viennent en tête du classement ; ensuite, les départements de culture riche ou d'élevage, comme la Normandie, la Beauce, l'Anjou. Dans la troisième zone, les pays montagneux où les communications sont difficiles et la population peu dense ; enfin, dans la quatrième zone, on peut placer les régions frontières du Sud-est et du Sud-ouest, ainsi que la partie ouest de la Bretagne et la Corse. D'ailleurs il est à remarquer que les départements maritimes, sauf la Charente, l'Hérault et les Bouches-du-Rhône, ne fournissent à la musique populaire qu'un contingent restreint, ce qui s'explique facilement par les fréquents déplacements et le genre tout spécial d'existence auxquels sont astreints les gens qui demandent le pain quotidien à la navigation ou à la pêche côtière »¹³⁸⁴.

¹³⁸⁰ MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France...*op. cit.*, p. 110. La France des sociétés musicales (instrumentales) de 1895 est d'autant plus intéressante qu'elle se situe à une période charnière de la croissance associative en Vendée, juste avant l'essor des sociétés d'anciens élèves et des sociétés de tirs.

¹³⁸¹ LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 259.

¹³⁸² MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France...*op. cit.*, p. 110.

¹³⁸³ Lamy, rapporteur de l'exposition universelle de 1889, met l'accent plus spécifiquement sur le rôle des voies de communications dans l'évolution de la répartition des sociétés musicales sur le territoire national entre 1867 et 1895 : « il est intéressant de rappeler, d'après ce diagramme, que le développement des sociétés a suivi une marche parallèle à l'accroissement des voies de communication et surtout à l'extension des voies ferrées ». LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 260.

¹³⁸⁴ MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France...*op. cit.*, p. 112.

Malheureusement, les données qui ont servi à l'élaboration de la carte n'ont pas été retrouvées et la carte qui a été publiée dans le *Guide pratique des sociétés musicales* en 1894 n'est pas lisible. Par ailleurs, l'ambiguïté persiste sur la nature des sociétés recensées. Ne seraient concernées que les sociétés instrumentales. Ainsi, seul le classement du nombre de créations par départements des sociétés musicales nous est parvenu. La Vendée se situe dans la seconde moitié des départements les moins pourvus en sociétés musicales mais arrive néanmoins dans le peloton de tête de cette même moitié, au 55^e rang (sur 87 départements).

Département	Classement	Département	Classement	Département	Classement
Nord	1	Charente	31	Meurthe	61
Seine-et-Oise	2	Ain	32	Drôme	62
Seine (Paris)	3	Lot-et-Garonne	33	Vienne (Haute-)	63
Marne	4	Orne	34	Ariège	64
Somme	5	Aude	35	Ardèche	65
Aisne	6	Bouches-du-Rhône	36	Landes	66
Oise	7	Doubs	37	Loire (Haute-)	67
Pas-de-Calais	8	Vosges	38	Pyrénées (Basses-)	68
Gironde	9	Eure-et-Loir	39	Savoie	69
Seine-Inférieure	10	Gers	40	Indre	70
Eure	11	Puy-de-Dôme	41	Var	71
Rhône	12	Allier	42	Aveyron	72
Isère	13	Dordogne	43	Pyrénées-Orientales	73
Seine-et-Marne	14	Gard	44	Pyrénées (Hautes-)	74
Indre-et-Loire	15	Vaucluse	45	Lot	75
Yonne	16	Sèvres (Deux-)	46	Creuse	76
Ardennes	17	Loire-Inférieure	47	Alpes (Basses-)	77
Hérault	18	Mayenne	48	Morbihan	78
Aube	19	Nièvre	49	Corrèze	79
Loiret	20	Cher	50	Cantal	80
Saône-et-Loire	21	Jura	51	Alpes-Maritimes	81
Charente-Inférieure	22	Vienne	52	Côtes-du-nord	82
Loire	23	Saône (Haute-)	53	Finistère	83
Calvados	24	Manche	54	Territoire de Belfort	84
Côte-d'Or	25	Vendée	55	Alpes (Hautes-)	85
Loir -et- Cher	26	Tarn	56	Corse	86
Maine-et-Loire	27	Savoie (Haute-)	57	Lozère	87
Sarthe	28	Meuse	58	Rhin (Bas-)	/
Marne (Haute-)	29	Tarn-et-Garonne	59	Rhin (Haut-)	/
Garonne (Haute-)	30	Ille-et-Vilaine	60	Moselle	cf. Meurthe

Tableau 55 - « Classement des sociétés instrumentales d'après leur nombre et par département » par Eugène Mas en 1895

L'analyse de 1895 reste-t-elle pertinente pour comprendre la cartographie des fanfares proposée par Gabriel Parès une dizaine d'années après en 1908¹³⁸⁵ ? La physionomie de la France des sociétés musicales n'a pas radicalement changé entre 1867 et 1908. En 1908, la distribution des fanfares sur le territoire national redessine deux France telles qu'elles sont apparues en 1867 puis en 1895, selon une ligne nord-ouest/sud-est. De fortes inégalités entre les départements persistent (une création recensée en Basses-Pyrénées, Hautes-Pyrénées et Corse contre 177 en Seine-et-Oise). Nous observons toutefois une densification des créations de sociétés musicales, notamment dans la région ouest, tandis que se maintiennent les zones de vide (Pyrénées occidentales, Massif central, Bretagne et Corse), mais aussi les aires précédemment bien fournies en créations de sociétés musicales (le quart sud-ouest, de la Charente-inférieure et la Charente-Maritime aux Pyrénées orientales, la Normandie, la région Champagne-Ardenne). En revanche, à l'échelle de certains départements, il apparaît une redistribution des créations de sociétés par rapport à 1867 qu'il est intéressant de relever.

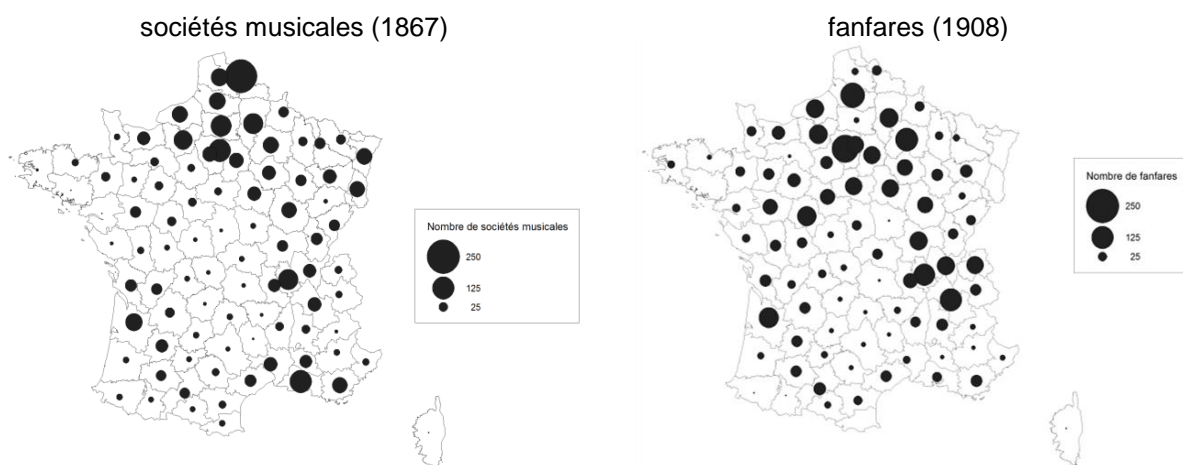


Figure 31 - Comparaison de la répartition des créations de sociétés musicales en France entre 1866 (sociétés musicales) et 1908 (fanfares)

Certains des départements de l'Ouest, considérés comme à la marge du « mouvement orphéonique » en 1867, sont en 1908 largement pourvus en fanfares (Vendée, Loire-Inférieure, Finistère). Plus largement, les départements traversés par la Loire se densifient et constituent la zone la plus riche en fanfares dans cette région. De ce fait, le département leader du Maine-et-Loire en 1867 cède sa place à l'Indre-et-Loire en 1908, qui se hisse au rang des départements phares du « mouvement orphéonique », tandis que l'Eure et la Seine-Inférieure, moins dynamiques, maintiennent néanmoins d'importants effectifs de fanfares sur leur territoire. Les départements du Nord et de l'Oise, départements phares en 1867 également, connaissent une inversion remarquable de leurs effectifs de sociétés musicales en 1908, comparés à la progression générale des créations, comme si un seuil de créations de sociétés musicales avait été atteint dès la fin des années 1870.

¹³⁸⁵ MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *op. cit.*, p. 287.

Départements	Nb de fanfares	Rang (fonction fr nb de fanf.)	Nb de fanf. pour 100 comm.	Nb de fanf. pour 100000 hab.	Départements	Nb de fanfares	Rang (fonction du nb de fanf.)	Nb de fanf. pour 100 comm.	Nb de fanf. pour 100000 hab.
Savoie (Haute-)	80	14	25,5	30,1	Dordogne	36	36	6,2	7,7
Marne	127	3	19,2	28,9	Tarn-et-Garonne	15	61	7,7	7,5
Indre-et-Loire	95	7	33,7	28,2	Allier	31	40	9,7	7,3
Aube	71	18	15,9	28,2	Ariège	15	64	4,4	6,8
Eure	94	8	13,4	27,6	Charente	22	53	5,2	6,2
Somme	146	2	17,5	26,9	Saône (Haute-)	17	58	2,9	6,2
Seine-et-Oise	177	1	25,7	26,5	Manche	30	44	4,7	6
Ain	86	10	19	24,5	Alpes (Basses-)	7	75	2,8	5,9
Yonne	81	13	16,7	24,3	Nièvre	2	82	0,6	5,9
Loir -et-Cher	62	21	20,9	22,3	Vienne (Haute-)	21	55	10,3	5,6
Seine-et-Marne	80	15	15,1	22,3	Landes	16	59	4,8	5,5
Isère	122	4	21,7	21,4	Lozère	7	78	3,5	5,3
Loiret	77	17	22,1	20,8	Vendée	22	52	7,3	5
Côte-d'Or	71	19	9,9	19,3	Creuse	14	65	5,3	5
Marne (Haute-)	41	30	7,5	17,7	Ille-et-Vilaine	30	46	8,4	4,8
Aisne	94	9	11,2	17,4	Gard	20	57	5,7	4,8
Eure-et-Loir	47	25	11	16,8	Loire (Haute-)	15	62	5,7	4,7
Savoie	37	34	11,2	14,2	Bouches-du-Rhône	30	45	27,5	4,5
Rhône	118	5	44	14,1	Indre	13	66	5,3	4,5
Gers	35	38	7,5	14	Alpes-Maritimes	11	68	7,2	4,1
Drôme	42	28	11,1	13,8	Lot	9	70	2,8	3,7
Saône-et-Loire	85	11	14,4	13,7	Meurthe	16	60	2,7	3,4
Lot-et Garonne	38	33	11,7	13,3	Loire-Inférieure	21	54	9,7	3,2
Var	40	31	27,2	12,9	Cantal	7	77	2,6	3
Gironde	103	6	18,6	12,7	Oise	12	67	1,7	3
Maine-et-Loire	63	20	16,5	12,2	Finistère	20	56	6,8	2,7
Calvados	51	23	6,7	12,2	Vaucluse	7	76	4,7	2,7
Mayenne	38	32	13,8	11,8	Tarn	9	71	2,8	2,6
Jura	31	41	5,3	11,6	Corrèze	8	72	2,8	2,5
Sarthe	49	24	12,7	11,5	Seine (Paris)	79	16	102,6	2,4
Vosges	44	26	8,3	10,4	Aveyron	8	73	2,6	2,1
Vienne	34	39	11,3	10,1	Pas-de-Calais	15	63	1,7	1,7
Sèvres (Deux-)	35	37	9,9	10,1	Nord	29	49	4,3	1,6
Seine-Inférieure	83	12	10,9	9,9	Côtes-du-nord	8	74	2,1	1,3
Doubs	30	43	4,7	9,9	Orne	4	80	0,8	1,2
Loire	61	22	18,3	9,8	Puy-de-Dôme	3	81	0,6	0,5
Garonne (Haute-)	43	27	7,3	9,4	Pyrénées (Hautes-)	1	85	0,2	0,5
Ardennes	30	48	6	9,4	Corse	1	83	0,3	0,3
Charente-Inférieure	41	29	8,5	9	Pyrénées (Basses-)	1	84	0,2	0,2
Alpes (Hautes-)	10	69	5,3	8,8	Morbihan	/	86	/	/
Cher	30	47	10,3	8,6	Moselle	/	87	/	/
Ardèche	31	42	9,1	8,5	Pyrénées-Orientales	/	88	/	/
Aude	25	50	5,7	8,1	Rhin (Bas-)	/	89	/	/
Meuse	23	51	3,9	7,9	Rhin (Haut-)	/	90	/	/
Hérault	36	35	10,7	7,8	Territoire de Belfort	7	79	/	/

Tableau 56 - Recensement des créations de fanfares par département en 1908

Se pourrait-il en effet qu'il y ait un seuil de saturation de l'espace associatif musical ? La commune comme unité de base de la société musicale pourrait en être l'élément limitant. En effet, une fois que toutes les communes du département ont accueilli une société musicale au moins et que ces dernières sont pérennes, les créations de sociétés musicales ont pu ralentir voire stopper. En 1906, Amédée Reuchsel note une saturation des sociétés chorales : trop nombreuses et se gênant dans les départements du Nord, de la Haute-Garonne, de la Côte-d'Or, de la Seine-et-Oise, de la Seine-et-Marne, de la Seine-inférieure, du Rhône et des Bouches-du-Rhône¹³⁸⁶. Cette situation qui touche notamment les départements phares du premier élan orphéonique pourrait, par ailleurs, avoir contribué à nourrir chez les contemporains l'idée de crise orphéonique au tournant du XX^e siècle. L'interprétation qui privilégie l'état de saturation de l'espace territorial nous semble plus probable que celle qui verrait dans l'absence d'une dynamique continue de créations de sociétés musicales le signe éventuel d'un déclin orphéonique.

1867			1908		
Nombre de sociétés musicales pour 100 communes		Départements concernés	Nombre de fanfares pour 100 communes		Départements concernés
Moins de 1	3	Corse; Loire-inférieure, Morbihan	Moins de 1	6	Basses et Hautes Pyrénées, Corse, Nièvre et Orne
De 1 à 5[31	Dont : le Finistère (1,1) ; la Nièvre (3,2); les Basses et Hautes-Pyrénées (2,3 et 2,5) ; la Vendée (3,4) ; la Mayenne (4,5) ; l'Orne (4,5)	De 1 à 5[19	Dont : l'Oise (1,7), le Nord (4,3) ; le Vaucluse (4,7) ;
De 5 à 10[31	Dont : la Sarthe (6); la Charente (8,4); l'Indre-et-Loire (8,5); la Charente-inférieure (8,6) ; la Seine-Inférieure (9,4)	De 5 à 10[26	Dont : la Charente (5,2) ; le Finistère (6,8), la Vendée (7, 2), la Charente-inférieure (8,2) ; la Loire-Inférieure (9,6)
De 10 à 20[18	Dont : le Maine-et-Loire (10) ; l'Eure (12,9) ; l'Oise (15,3)	De 10 à 20[23	Dont : la Seine-inférieure (10,9) ; la Sarthe (12,9) ; l'Eure (13,4) ; la Mayenne (13,7) et le Maine-et-Loire (16,5)
De 20 à 50[4	Vaucluse (30,9) ; Nord (37) ; Rhône (39) ; Var (43,8)	De 20 à 50[9	Dont : le Var (27,2) ; les Bouches-du-Rhône (27,5); l'Indre-et Loire (33,7), le Rhône (44)
Plus de 50[2	Bouches-du-Rhône (117,8) ; Seine (169)	Plus de 50[1	Seine (102,6)

Tableau 57 - Évolution de la répartition départementale du nombre de sociétés musicales (pour 100 communes) entre 1867 et 1908 en France

¹³⁸⁶ REUCHSEL, Amédée, *L'éducation musicale populaire. L'art du chef d'orphéon*, Paris, Fischbascher, 1906, p. 121.

Cependant, certains départements bien fournis en sociétés musicales en 1867, le sont tout autant en fanfares en 1908. C'est le cas du département de l'Aisne. D'autres continuent d'augmenter sensiblement leurs effectifs jusqu'à se hisser au rang des départements les plus « fanfarisés » en 1908 (La Marne et la Somme). Cette évolution peut se comprendre dans la mesure où la diversification des sociétés musicales (chorale, fanfare, harmonie, symphonie, autres...) permet une cohabitation moins concurrentielle dans une même commune.

Par ailleurs, le sud de la France est, semble-t-il, moins dynamique qu'en 1867. La suprématie numérique que détenaient les départements des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse s'inverse au profit des départements de l'Hérault et du Var. La présence de la métropole marseillaise n'empêche pas cette évolution. Est-ce à dire qu'elle en serait la principale cause ?

Les départements qui jouxtent le Rhône jusqu'à la Saône-et-Loire au nord, ainsi que ceux des Alpes du nord, connaissent, excepté le département du Rhône, une nette augmentation des créations de sociétés musicales par rapport à 1867, donnant aux fanfares un rôle dynamisant dans cette région (Isère, Savoie, Ain). Même si le département du Rhône ne perd pas sa place de leader, il doit la partager avec les départements limitrophes. On pourrait en déduire également à l'instar de l'exemple de Marseille que la grande ville, en l'occurrence Lyon, n'est pas la plus dynamique dans cette évolution. D'une manière générale et à l'exception du département des Bouches-du-Rhône et du Nord, les départements hébergeant les grandes métropoles telles Lyon, Paris et Bordeaux maintiennent cependant leur leadership mais de façon moins prononcée.

Si l'on s'en tient à la comparaison des évolutions des effectifs de créations de sociétés musicales pour 100 communes par département entre 1867 et 1908, certains départements les plus dynamiques en termes de créations de fanfares sont des départements dits « ruraux » : la Haute-Vienne, la Sarthe, la Vendée, la Saône-et-Loire, les Deux-Sèvres, la Haute-Saône, l'Allier, la Mayenne, l'Allier... Cette observation mériterait cependant d'être confirmée par des études départementales. Plus généralement, sont concernés les départements qui comptaient peu de sociétés musicales en 1867. Dans le cas de la Loire-inférieure, la croissance exceptionnelle multipliée par 25 entre 1867 et 1908 nous incite à comprendre la situation observée comme étant « extraordinaire » et notamment à nous rappeler que les données statistiques sont à interpréter avec prudence (cf. ci-après - Tableau 58). Par ailleurs, si la fanfare comme groupe instrumental apparaît à l'échelle du département comme un indicateur de ruralité, comme le suggère Jean-Yves Rauline, la lecture de la carte montre que les départements qui possèdent une grande ville sont également concernés.

Départements	Indice de dynamisme	Départements	Indice de dynamisme	Départements	Indice de dynamisme
Pyrénées (Basses-)	0,1	Corse	1,0	Isère	2,1
Pyrénées (Hautes-)	0,1	Charente-Inférieure	1,0	Manche	2,1
Oise	0,1	Eure	1,0	Vendée	2,2
Nord	0,1	Gers	1,1	Indre	2,2
Vaucluse	0,2	Calvados	1,1	Saône-et-Loire	2,2
Orne	0,2	Rhône	1,1	Creuse	2,3
Pas-de-Calais	0,2	Landes	1,1	Savoie	2,3
Nièvre	0,2	Marne (Haute-)	1,1	Sèvres (Deux-)	2,3
Bouches-du-Rhône	0,2	Côte-d'Or	1,1	Loiret	2,3
Gard	0,4	Seine-Inférieure	1,2	Eure-et-Loir	2,4
Puy-de-Dôme	0,4	Ille-et-Vilaine	1,2	Saône (Haute-)	2,4
Côtes-du-nord	0,5	Loire	1,2	Alpes (Hautes-)	2,5
Cantal	0,5	Tarn-et-Garonne	1,3	Allier	2,6
Tarn	0,5	Dordogne	1,3	Seine-et-Oise	3,0
Meurthe	0,5	Aude	1,3	Vienne	3,0
Alpes (Basses-)	0,5	Garonne (Haute-)	1,3	Mayenne	3,1
Seine (Paris)	0,6	Gironde	1,3	Lozère	3,4
Charente	0,6	Aube	1,3	Loir -et- Cher	3,5
Var	0,6	Ardèche	1,4	Loire (Haute-)	3,7
Alpes-Maritimes	0,7	Seine-et-Marne	1,5	Indre-et-Loire	3,9
Lot	0,7	Ariège	1,5	Savoie (Haute-)	4,4
Jura	0,8	Yonne	1,5	Cher	6,0
Doubs	0,8	Maine-et-Loire	1,7	Finistère	6,4
Lot-et Garonne	0,8	Ain	1,7	Loire-Inférieure	25,4
Vosges	0,9	Marne	1,9	Morbihan	/
Hérault	0,9	Drôme	1,9	Moselle	/
Ardennes	0,9	Somme	2,0	Pyrénées-Orientales	/
Meuse	0,9	Corrèze	2,0	Rhin (Bas-)	/
Aisne	0,9	Vienne (Haute-)	2,1	Rhin (Haut-)	/
Aveyron	0,9	Sarthe	2,1	Territoire de Belfort	/

Tableau 58 - Indice de dynamisme des créations de sociétés musicales entre 1867 et 1908 par départements¹³⁸⁷

Ainsi, Eugène Mas et Gabriel Parès proposent, de cette inégale répartition des sociétés instrumentales sur le territoire national, une interprétation dont les éléments renvoient largement au développement économique et social de ces départements. Mais ils omettent tous deux l'impact des tensions politico-religieuses qui émergent avec l'installation et la consolidation du régime républicain. Ce point se révèle être, à partir de 1880 en Vendée notamment, un élément de compréhension des différenciations d'appellation des sociétés instrumentales, entre société philharmonique, fanfare et lyre, qui, comme nous l'avons montré précédemment, ne sont pas d'ordre musical (cf. Chapitre 5 : 1.3).

¹³⁸⁷ L'indice de dynamisme des créations par département a été calculé comme suit : le nombre de créations pour 100 communes en 1908 divisé par le nombre de créations pour 100 communes en 1867.

1.2. Le groupe fanfare : entre sociétés philharmoniques, fanfares et lyres républicaines

Multiplication des sociétés philharmoniques (1880-1890)

Une appellation héritée du Second Empire

Alors qu'en Indre-et-Loire la terminologie « société philharmonique » est peu répandue (5 % environ des sociétés musicales concernées avant 1914¹³⁸⁸), 23 % des sociétés musicales vendéennes créées à cette période portent cette désignation. Comment comprendre l'importance de cette appellation en Vendée ?

L'usage du qualificatif « philharmonique » pour désigner la société musicale de type harmonie ou fanfare s'inscrit en Vendée dans la continuité d'un mouvement amorcé dans les années 1860. Cependant, les créations de sociétés philharmoniques se situent majoritairement entre 1880 et 1894, période pendant laquelle sont créées 85 % des sociétés philharmoniques recensées. En effet, après 1894, l'appellation « société philharmonique » (comme primo-crédation et non comme refondation) s'estompe progressivement. La dernière « première création » de société philharmonique a lieu à Moutiers-les-Mauxfaits en 1897¹³⁸⁹.

Les sociétés philharmoniques se concentrent par ailleurs dans les cantons bonapartistes du sud du département, soulignant l'ancrage philharmonique précoce du canton de Luçon sous le Second Empire et redessinant un pôle de concentration des créations de sociétés musicales. Néanmoins, ces créations de sociétés philharmoniques sont essentiellement des primo-crédations de sociétés musicales. En effet, nous avons vu que ce pôle se densifie à la veille de 1914 en direction des bourgs ruraux proches de Saint-Michel-en-l'Herm et s'élargit aux chefs-lieux des cantons limitrophes (Moutiers-les-Mauxfaits, Mareuil-sur-Lay, Sainte-Hermine). Les sociétés philharmoniques s'implantent également dans quelques chefs-lieux de cantons du nord du département, comme Noirmoutier, Mortagne-sur-Sèvre, Saint-Gilles-Croix-de-Vie et La Châtaigneraie, exception faite d'une création d'une société philharmonique en 1888 dans une petite bourgade de moins de 500 habitants, l'Oie, assez isolée des foyers secondaires observés jusqu'à présent (cf. ci-après - Figure 32).

Fragilisation de l'héritage philharmonique ?

La société philharmonique des années 1880 s'inscrit dans la continuité de la précédente : c'est une sociabilité philanthropique soutenue par les notables de tous bords, qui se place le plus souvent « sous le patronage de l'autorité municipale », à laquelle se joint une population attachée au catholicisme où les

¹³⁸⁸ La terminologie la plus employée étant celle de fanfare (38 %). MEUNIER, Christophe, *Harmonies et Fanfares en Indre-et-Loire...op. cit.*, p. 80.

¹³⁸⁹ Après 1920, lorsque la société musicale porte le nom de « société philharmonique », il s'agit non pas d'une création nouvelle (excepté à Mouzeuil-Saint-Martin en 1928), mais d'une réorganisation de l'ancienne société philharmonique.

divisions n'ont pas encore pris le dessus. Nous avons cependant dans la partie précédente souligné quelques signes avant-coureurs de ces divisions : les membres du clergé, notamment à Luçon, siège de l'Évêché, se sont d'abord investis massivement en tant que membres honoraires dans la société philharmonique en 1875 avant de s'en désengager à partir de 1880.

Dans les petites villes et les gros bourgs ruraux, les sociétés philharmoniques maintiennent un rassemblement de personnes qui se ne fait pas exclusivement selon des affinités sociales, religieuses et politiques. Il comprend des laïques et des clercs ainsi que des notables, qu'ils soient reconnus comme « républicains » ou « réactionnaires ». En effet, les clivages réactionnaires/républicains et catholiques/laïcs ne semblent pas constituer la logique du rassemblement, même si c'est possiblement aussi sous la contrainte d'un effectif humain restreint que les notables continuent de se réunir malgré des opinions politiques différentes. Cette alliance des notables au sein des sociétés philharmoniques peut être comprise aussi comme l'héritage d'une culture politique, le bonapartisme, jusque là très prégnante dans les cantons du sud de la Vendée, dont l'idéologie s'appuie sur la fusion des élites et l'adhésion populaire.

À l'Aiguillon-sur-Mer, par exemple, bourg de 1800 âmes, la Société philharmonique qui naît en mars 1880 compte, parmi les 31 membres honoraires, trois figures de notables : le maire de la commune de Jard, le curé Mériaux, et deux instituteurs laïques, Soufflot et Piffeteau¹³⁹⁰.

La Société philharmonique d'Angles¹³⁹¹ (1881), hébergée dans une commune de quelques 1500 habitants, possède « un président notoirement réactionnaire » selon le sous-préfet, c'est-à-dire ouvertement bonapartiste. Si le maire de la ville consulté pour l'occasion par le sous-préfet « exprime la crainte que la municipalité n'ait aucune action sur [la société musicale] et que son concours ne lui soit refusé les jours de fêtes nationales ou locales »¹³⁹², le sous-préfet pense lui que « l'influence réactionnaire de Monsieur Vinet¹³⁹³ sera contrebalancée par celles de certains membres dont les opinions franchement républicaines ne sauraient être mises en doutes »¹³⁹⁴.

Cependant, même si ces sociétés musicales ne rassemblent pas que des « républicains notoires », il s'agit d'insister sur le fait que les personnes soupçonnées d'être réactionnaires doivent rester minoritaires au sein de la société musicale. À La Châtaigneraie, lorsque la Société philharmonique se fonde en 1887, le maire de la commune s'adressant au sous-préfet affirme qu'elle est constituée « de quelques membres, qui, de jeunes gens lors de l'existence de l'ancienne société musicales, sont devenus des hommes », qui

¹³⁹⁰ ADV. 4M113. Règlement, 1^{er} mars 1880.

¹³⁹¹ ADV. 4M113. Société autorisée le 7 juin 1883.

¹³⁹² *Idem*.

¹³⁹³ Baptiste Vinet, propriétaire à Angles, membre du conseil d'arrondissement pour le canton de Moutiers-les-Maufaits en 1876. FILLON, Benjamin, *Département de Vendée : coup d'œil sur les élections de 1876*, Fontenay-Vendée, Robuchon, 1876.

¹³⁹⁴ ADV. 4M113.

« à deux exceptions près sont tous républicains » tandis que « la commission élue pour diriger la société est, sauf un membre, composée de personnes qui ne chercheront à faire aucune opposition politique »¹³⁹⁵.

Cette mixité des voix se traduit par la participation au sein des sociétés musicales à des activités de concerts partagées entre les manifestations civiles et religieuses (fête du 14 juillet, fête du 15 août¹³⁹⁶, fête de la Sainte-Cécile, fête de la Sainte-Barbe pour les musiques des sapeurs-pompiers¹³⁹⁷ et autres cérémonies officielles) et privées (concerts aux abonnés). Cependant, la plupart des règlements des sociétés philharmoniques auxquels nous avons eu accès prévoient comme il est d'usage que le choix des collaborations musicales se fasse selon un processus démocratique : « Toute demande adressée à la société philharmonique pour faire de la musique dans une circonstance quelconque devra être résolue au scrutin secret par tous les membres exécutants et la commission convoquée à cet effet »¹³⁹⁸. Deux exceptions cependant concernent la Société philharmonique de Saint-Hermine (1883) et la Société philharmonique d'Angles (1882). Dans leur cas, c'est à la commission administrative que revient la décision d'y participer ou pas¹³⁹⁹. Cependant, faire le choix de participer aux fêtes républicaines pour la société musicale peut-elle s'entendre autrement que comme une adhésion au régime républicain ? En 1884, la Société philharmonique de Luçon fait les frais des tensions politico-religieuses qui secouent la Vendée. Elle se voit refuser l'allocation annuelle de 250 francs du Conseil général de Vendée¹⁴⁰⁰ dont elle bénéficiait jusqu'à cette date au motif d'avoir « mis la Marseillaise à son répertoire »¹⁴⁰¹. Les conseillers généraux sont en effet majoritairement légitimistes jusqu'en 1893 en Vendée¹⁴⁰².

¹³⁹⁵ ADV. 4M113. Lettre du maire de La Châtaigneraie au sous-préfet, 28 juillet 1887.

¹³⁹⁶ SANSON, Rosemonde, « Le 15 août, fête nationale du Second Empire », in : CORBIN, Alain, GEROME, Noëlle, TARTAKOWSKY, Danielle, (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, [Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990 à Paris], Paris, Publication de la Sorbonne, 1994, p. 117 à 119.

¹³⁹⁷ LUSSIER, Hubert, *Les sapeurs-pompiers au XIX^e siècle: associations volontaires en milieu populaire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p.105.

¹³⁹⁸ ADV. 4M113. Règlement, 1^{er} mars 1880.

¹³⁹⁹ ADV. 4M113. Art.2 du règlement de la Société philharmonique d'Angles, 1882.

¹⁴⁰⁰ ADV. BIB ADM PB 14. Bulletins des délibérations du conseil général de la Vendée, 1879-1887.

¹⁴⁰¹ ADV. 4M122. Lettre du sous-préfet au préfet, 19 décembre 1884.

¹⁴⁰² ADV. 4 Num. 219/69. Procès-verbaux des délibérations du Conseil général, 23 août 1878. Déjà en 1878, le Conseil général avait décidé, à la suite d'un débat qui avait opposé les conseillers monarchistes aux conseillers républicains, la suppression des subventions allouées aux sociétés musicales au motif qu'une d'entre elles avait chanté la Marseillaise lors d'une fête aux Sables-d'Olonne. ADV. 4 Num. 219/69. Procès-verbaux des délibérations du conseil général, 23 août 1878.

À l'inverse, le refus de certains membres de participer à une cérémonie officielle où les musiciens auraient eu à jouer la Marseillaise, est directement interprété comme une prise de position contre le camp républicain. Cette situation est à l'origine du conflit qui secoue, à partir de 1891, les membres de la Société philharmonique de Saint-Gilles et de Croix-de-Vie, ainsi que l'écrit le président Désiré Raynaud propriétaire à Saint-Gilles et maire de la ville depuis 1885 :

«Au cours d'une réunion, plusieurs membres de la commission ont demandé à aller jouer à l'Église pendant la messe du jour de la Pentecôte, laquelle demande avait été faite à monsieur le curé quelque jours avant à l'insu du président et du vice-président qui les seuls avaient qualité de faire les demandes auprès de cet ecclésiastique, le président et le vice-président par esprit de conciliation acceptèrent sans observation. Quand à un moment après le président demanda à ses mêmes membres, et si monsieur le préfet par hasard venait à Saint-Gilles pour une fête locale, viendriez vous accompagner le conseil municipal au devant de lui et jouer la Marseillaise ? Ils répondirent non (cependant le conseil vote tous les ans 100 F pour la musique) »¹⁴⁰³

Le président Raynaud semble avoir immédiatement réagi en donnant sa démission, directement suivi par Elie Raffin, vice-président qui, selon le témoignage, aurait été pris de colère et aurait déclaré : « cherchez un autre vice-président et allez à la messe tant que vous voudrez »¹⁴⁰⁴. Selon Désiré Raynaud, les dissidents de la société musicale ont des accointances avec le camp des réactionnaires. Ils seraient tous les soirs chez le sieur Grimberger, cafetier à Saint-Gilles, là où se rassemble « la fine fleur du cléricisme militant »¹⁴⁰⁵. Dans un contexte d'élection, le maire républicain de Saint-Gilles cherche à s'assurer le soutien du préfet en brandissant la perspective de l'arrivée au pouvoir du camp réactionnaire. Donner raison au camp des dissidents en exigeant la dissolution de la société serait fatal selon lui car cela affaiblirait de fait son autorité et ferait le jeu du camp réactionnaire¹⁴⁰⁶.

Ce premier conflit entraîne une scission entre les musiciens. Sept d'entre eux, tous ouvriers de Raffin, ex-vice-président de la société musicale, auraient démissionné également. La vingtaine de « musiciens dissidents »¹⁴⁰⁷ restante se donne en juin 1891 un nouveau président, Joseph Chailloux, propriétaire à Saint-Gilles. Raynaud porte le conflit devant le tribunal de justice des Sables-d'Olonne. Les conclusions qui sont rendue oblige le nouveau président à se démettre de ses fonctions le 4 août 1891. Deux raisons à cela : d'une part, la démission spontanée de Raynaud n'est pas recevable, l'ayant d'abord donnée verbalement puis retirée, d'autre part, Joseph Chailloux n'était, à la date de sa nomination en juin 1891, ni membre honoraire, ni membre exécutant et ne pouvait prétendre selon les règlements de la société à la qualité de président. Désiré Raynaud est donc maintenu dans ses fonctions de président de la Société philharmonique de Saint-Gilles. Cependant, les membres dissidents se donnent un nouveau

¹⁴⁰³ ADV. 3M131. Lettre du président de la société musicale Raynaud, maire de Saint-Gilles au préfet, 18 mai 1891.

¹⁴⁰⁴ ADV. 4M131. Lettre des musiciens dissidents au préfet, 2 juin 1891.

¹⁴⁰⁵ ADV. 4M131. Lettre de Raynaud au sous-préfet, 27 mai 1891.

¹⁴⁰⁶ ADV. 4M131. Lettre de Raynaud au préfet, 18 juillet 1891.

¹⁴⁰⁷ ADV. 4M131. À la date du 1^{er} mai 1891, les membres de la société musicale sont : Jules Grimberger, Charles Favre, Charles Bucquet, Isidore Raffin, Edmond Davy, Hubert Crochet, Sauvage, Archambault, Baranger, Guibert, Imbert, Jean Guibau, Gat, Narcisse Penau, Gabriel Nauleau, Henri Nauleau, Paul Seguin, Rocheteau, Benjamin Renaud, Réchaud.

président Jules Grimberger, menuisier à Saint-Gilles, ex-chef de musique. Ce dernier décide, après un nouveau procès dont le jugement est rendu contre lui le 15 mars 1892, d'abandonner la fonction. Elle est alors reprise par Monsieur Raimondeau, propriétaire à Croix-de-Vie, membre honoraire, également maire de Croix-de-Vie¹⁴⁰⁸. Un bras de fer s'engage entre les musiciens dissidents regroupés sous la présidence officieuse de Raimondeau et le président officiel Raynaud, maire de Saint-Gilles. Plusieurs incidents se succèdent : rixe dans la rue, vols d'instruments, sorties publiques sans autorisation du maire, réquisition de la salle de répétition. Après deux procès à un an d'intervalle qui donnent tort au camp de Croix-de-Vie, le sous-préfet en appelle au préfet en juin 1892 pour qu'il effectue la dissolution de la société philharmonique, rappelant qu'il s'agit d'un conflit fratricide au sein du camp républicain :

« La crise est passée à l'état aigu, en présence des passions que surexcite cette longue lutte, l'autorité ne saurait rester inactive, d'autant plus que la compétition des deux chefs de municipalités, tous deux républicains paraît gêner singulièrement l'action publique, juge de paix, gendarmerie, Parquet, tribunal même, qui semblent s'en rapporter pour la fin de ce débat à une décision de l'administration au prix de retirer à la société philharmonique l'autorisation qu'elle lui a conférée »¹⁴⁰⁹

Si le conflit se durcit sans aboutir pour autant à la création de deux sociétés musicales distinctes, c'est qu'il ne se réduit pas à un simple clivage entre républicains laïques et réactionnaires cléricaux, comme Raynaud cherche à le présenter, mais se double également d'un conflit politique entre les deux maires républicains des deux communes. Cette situation a, semble-t-il, paralysé durablement la société musicale. Ce n'est qu'en 1926, « sur la proposition du maire » de Saint-Gilles que « le conseil décide d'essayer de remettre sur pied la musique qui serait intercommunale avec Croix-de-Vie, la direction serait confiée à monsieur Marchambaud, qui toucherait un traitement de 150 francs par mois payable par moitié par chacune des deux communes »¹⁴¹⁰.

Par ailleurs, nous observons l'abandon relatif et progressif en Vendée de la terminologie de société philharmonique comme appellation de primo-création jusqu'en 1893, date qui est retenue, par ailleurs, comme la fin de l'héritage bonapartiste dans les cantons du sud Vendée¹⁴¹¹. Il n'est pas exclu que l'appellation de société philharmonique ait pu faire l'objet d'une discrimination de la part des autorités préfectorales, ou du Conseil général, entraînant des stratégies différenciées dans le choix de l'appellation.

Ainsi, dans l'hypothèse où le maintien des appellations de sociétés philharmoniques en Vendée témoigne d'un conservatisme à l'endroit des pratiques de sociabilité « patronnées » par le groupe des élites traditionnelles, quelles que soient leurs obédiences politiques, les lignes de fractures qui émergent au sein de la société musicale vont contribuer à la mutation de l'héritage philharmonique du Second

¹⁴⁰⁸ ADV. 4M131. Lettre du sous-préfet au préfet, 13 juin 1892.

¹⁴⁰⁹ *Idem*.

¹⁴¹⁰ ADV. 1O1052.

¹⁴¹¹ Cette date correspond à la défaite du bonapartiste Paul Leroux aux législatives de 1893. SARRAZIN, Jean-Luc (dir.), *op.cit.*, p. 326.

Empire. Ces conflits témoignent d'une évolution des revendications des élites qui irait d'une forme possible de neutralité politique sous le Second Empire, permettant la multiplicité des opinions, vers celle d'une appartenance républicaine réaffirmée à partir de 1880 dans un souci d'homogénéisation des opinions.

Alors que la société philharmonique des années 1880, lorsqu'elle s'inscrit en droite ligne des sociétés philharmoniques du Second Empire, semble faire les frais d'un républicanisme intransigeant, l'hypothèse qui verrait dans l'irruption soudaine et la dissémination de la fanfare d'appellation dans les années 1880 la manifestation visible du phénomène de « politisation-bipartition » des sociétés musicales, lui-même révélateur d'un processus de ralliement à la République bien engagé en Vendée, nous est apparue pertinente. Cette hypothèse s'appuie notamment la différence de comportements spatio-temporels que nous avons observée entre les sociétés philharmoniques et les fanfares d'appellation (cf. Chapitre 5 : 1.3)

L'irruption et dissémination des fanfares d'appellation

L'appellation de fanfare, marque de ralliement à la République (1880 à 1890) ?

Contrairement aux sociétés philharmoniques dont les créations se situent majoritairement entre 1880 et 1894, les créations de fanfares d'appellation se font selon un rythme soutenu dès 1880 et assez bien réparti sur l'ensemble de la période. Entre 1880 et 1914, le volume des créations de la fanfare d'appellation est le plus important et représente 34 % de l'ensemble des appellations. En outre, tandis que les sociétés philharmoniques se concentrent principalement dans les cantons sud, les créations des fanfares d'appellation sont plus disséminées du fait de leur diffusion dans les chefs-lieux de cantons du département mais se situent cependant plus volontiers dans une large moitié est de la Vendée.

Par ailleurs, l'appellation de fanfare, si l'on se rapporte aux formes originelles de la fanfare (armée, garde nationale, école) apparaît patriotique et citoyenne avant d'être républicaine. Mais à partir de 1880, la fanfare profite d'un régime républicain qui la promeut par le biais des fêtes républicaines calquées sur le modèle des fêtes révolutionnaires. L'attrait pour la Révolution et pour les valeurs de fraternité qu'elle véhiculent pousse notamment certains musiciens républicains plus ou moins investis dans « l'institution orphéonique » (Julien Tiersot, Albert Bourgault-Ducoudray, Gustave Chouquet, Arthur Pougin, Henri Radiguer) à réanimer les voix du passé musical de la Révolution, notamment à travers la musique de Méhul, dont les œuvres sont redécouvertes et transcrites pour la formation fanfare¹⁴¹². À ce type de répertoire, s'ajoute le dispositif « fanfare », soit « le clairon et le tambour, les uniformes, les drapeaux, les défilés » qui, comme le souligne Maurice Agulhon, « contribuent à donner un air martial et rappellent tout ce qu'il y avait de composante patriotique dans l'idéologie de la République laïque ». Les sociétés

¹⁴¹² PASLER, Jann, « Une nouvelle écoute de la Révolution au début de la III^e République », in : COLAS, Damien, GETREAU, Florence, HAINE, Malou, (textes réunis par), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 199 à 216.

musicales participent en effet pleinement du dispositif de ces fêtes. Il peut s'agir tout autant des fêtes commémorant les événements historiques, notamment celle du 14 juillet à partir de 1880, puis celle du 22 septembre à partir de 1892¹⁴¹³, que celles attachées aux valeurs morales lors de la distribution des prix scolaires par exemple, ou que des célébrations en l'honneur d'activité économique comme les fêtes des comices agricoles des cantons¹⁴¹⁴. Si la connotation civique et patriotique de la fanfare est chose admise, il est probable que le terme de fanfare ait été dans un premier temps en Vendée assimilé aux idées républicaines et qu'il ait été préféré par les sociétés musicales qui cherchent à s'inscrire dans la mouvance républicaine¹⁴¹⁵. Cette hypothèse s'appuie notamment sur les motivations à débaptiser la société philharmonique originelle pour adopter l'appellation fanfare : ce procédé semble être une façon d'afficher son républicanisme, qu'il soit militant, comme le souligne Vincent Petit dans le Haut-Doubs¹⁴¹⁶, ou stratégique dans le cas de la Fanfare de la Châtaigneraie développé ci-après.

À la Châtaigneraie (2200 habitants en 1886), se forme en juin 1887 une société musicale sous le nom de Société philharmonique de la Châtaigneraie, nom qu'elle délaisse six mois après pour celui de fanfare. Qu'est-ce qui motive ce choix ? Les sources ne le précisent pas explicitement mais ce glissement sémantique n'est pas provoqué par une scission au sein de la société musicale car c'est encore à cette date la seule société musicale de la commune¹⁴¹⁷. Le changement d'appellation semble moins refléter des dissensions internes qu'il ne témoigne d'une stratégie mise en place par les notables (dont le maire), pour obtenir un soutien préfectoral¹⁴¹⁸. En effet, quelles que soient les appellations des sociétés musicales, chaque déclaration de société musicale passe par le préfet qui examine les statuts de la société, demande l'avis du sous-préfet et s'assure qu'il n'y a pas matière s'inquiéter et qu'il n'y a rien de contraire à l'ordre public en faisant procéder éventuellement à une enquête menée par le commissaire de police¹⁴¹⁹. Toujours soupçonnée d'être un espace de sédition possible, la société musicale doit donner des signes d'adhésion républicaine aux autorités politiques. Le choix d'une appellation plutôt qu'une autre semble jouer sur la décision finale. Dans le cas de la Société philharmonique de la Châtaigneraie en 1887, le sous-préfet, méfiant dans un premier temps, donnera cependant, après renseignements pris auprès du Maire de la commune, un avis positif sur cette dernière :

¹⁴¹³ IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁴¹⁴ CAMBON, Jérôme, *Soufflants et frappeurs de peau....op. cit.*, p. 113.

¹⁴¹⁵ Selon Vincent Petit, cette stratégie des appellations se vérifie également pour les sociétés musicales du Haut-Doubs. PETIT, Vincent, *La clef des champs....op.cit.*, p. 39.

¹⁴¹⁶ PETIT, Vincent, *ibid.*

¹⁴¹⁷ ADV. 4M116. Extraits du registre des délibérations de la Société philharmonique de La Châtaigneraie, le 5 février 1888 : « dans le cas où viendrait à se créer à la Châtaigneraie une autre société musicale les sociétaires amateurs [élèves] ne pourront en faire partie sous peine d'avoir à donner de suite leur démission et à verser entre les mains du trésorier à titre d'indemnité la somme de 20 francs ».

¹⁴¹⁸ Nous avons vu précédemment que, bien que depuis la loi du 1^{er} juillet 1881 la demande d'autorisation préfectorale ne soit plus nécessaire pour se réunir, l'obligation de déclaration de la réunion est restée soumise à l'approbation du préfet qui délivre de fait une autorisation.

¹⁴¹⁹ RAULINE, Jean-Yves, *op.cit.*, p. 16.

« Monsieur le préfet, j'ai l'honneur de vous transmettre le dossier d'une société musicale en formation à La Châtaigneraie [...] Cette société composée de débris d'une ancienne société que la politique avait dévié et dispersé, ne présentait que peu de chance de vitalité. Monsieur le Maire de La Châtaigneraie que je devais consulter ne paraît pas partager cette opinion. Il croit que les éléments en sont sérieux, et il paraît compter sur les jeunes gens pour renforcer le bataillon républicain de l'avenir. Je le souhaite avec lui, et dans l'espoir que l'accord si désirable entre musiciens s'établira dans la société et se communiquera à la ville toute entière, j'estime qu'il y a lieu de renouveler la tentative en cet important chef-lieu de canton »¹⁴²⁰.

Ainsi, le changement d'appellation de la société musicale de la Châtaigneraie souligne l'importance stratégique du choix de la désignation de la société musicale : en affichant plus explicitement ses affinités républicaines, elle gagne en échange la bienveillance des autorités politiques.

Du topos du « danger du cléricisme » à la revendication républicaine

Le topos du danger du cléricisme et de son endoctrinement missionnaire est utilisé comme argument politique dans les discours, notamment brandi par certains sous-préfets pour inciter le préfet à ne pas autoriser la société musicale, mais aussi par certains maires ou dirigeants de la société musicale pour s'assurer le soutien du préfet et parfois pour imposer au détriment d'une autre telle ou telle société musicale dans sa commune¹⁴²¹.

En septembre 1887, le juge de paix du canton de Pouzauges rappelle au sous-préfet que l'enjeu de la nouvelle fanfare qui « n'est composée que de personnes honorables et républicaines », et pour laquelle il sollicite une autorisation, est bien de barrer la route à une société « cléricale » en voie de création : ces « messieurs les réactionnaires, membres du cercle catholique » la « destinant à rehausser et à attirer plus de monde aux processions »¹⁴²². Cette société « cléricale » en voie de formation ne fait pas partie des sociétés musicales « autorisées » si l'on s'en réfère au recensement officiel établi en 1899¹⁴²³. A-t-elle réellement existé ? Ne serait-ce pas un argument de plus pour placer le sous-préfet dans l'obligation de soutenir la fanfare républicaine en voie de création ? Il est impossible de trancher réellement. Mais ce témoignage, s'il rappelle par ailleurs que la fanfare, à la fois comme groupe instrumental et dispositif de défilé, n'est pas l'exclusivité des sociétés musicales républicaines, pose également la question de la stratégie adoptée par les sociétés musicales d'obédience cléricale dans les années 1880, question sur laquelle nous revenons ultérieurement.

À l'Aiguillon-sur-Mer, l'Union musicale, dont l'autorisation avait été ajournée trois ans auparavant au motif que « les membres de l'Union musicale, [...] sont tous des adversaires du gouvernement, [et que] leur réunion serait un club d'opposition »¹⁴²⁴, fait une nouvelle tentative à l'été 1885 afin d'obtenir

¹⁴²⁰ ADV. 4M116. Lettre du sous-préfet au préfet, du 29 juillet 1887.

¹⁴²¹ MEUNIER, Christophe, *op.cit.*, p. 84.

¹⁴²² ADV. 4M126.

¹⁴²³ ADV. 4M112.

¹⁴²⁴ ADV. 4M113. Lettre du sous-préfet au préfet, 18 mai 1885.

l'approbation préfectorale. L'initiative semble revenir au chef de musique, ainsi que le précise le sous-préfet : « Monsieur le préfet a ajourné à dessein l'affaire, [...mais] le futur chef de musique insiste »¹⁴²⁵. Obligée, semble-t-il, de se positionner stratégiquement en se désolidarisant d'une municipalité considérée comme « réactionnaire » de la part du sous-préfet, la société musicale adopte l'appellation d'Union musicale républicaine en juin 1885 et rédige de nouveaux règlements. Or le président honoraire de la société musicale en voie de formation, Jérôme Charneau, nouveau maire de l'Aiguillon-sur-Mer, n'offre pas une garantie suffisante selon le préfet qui n'y voit qu'une imposture pour obtenir coûte que coûte l'autorisation de se réunir à la veille des élections législatives : « cette société est exclusivement composée de membres adversaires de la République. Si elle doit être autorisée, je suis d'avis que l'autorisation ne soit accordée qu'après les élections législatives »¹⁴²⁶. L'Union musicale républicaine de l'Aiguillon-sur-Mer n'a probablement pas obtenu l'autorisation qu'elle escomptait si l'on s'en réfère au recensement des « sociétés autorisées » établi en 1899 dans lequel elle n'apparaît pas¹⁴²⁷. Cependant, une Union musicale se reforme à la fin de l'année 1898 et reçoit cette fois-ci, outre l'avis favorable de la municipalité sous le patronage duquel elle se place, une autorisation préfectorale en bonne et due forme le 1^{er} mai 1899. À noter par ailleurs, que la Société philharmonique de l'Aiguillon-sur-Mer, autorisée en 1880, demande une nouvelle autorisation, en 1902, nécessaire depuis la loi de 1901 pour obtenir la capacité juridique. Cela nous incite à penser qu'elle n'a probablement pas cessé ses activités musicales. Son président honoraire, monsieur Cloître a été par ailleurs l'ancien président exécutif de l'Union musicale républicaine¹⁴²⁸.

Tandis que le cléricalisme devient l'ennemi à combattre pour le régime républicain, l'appellation de la société devient un enjeu d'affirmation républicaine en Vendée. En témoigne l'apparition de l'adjectif « républicain » dans la désignation de la société musicale.

¹⁴²⁵ ADV. 4M113. Notes du sous-préfet [s.d.].

¹⁴²⁶ ADV. 4M113. Lettre du sous-préfet au préfet, 2 septembre 1885.

¹⁴²⁷ ADV. 4M112.

¹⁴²⁸ ADV. 4M113. Règlement, 14 mars 1902. Le chef de musique est Louis Loulié et le président Barthélémy Breteau, instituteur retraité.

L'apparition des lyres et des sociétés musicales républicaines

Se démarquer de la société philharmonique (1880-1914) ?

En accolant le qualificatif de « républicaine » à leur appellation, les sociétés musicales marquent non seulement leur ralliement à la République mais s'inscrivent également dans une logique militante d'affirmation républicaine. Parmi ces sociétés musicales dites républicaines, c'est la désignation de « lyre républicaine »¹⁴²⁹ qui est la plus usitée. L'appellation générique de « lyre » reste néanmoins très minoritaire par rapport aux autres appellations : elle représente 3 % des appellations entre 1880 et 1914. En Indre-et-Loire, elle concerne près de 5 % des sociétés musicales du département à la veille de 1914¹⁴³⁰. En mai 1881, à Saint-Michel-en-L'Herm, la création de la Lyre républicaine accompagne l'élection du maire René Pougnet qui a eu lieu quelques mois auparavant en janvier 1881. Il prend la succession de Jacques Lavial. Tous deux sont républicains et font partie des membres honoraires de la Lyre républicaine. La précocité d'une revendication républicaine à Saint-Michel-en-l'Herm est probablement à relier à un contexte politique local assez clivé entre républicains et bonapartistes. L'une des personnalités locales, Paul Le Roux, est une figure de proue du bonapartisme, dont la carrière politique le mène au siège de sénateur en 1897 après avoir été conseiller municipal de Saint-Michel-en-l'Herm dès 1880, élu député de Vendée en 1881, réélu en 1885 et en 1889.

Par ailleurs, les communes où l'on observe ce phénomène de créations des lyres et des sociétés musicales dites républicaines possèdent toutes une société musicale créée auparavant et, le plus souvent, une société philharmonique « placée sous le patronage de l'autorité municipale ». Ce qui laisse à penser que la nouvelle société musicale cherche à se démarquer de la précédente — 71 % d'entre elles sont créées après une société philharmonique (5) et 29 % après une fanfare (2). En effet, il est courant que les scissions ou créations de sociétés musicales naissent le plus souvent à la suite de conflits de nature idéologique ou politique entre la municipalité parrainant la société musicale et les sociétaires, le plus souvent par le biais du président de la société musicale.

¹⁴²⁹ L'appellation de « lyre » fait directement référence à la Révolution. Parmi les très nombreux recueils de chansons patriotiques au sortir de la Révolution qui se multiplient, on trouve parfois l'expression de « lyre républicaine » : *La lyre républicaine, ou recueil des hymnes et chansons patriotiques*, Paris, Imprimerie des écoles républicaines, n° 51, An III (1794). Plus tardivement, en 1834, une nouvelle version de *La Lyre républicaine, chansonnier des Patriotes, par une société de bons vivants*, publiée par M. Lange Chiarini, artiste au Grand-Théâtre de Lyon, Lyon, 1834, (36 p). Dans les années 1880, ce sont des recueils de morceaux pour formations instrumentales : *La Lyre républicaine, pas-redoublé pour musique militaire*, Allery (Somme), E. Sinoquet, 1881.

¹⁴³⁰ MEUNIER, Christophe, *op. cit.*, p. 80.

Communes	Désignation	Date
Saint-Michel-en-l'Herm	Lyre républicaine	1881
Challans	Lyre challandaise	1884
Fontenay-le-Comte	Lyre fontenaisienne	1884
Chaillé-les-Marais	Lyre de Chaillé-les-Marais	1892
Sainte-Hermine	Lyre républicaine	1892
Fontenay-le-Comte	Lyre fontenaisienne	1898
Tranche-sur-Mer (La)	Lyre tranchaise	1904
Chaillé-les-Marais	Lyre républicaine et démocratique de Chaillé-les-Marais	1909
Mareuil-sur-Lay	Lyre mareuillaise	1910
Chaillé-les-Marais	Lyre chaillezaise	1921
Fontenay-le-Comte	Lyre fontenaisienne- Société musicale d'éducation populaire	1922
Rochetretjoux	Lyre des mines d'antimoine de Rochetretjoux (fanfare)	1923
Mazeau (Le)	Lyre mazéenne	1924
Péault	Lyre péaltaise	1925
Avrillé	Lyre avrillaise	1926
Sainte-Gemme-la-Plaine	Lyre gemmoise	1926
Sainte-Hermine	Lyre républicaine	1928
Tranche-sur-Mer (La)	Lyre tranchaise	1929
Curzon	Lyre curzonnoise	1936

Tableau 59 - Liste des lyres (1881-1936)

Certaines sociétés musicales républicaines n'hésitent pas à s'affranchir de leur tutelle municipale parce qu'elles savent qu'elles peuvent aussi compter sur l'autorité étatique (notamment sur le ministère des Beaux-arts). En effet, si la Lyre républicaine de Saint-Michel-en-l'Herm s'est formée dans un contexte municipal qui lui était favorable en 1881, elle se trouve quelques années plus tard, en 1887, en porte à faux avec la municipalité « dont elle ne partage pas les opinions politiques et qui réserve toutes ses faveurs à une autre société de son choix »¹⁴³¹. Cette dernière, qualifiée de Musique municipale¹⁴³² serait, selon les dires d'un des membres de la Lyre républicaine, soutenue financièrement par la municipalité « réactionnaire »¹⁴³³. Il s'agit plus probablement de la Société philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm (groupe harmonie) qui est toujours en activité en 1888 et même bien prospère avec ses 45 membres exécutants¹⁴³⁴. Les membres de la Lyre républicaine choisissent ainsi de poursuivre leurs activités musicales, seuls, sans le soutien financier de la ville. Ils perdent en contrepartie tout un pan de leurs activités musicales antérieures attachées aux services officiels de la municipalité (cérémonies diverses, défilés, fêtes). Pour pallier l'absence de subventions municipales, la Lyre républicaine fait dès 1887 une demande d'allocation au ministre des Beaux-arts dans le but « d'obtenir du gouvernement républicain à

¹⁴³¹ ADV. 4M133. Lettre au ministre de l'intérieur, 23 janvier 1890.

¹⁴³² Nous n'avons pas trouvé de traces autres que la mention qui en est faite dans un document écrit de la main d'un des membres de la Lyre républicaine.

¹⁴³³ ADV. 4M133. Lettre du président de la lyre républicaine au sous-préfet, 16 juillet 1887.

¹⁴³⁴ AMR-S-Y. 8Z119. Grand concours-festival d'orphéons, de musiques d'harmonie et de fanfares des 5 et 6 août 1888.

laquelle elle est dévouée une compensation méritée »¹⁴³⁵. En 1888, avec ses 27 musiciens, elle participe au Concours d'orphéons, d'harmonies et de fanfares de La Roche-sur-Yon¹⁴³⁶. Cependant, sa situation financière se dégradant en 1890 et, ne pouvant « pas compter sur le concours de la municipalité », elle se voit obligée de faire une demande d'emprunt de 2500 F au ministre des Finances. La société musicale s'est donc fragilisée en se désolidarisant de la municipalité.

À Sainte-Hermine, la Lyre républicaine naît plus tardivement dans les années 1890. Elle a également été précédée d'une Société philharmonique née en 1883. Si le principe de la scission d'avec la société pionnière l'ayant précédée est tout à fait probable, les sources archivistiques ne sont pas assez précises pour l'affirmer cependant. Plus généralement, ces changements d'appellations apparaissent comme la conséquence d'une politisation du conflit politico-religieux. La société musicale se doit de choisir son camp.

Perte et réapparition du marqueur républicain dans les appellations (1890-1930)

Dans les années 1890, le marqueur « républicain » disparaît des appellations de société musicale. Le militantisme républicain des années 1880 s'est-il transformé ou dilué à mesure que la République se consolide ? Il est vrai que les lignes de fractures se sont déplacées à l'intérieur même du parti républicain et obligent à de nouveaux positionnements notamment entre radicaux et socialistes, tandis que l'Église catholique, avec la promulgation en 1891 de l'Encyclique *Rerum Novarum*, cherche à mener une politique de réconciliation avec la République. À la fin de l'année 1898, Jérôme Charneau, ancien maire de l'Aiguillon-sur-Mer, qui avait été à l'initiative de l'Union musicale républicaine en 1885, refonde une société musicale dont il prend la présidence sous l'appellation d'Union musicale mais cette fois sans le qualificatif de « républicain »¹⁴³⁷. En 1904, à la Tranche-sur-Mer, la Lyre tranchaise qui se substitue à la Société philharmonique fondée en 1889, délaisse l'adjectif « républicaine », alors qu'elle a soin de souligner dans ses règlements que « pour éviter des froissements et des divisions dans l'avenir, les membres fondateurs de la Lyre tranchaise déclarent vouloir fonder une société musicale nettement républicaine »¹⁴³⁸. Sept des membres de l'ancienne société philharmonique figurent parmi les membres fondateurs.

Pourtant, à partir de 1909, alors que la République est bien installée, l'usage du qualificatif de « républicain » réapparaît dans trois communes : à Chaillé-les-Marais, La Caillère et Grues, respectivement en 1909, 1911, et 1912. Cela est sans doute dû à des particularismes locaux où les antagonismes politiques ravivent des réactions militantes : « la Lyre républicaine et démocratique de Chaillé-les-Marais prend la dénomination que lui a donné monsieur Dupré ancien préfet de la Vendée ».

¹⁴³⁵ ADV. 4M133. Lettre du président de la lyre républicaine au sous-préfet, 16 juillet 1887.

¹⁴³⁶ AMR-S-Y. 8Z119. Grand concours-festival d'orphéons, de musiques d'harmonie et de fanfares des 5 et 6 août 1888.

¹⁴³⁷ ADV. 4M113. Règlement, 22 janvier 1899

¹⁴³⁸ ADV. 4M134. Règlement, 1904.

République et démocratie : deux entités symboliques fortes. À Grues, c'est le couple « municipal » et « républicain » qui est réaffirmé. Cette réapparition de l'adjectif républicain peut s'interpréter comme la manifestation de pôle de résistance laïque et républicaine face à une influence forte du monde de la paroisse.

Par ailleurs, la disparition du marqueur républicain ne présume pas pour autant de la fin du phénomène de « politisation-bipartition ». Il se poursuit sans toujours se rendre visible par le biais d'une appellation explicite. Les appellations lyre ou société philharmonique ont perdu leur rôle de marqueur identitaire. En 1936, la Lyre curzonnaise se crée au sein du patronage paroissial. Elle se présente comme une « association d'éducation populaire » et se donne comme but « l'enseignement individuel et collectif de la musique ». De même, l'appellation de « société philharmonique » semble se décliner en fonction des contextes locaux à la défense des intérêts du groupe dominant. En 1904, à Mortagne-sur-Sèvre, c'est à nouveau le topos du « danger du cléricalisme » qui est brandi par le préfet de l'époque pour convaincre le ministre des Beaux-arts de la nécessité d'apporter une aide financière à la société philharmonique de la commune. Selon lui, la Société philharmonique de Mortagne-sur-Sèvre mérite d'autant plus d'être soutenue qu'elle est directement « en concurrence avec une association musicale réactionnaire »¹⁴³⁹.

Parmi les logiques de différenciations d'appellations du groupe instrumental à l'étude, à savoir celles de « société philharmonique », de « fanfare », et de « lyre républicaine », certaines renvoient également parfois, plus ou moins explicitement en fonction des contextes locaux, à des processus de « politisation-bipartition » entre société d'obédience laïque et celle d'obédience cléricale au sein de la commune qui les héberge simultanément ou successivement : notamment à Challans, Les Herbiers, Pouzauges, L'Aiguillon-sur-Mer et Maillezais (cf. ci-après - Figure 32).

¹⁴³⁹ ADV. 10454. Lettre du préfet au ministre des Beaux-arts, 18 avril 1905.

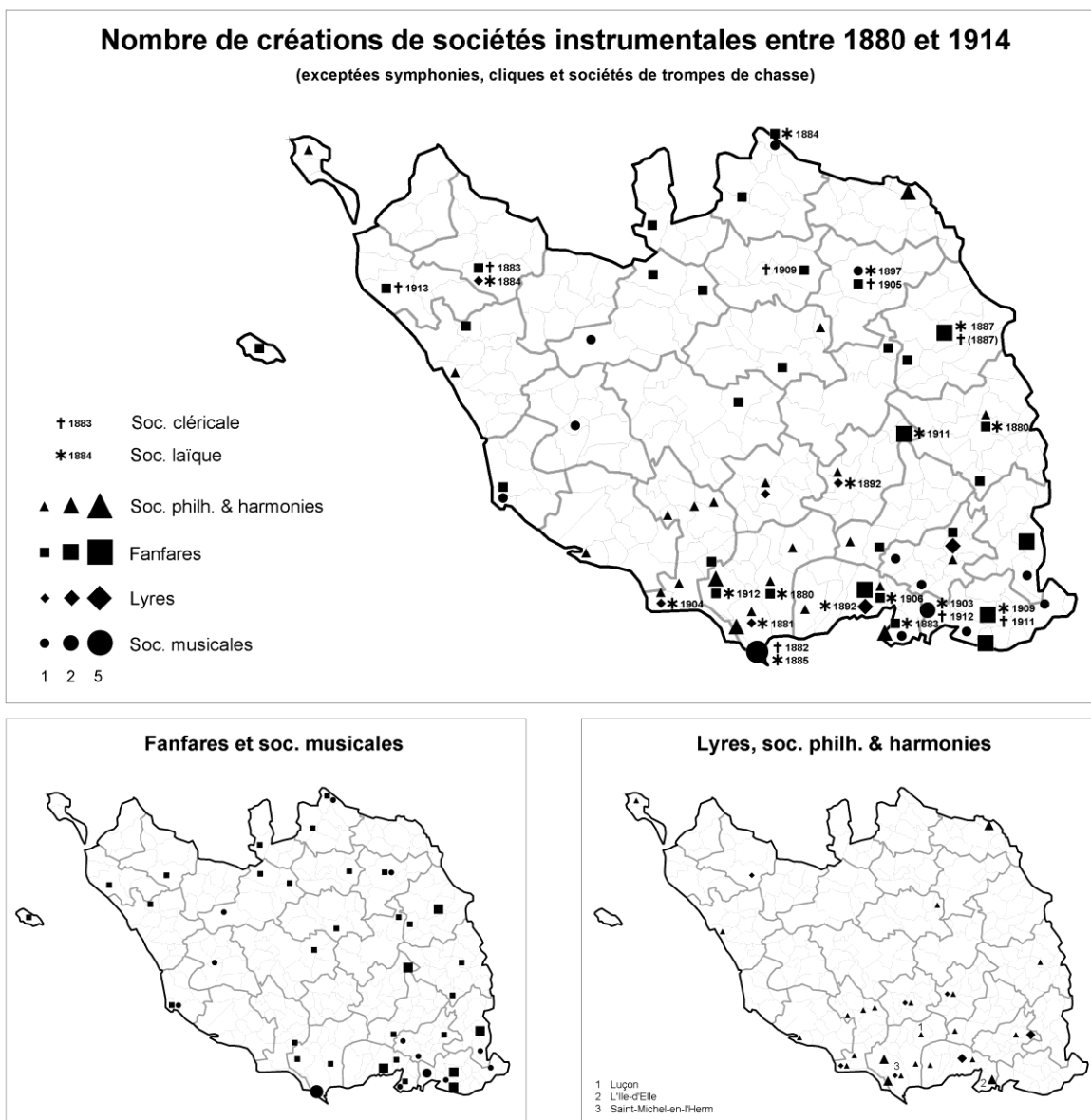


Figure 32 - Cartographies (par commune) des sociétés instrumentales créées entre 1880 et 1914 (1)
Répartition des fanfares et sociétés musicales (2) et des lyres, sociétés philharmoniques et harmonies (3).

Alors que la fanfare (ou « fanfare harmonisée ») comme groupe instrumental a contribué à l'essor et la dissémination géographique des créations de sociétés musicales à partir de 1880 sur le département vendéen, la société instrumentale, nécessairement soutenue par le préfet lorsqu'elle est autorisée, apparaît comme un outil et un vecteur efficace du républicanisme en Vendée. Si les exemples de cohabitation ou de double création de sociétés musicales rivales dans une même commune apparaissent dès 1880, ils restent cependant peu visibles avant 1901.

Après 1901, avec l'instauration de la loi sur les associations, s'ouvre une période de cohabitation à l'échelle locale ou départementale entre sociétés musicales « laïcisées » et « cléricalisées ». Dans un contexte où l'activité politique se spécialise en se différenciant du domaine religieux, doit-on y voir le reflet d'une dépolitisation de la société musicale ?

2. Vers une cohabitation entre sociétés musicales « laïcisées » et « cléricalisées » (1900-1939)

La logique d'utilité que porte en elle la société musicale et qui permet aux municipalités de bénéficier d'une musique pour les cérémonies officielles, se poursuit et s'affirme après 1880. Elle se fait dans un contexte renouvelé qui pousse la municipalité à s'appropriier (ou initier) le projet de société musicale émergeant dans sa commune, dessinant les cadres d'une politique culturelle locale qui s'appuie sur les initiatives associatives.

Dans un premier temps, nous examinons comment ce processus s'accompagne d'une forme laïcisée précoce et contingente de la société musicale « placée sous le patronage municipal » quelle que soit l'obédience municipale, pro-catholique ou pro-laïque. Dans un second temps, nous soulignons la tendance parallèle qui, s'accroissant avec la séparation de l'Église et de l'État en 1905, fait émerger à la veille de 1914, à la suite du renouveau de l'Église, une sphère proprement catholique des associations musicales en Vendée.

2.1. Genèse du parrainage laïcisant de l'autorité municipale

Dans la tradition d'une musique de la ville

Dès la fin du XVII^e siècle, la ville de Nantes offre « privilèges et exemptions » aux musiciens de la compagnie des violons de la ville (ou symphonie de la ville au XVIII^e siècle), en échange d'être « journallement au service de la ville sans rétributions ». Ces musiciens, pour certains également « ménétriers » apparaissent dans les rôles de capitation sous l'appellation de « musicien de la ville » ou « symphoniste de la ville »¹⁴⁴⁰. Avant la Révolution, les villes ne possèdent pas toutes un corps de musique, comme le souligne Sylvie Granger à propos du Mans, où « les seuls instrumentistes municipaux mentionnés dans les sources [sont les] trompettes et tambours de ville [qui] sont en même temps gardiens des portes de villes et chargés de tâches utilitaires (annonces publiques) »¹⁴⁴¹.

Après la révolution, des corps de musique se forment au sein des gardes nationales quel que soit leur ancrage, communal ou cantonal, et se retrouvent de la petite à la grande ville. Fonctionnelle avant tout, la musique de la Garde nationale participe à l'éclat des revues des gardes nationales, mais joue également un rôle de soutien à la vie sociale de la commune, du canton, voire du département. Elle s'inscrit dans une tradition d'intérêt général et de services rendus à la communauté citoyenne. Dans certaines villes comme Nantes par exemple, c'est le fonctionnement de type associatif qui est privilégié

¹⁴⁴⁰ LEBRAT, Soizic, *L'Académie de musique...op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁴¹ GRANGER, Sylvie, *op.cit.*, p. 22.

avant 1830 (avec cotisation des membres, droit d'entrée et élection d'un bureau ou organe dirigeant) mais un glissement s'opère, notamment après la réorganisation de la Garde nationale en mars 1831. L'évolution vers une prise en charge financière totale du corps de musique par les édiles nantais se dessine dès 1830, la municipalité proposant la réduction des cotisations et l'annulation du droit d'entrée. En 1846, la municipalité « décide de prendre à sa charge l'entretien de la musique entière »¹⁴⁴² : les musiciens reçoivent 25 F par an en récompense de leur participation musicale. Aux Sables-d'Olonne, depuis 1830, date de la fondation de la musique de la Garde nationale¹⁴⁴³, les musiciens sont sous l'autorité du chef de musique, lui-même assisté d'un sous-chef, lesquels deux sont sous les ordres directs du maire et du commandant en chef du bataillon de la commune. En 1849, l'autorité légale dote le corps de musique d'un règlement qui « fixe les devoirs et les droits des citoyens » faisant partie du « corps de musique du bataillon de la Garde nationale »¹⁴⁴⁴. Il est signé par tous les musiciens et le chef de musique. Il précise que la commune prend en charge l'habillement et l'achat des instruments des musiciens qui ne pourraient seuls subvenir à ces frais.

La question de l'organisation et du financement de la musique de la Garde nationale s'est rapidement posée aux municipalités. Certaines choisissent d'y répondre par la mise en place d'un service municipal sans le nom, auquel sont attachés des musiciens indemnisés. Cette implication de la municipalité dans l'organisation et le financement des corps de musique des gardes nationales expliquent notamment que, dans les nombreux ouvrages retraçant l'histoire des musiques municipales qui apparaissent à la fin du XIX^e siècle (en 1897 à Nantes par Eugène Doceul¹⁴⁴⁵, en 1899 au Mans par Georges Durand¹⁴⁴⁶ et plus tardivement, en 1930 aux Sables-d'Olonne par Fernand Ydier¹⁴⁴⁷), ces auteurs considèrent « leur musique municipale » comme le prolongement direct des corps de musique des gardes nationales. En 1895, pour Eugène Mas, il ne fait aucun doute qu'avant la société musicale de la Troisième République préfigure « un petit nombre de groupes très anciens formés par quelques municipalités et attachés soit à l'ancienne garde nationale, soit à des corps civiques sédentaires »¹⁴⁴⁸. Pourtant, ces corps de musique ont eu quelques difficultés à survivre à la dissolution-réorganisation des gardes nationales en

¹⁴⁴² DOCEUL, Eugène, *Les musiques nantaises, étude historique sur la musique municipale et les sociétés musicales existant à Nantes en 1897*, Nantes, Salière, 1897, p. 31.

¹⁴⁴³ ADV. Délibérations municipales des Sables-d'Olonne, 25 octobre 1830 [Arch. num.]

¹⁴⁴⁴ AMS-D'O. H111. Règlement du 20 septembre 1849. Avant novembre 1851, un nouveau règlement est rédigé lors d'une réunion générale de l'ensemble des musiciens. Est mis en place le système des amendes pour absence ou retard non justifiés aux répétitions et aux revues officielles, ce qui nécessite une organisation en interne : un trésorier est élu pour la réception des amendes, ainsi que trois musiciens qui forment avec le capitaine de musique et les chefs et sous-chefs de musique une commission chargée de régler les éventuels différends ou contestations qui pourraient naître au sein du groupe.

¹⁴⁴⁵ DOCEUL, Eugène, *Les musiques nantaises, étude historique sur la musique municipale et les sociétés musicales existant à Nantes en 1897*, Nantes, Salière, 1897. Bien que couvrant la période allant de 1880 à 1897, cet ouvrage retrace l'historique de la Musique municipale nantaise à partir de 1791.

¹⁴⁴⁶ DURAND, Georges, *Notice historique sur la musique municipale du Mans*, Le Mans, L. Hunault, 1899. Plus récemment, en 1999, Hervé Vinsonneau propose une histoire de la musique municipale du Mans : VINSONNEAU, Hervé, *Vive la musique municipale, 200 ans de musique amateur au Mans*, Le Mans, Cénomane, 1999.

¹⁴⁴⁷ YDIER, Ferdinand, « Le centenaire de la Musique municipale », *Bulletin de la Société d'Olonne*, 1930.

¹⁴⁴⁸ MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France...*op.cit.*, p. 111 à 113. Il pourrait s'agir des anciennes compagnies de milices bourgeoises (XVIII^e siècle).

1852 jusqu'à leur suppression définitive en 1871. Certaines musiques se seraient dissoutes dans les rangs des corps de musique des compagnies de sapeurs-pompiers, lesquelles compagnies, parfois très anciennes, dès 1811 dans l'Eure¹⁴⁴⁹, possédaient au moins une clique pour défiler (tambours et clairons)¹⁴⁵⁰. D'autres se seraient reformées sous le régime des sociétés autorisées venant grossir les rangs des sociétés orphéoniques.

Rareté des musiques « municipales »

En Vendée, la rareté des corps de musique liés aux gardes nationales et corps de sapeurs-pompiers soulignée dans le chapitre 3 de cette étude pourrait-elle être à mettre en lien avec la rareté et l'arrivée tardive des musiques dites « municipales » ? Nous n'avons recensé en effet que six sociétés dites « municipales » en Vendée entre 1876 et 1914, dont trois d'entre elles créées dans la ville des Sables-d'Olonne. En dehors des Sables-d'Olonne, sont concernés les petites villes et bourgs ruraux de Saint-Michel-en-l'Herm (sans date), de Triaize en 1880 et de Grues en 1912. C'est également aux Sables-d'Olonne, une des deux villes du département avec La Roche-sur-Yon à avoir accueilli un corps de musique de la Garde nationale dès 1830, que le qualificatif de « municipal » apparaît pour la première fois en 1876. En 1902, si derrière le terme « orphéon municipal », anciennement société chorale *l'Union sablaise* (1896)¹⁴⁵¹, se trouve une association loi 1901, la gestion de chacune des deux sociétés musicales municipales (l'harmonie et l'orphéon), reste aux mains de l'équipe municipale qui possède la majorité des voix délibératives au sein de l'organe dirigeant. Ce dernier est partagé entre une commission municipale constituée des deux adjoints au maire, de l'adjoint spécial de la Chaume, de « quatre conseillers municipaux élus par leurs collègues et pour la durée de leur mandat »¹⁴⁵² et une commission des quatre membres élus au sein de la société musicale. Le chef de musique, qui est aussi le directeur de la chorale, a voix consultative seulement. Un certain nombre de services commandés sont obligatoires : les fêtes publiques organisées par la ville ou placées sous son patronage, les réceptions des autorités officielles, les réceptions des sociétés, les retraites aux flambeaux, les concerts publics de janvier à juin et d'octobre à décembre, les fêtes pendant la période estivale, les fêtes nationales à raison d'un seul concert pendant la journée et la revue du 14 juillet avec la compagnie des sapeurs-pompiers sur la convocation du maire¹⁴⁵³.

Notons par ailleurs qu'aucune société philharmonique n'est qualifiée de « municipale » avant 1914, tandis que les expressions, « harmonie municipale », « musique municipale », « fanfare municipale » ou « orphéon municipal », ont été relevées.

¹⁴⁴⁹ RAULINE, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁵⁰ LUSSIER, Hubert, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁵¹ AMS-D'O. RVI5.

¹⁴⁵² ADV. 4M129. Règlement de l'Orphéon municipal des Sables-d'Olonne, 1902.

¹⁴⁵³ ADV. 4M129. Règlement de la Musique municipale, 1902.

Fontenay-le-Comte	Fanfare de la ville ¹⁴⁵⁴	1871
Les Sables-d'Olonne	Harmonie municipale	1876
Triaize	Fanfare municipale de Triaize	1880
Les Sables-d'Olonne	La Musique municipale des Sables-d'Olonne	1883/1902
Les Sables-d'Olonne	Orphéon municipal des Sables-d'Olonne "L'Union sablaise"	1902
Grues	Fanfare municipale républicaine de Grues	1912
Saint-Michel-en-l'Herm	La musique municipale de Saint-Michel-en-l'Herm ¹⁴⁵⁵	?

Tableau 60 - Liste des sociétés musicales se qualifiant de « municipales » (1871-1912)

Après 1920, l'ajout du qualificatif « municipal » aux appellations des sociétés musicales d'avant-guerre semble se généraliser sans pour autant se multiplier : la Fanfare municipale de Montaigu (1923), L'Harmonie municipale *L'ouvrière* d'Aizenay (1924), la Fanfare municipale de Saint-Hilaire-des-Loges *La jeunesse laïque* (1924), la Fanfare républicaine municipale de Grues (1924) et la Société philharmonique municipale de La Tranche (1932). Jusqu'en 1939, la société musicale dite « municipale » reste minoritaire à l'échelle du département vendéen et circonscrite à quelques rares communes.

Par ailleurs, si la « municipalisation » des sociétés musicales rendue visible par le biais de l'appellation a touché le fait associatif musical à l'échelle nationale – encore faudra-t-il en évaluer le poids réel, probablement autour de 20 % de l'ensemble des sociétés musicales en 1925 si l'on se base sur notre enquête menée sur les sociétés affiliées à la Fédération musicale de l'Ouest en 1925 –, elle ne s'est pas étendue de façon homogène à l'échelle des départements. En 1925, les sociétés musicales municipales en Vendée représentent 7 % des sociétés affiliées à la Fédération musicale de l'Ouest contre 13 % en Charente-inférieure. Le principe de l'association musicale loi 1901 subventionnée par la Ville est probablement la norme pour les sociétés musicales de l'entre-deux-guerres, encore qu'il y ait probablement de grandes différences de traitement entre les sociétés proches ou opposées au groupe dominant auquel reviennent le plus souvent les rôles de la municipalité. Mais toutes les communes du département ne sont pas au même niveau d'institutionnalisation du fait associatif, ni engagées avec la même implication dans la politique culturelle locale, dont l'un des indicateurs pourrait être entre autre l'organisation de festivals-concours. À titre d'exemple, quelques sociétés musicales, sans pour autant porter le qualificatif « municipales » sont parfois, en fonction des communes, assimilées plus ou moins explicitement à un service public. Nous rencontrons quelques mentions de ces sociétés dans les archives des affaires communales. Rares avant 1920 (à la Roche-sur-Yon, dès 1873¹⁴⁵⁶, et à Velluire, dès 1886¹⁴⁵⁷),

¹⁴⁵⁴ ADV. 4M118. Règlement de la Fanfare de la ville de Fontenay-le-Comte (1876). En 1871, si les règlements de la fanfare de Fontenay-le-Comte dite « fanfare de la ville » précisent bien qu'elle est dirigée par une commission composée de trois membres élus parmi les membres exécutants et présidée par le chef de musique, nulle mention d'un quelconque lien avec la municipalité.

¹⁴⁵⁵ Elle reçoit une allocation de 150 F par an et dispose gratuitement de la grande salle de la mairie pour ses répétitions.

¹⁴⁵⁶ ADV. 1 O art. 589. Sociétés musicales (Roche-sur-Yon (La), 1873-1885)

¹⁴⁵⁷ ADV. 1 O art. 806. Société de musique (Velluire, 1886)

elles sont plus nombreuses à partir de 1922 et jusqu'en 1927 : à Luçon¹⁴⁵⁸, à L'Ile-d'Elle¹⁴⁵⁹, à Mouzeuil-Saint-Martin¹⁴⁶⁰, à Nieul-sur-L'Autise¹⁴⁶¹, aux Essarts¹⁴⁶², à Saint-Gilles (société intercommunale)¹⁴⁶³.

Ainsi, les municipalités en Vendée qui optent pour l'intégration de la société musicale à un service municipal à part entière restent minoritaires. Elles composent le plus souvent avec les sociétés musicales en présence qui, en échange d'un soutien financier et logistique, se placent « sous le patronage de l'autorité municipale [...] aux invitations de laquelle elle s'empressera toujours de répondre », à l'instar de la société l'Union musicale de L'Aiguillon-sur-Mer¹⁴⁶⁴. Entre 1880 et 1914, une société musicale sur trois *a minima* possède des liens explicites (dans les règlements) ou déduits (à partir des listes de membres) avec l'autorité municipale. 15 % des sociétés musicales recensées à cette époque se placent officiellement sous le patronage de l'autorité municipale. Celle-ci assure en contre partie un contrôle dans l'organisation et la gestion de la société patronnée.

15 % des sociétés musicales « sous le patronage de l'autorité municipale »

En effet, plus précoce et plus fréquente est la mention, dans les règlements de la société musicale, du « patronage de l'autorité municipale ». C'est le cas de la Société philharmonique de Luçon qui, le 4 avril 1875, conformément à l'article 4 du règlement datant du 11 janvier 1874, procédant à l'élection des membres composant le conseil d'administration élit le maire de la ville, François Gaudineau, président honoraire de la société. Dans les années 1880, les sociétés philharmoniques reprennent le plus souvent cette mention au sein de leur règlement, mais précisent bien qu'il ne s'agit pas d'un contrat d'exclusivité avec la municipalité, mais seulement d'une relation privilégiée, certes de priorité, mais qu'elles se réservent la possibilité de participer aux cérémonies religieuses. Même si ces dernières ne sont pas nommées explicitement, la Société philharmonique de Nalliers (1888) rappelle notamment que « toute demande officielle adressée par le maire à la Société philharmonique pour faire de la musique dans une circonstance quelconque, ne peut être refusée. Toute demande du même genre ne venant pas de l'initiative du maire devra être résolue au scrutin secret par tous les membres exécutants et la commission réunie à cet effet. Tout membre qui ne se conformera pas à la décision résultant du vote sera puni d'une amende de deux francs »¹⁴⁶⁵.

Au 15 % de sociétés musicales officiellement « sous le patronage de l'autorité municipale », il faut ajouter par ailleurs 20 % des sociétés qui sont sous un contrôle plus officieux de l'autorité municipale (cf.

¹⁴⁵⁸ ADV. 1 O art. 956. Société philharmonique (Luçon, 1922)

¹⁴⁵⁹ ADV. 1 O art. 935. Société de musique (Ile-d'Elle (L'), 1925)

¹⁴⁶⁰ ADV. 1 O art. 986. Société de musique (Mouzeuil-Saint-Martin, 1926)

¹⁴⁶¹ ADV. 1 O art. 990. Société musicale (Nieul-sur-l'Autise, 1925)

¹⁴⁶² ADV. 1 O art. 903. Société de musique (Essarts (Les), 1927)

¹⁴⁶³ ADV. 1 O art. 1052. Société de musique intercommunale (Saint-Gilles-sur-Vie, 1926)

¹⁴⁶⁴ ADV. 4M116. Art. 2 du règlement de la société l'Union Musicale de L'Aiguillon-sur-Mer, 1898.

¹⁴⁶⁵ ADV. 4M124. Règlement de la Société philharmonique de Nalliers, 1888.

ci-après - Tableau 62), comme en témoigne la présence, plus ou moins impliquée mais toujours influente, du maire et des conseillers municipaux par le biais de leurs statuts de membres honoraires et de leur implication au sein de l'organe dirigeant de la société musicale.

Luçon	Société philharmonique de Luçon	1874 (1906)
Saint-Michel-en-l'Herm	Société philharmonique	1880
Triaize	Société philharmonique	1880
Nalliers	Société philharmonique	1887
Champs-Saint-Père (Le)	Société philharmonique de l'Union Champs Saint Pérèse	1889
Moutiers-les-Mauxfaits	Société philharmonique	1897
Île-d'Elle (L')	Union musicale de l'Ile d'Elle	1897
Aiguillon-sur-Mer (L')	L'Union musicale	1898
Vix	L'Union musicale viseronne	1903
Maillezais	Fanfare de Maillezais	1909
Damvix	Fanfare de Damvix	1912

Tableau 61 - Liste des sociétés musicales « sous le patronage de l'autorité municipale » (1874-1912)

Les différents cas de figure de l'exercice de l'autorité municipale

La municipalité (ou le maire) peut être à l'initiative du projet et favoriser son émergence. Dans les petites bourgades, lorsque la municipalité est à l'initiative de la formation de la société musicale, elle sollicite en premier lieu l'instituteur : l'école communale, comme lieu d'apprentissage élémentaire de la musique, du chant et/ou d'un instrument à vent, devient le garant de la constitution d'un ensemble embryonnaire de jeunes musiciens avec lequel l'instituteur formera la fanfare de l'école, qui trouvera un prolongement dans celle de la ville. Cependant, l'instituteur peut également s'être investi dans une société musicale en dehors de toutes sollicitations municipales, soit comme initiateur de la société musicale, soit sollicité par un groupe de personnes pour la diriger.

La municipalité peut également soutenir un projet de société musicale qu'elle n'a pas initié, le plus souvent par une prise en charge financière de la rémunération du chef de musique ou une subvention annuelle conséquente ou l'achat total ou partiel des instruments de musique¹⁴⁶⁶ ou le prêt gratuit d'une salle de répétition¹⁴⁶⁷. La société musicale, en retour, se place sous son autorité.

L'autorité municipale se manifeste par l'exercice d'un contrôle plus ou moins direct dans le fonctionnement et l'organisation de la société musicale. Le contrôle peut se décliner selon différentes modalités d'implication des personnes faisant partie de l'équipe municipale, soit à titre individuel en tant que membres honoraires, laquelle qualité peut s'accompagner par le biais des procédés de constitution des

¹⁴⁶⁶ ADV. 4M124. Règlement de la Société philharmonique de Moutiers-les-Mauxfaits (1897).

¹⁴⁶⁷ ADV. 4M124. Règlement de la Fanfare de Maillezais, 1909.

commissions administratives et d'une participation active au sein de l'organe dirigeant de la société, qu'elle soit consécutive à une élection ou décrétée de droit – le maire reçoit alors la présidence d'honneur de la société musicale –, soit à titre de corps, par le biais d'une gestion partagée de la société musicale. En 1861, c'est au maire de Fontenay-le-Comte que revient le pouvoir de nommer le directeur de la chorale, probablement en échange de la mise à disposition d'un local de répétition¹⁴⁶⁸. Ainsi, « se placer sous le patronage de l'autorité municipale » renvoie à différentes formes d'implications des maires et plus largement des municipalités au sein de la société musicale.

Par ailleurs, certaines sociétés musicales restent attentives à garder une forme d'indépendance à l'égard de la municipalité, notamment en rappelant le caractère contractuel qui les lie. Cette alliance doit pouvoir se faire et se défaire entre les parties. L'Union musicale de l'Île-d'Elle prévoit dans ses règlements que « la présidence d'honneur dévolue à Monsieur le Maire par déférence pour l'autorité municipale dont elle reçoit une subvention cessera en même temps que le patronage du conseil municipal ». Ce patronage de l'autorité municipale est limité dans le temps. Il peut prendre fin notamment si la société musicale décide de ne plus accepter la subvention annuelle de la municipalité. Mais il ne remet pas en cause la survie de la société musicale : « dans le cas où la société cesserait d'être municipale, elle n'en continuerait pas moins d'exister sous la même dénomination »¹⁴⁶⁹. Ce patronage peut être ressenti comme un soutien ou une ingérence, c'est selon, en fonction des évolutions politiques des équipes municipales notamment. Ainsi, la logique qui consiste à faire appel au patronage de l'autorité municipale permet aux sociétés musicales de ne pas se placer sous l'autorité directe du maire en qualité de président de la société musicale (cf. ci-après - Tableau 62)

¹⁴⁶⁸ ADV. 4M118. Règlement de la Chorale de Fontenay-le-Comte, 1861.

¹⁴⁶⁹ ADV. 4M121. Règlement de l'Union musicale de l'Île-d'Elle, 1897.

Aiguillon-sur-Mer (L')	Musique des sapeurs-pompiers	La seule société autorisée par le maire à sortir sur la voie publique	1880
Aiguillon-sur-Mer (L')	Société philharmonique	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1880
Saint-Michel-en-l'Herm	Lyre républicaine	Maire ou conseillers municipaux, membres honoraires	1881
Noirmoutier	Société philharmonique	Maire, président, membre de la commission administrative	1883
Sables-d'Olonne (Les)	Fanfare de l'école municipale	École municipale	1883
Sables-d'Olonne (Les)	Orphéon des établissements d'instruction publique	École municipale	1883
Sainte-Hermine	Société philharmonique	Maire et/ou conseillers municipaux, membres honoraires	1883
Saint-Gilles-sur-Vie	Société philharmonique	Maire, président de la société (1885)	1883
Aiguillon-sur-Mer (L')	L'Union musicale républicaine	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1885
Chaillé-les-Marais	Fanfare de l'école de Chaillé-les-Marais	École municipale	1887
Fontenay-le-Comte	Société chorale de Fontenay-le-Comte	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1887
Chataigneraie (La)	Société philharmonique	« La société doit toujours répondre autant que possible aux invitations qui lui sont données par l'administration municipale. » art. 16	1887
Chataigneraie (La)	Fanfare de Chataigneraie		1888
Chaillé-les-Marais	Lyre de Chaillé-les-Marais	Maire, président, membre de la commission administrative	1892
Damvix	Fanfare de Damvix	Maire et/ou conseillers municipaux, membres honoraires	1892
Nieul-sur-l'Autise	Société musicale Les Enfants de l'Autise	Maire, président, membre de la commission administrative	1892
Sainte-Hermine	Lyre républicaine	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1892
Tranche-sur-Mer (La)	Lyre tranchaise	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1904
Caillère (La)	Fanfare républicaine de la Caillère	Maire, président d'honneur, membre de la commission administrative	1911
Mouzeuil-Saint-Martin	Fanfare de Mouzeuil et Saint-Martin	Maires, vice-présidents honoraires, membres de la commission administrative	1912

Tableau 62 - Liste des sociétés musicales étroitement liées à la municipalité mais sans patronage officiel (1880-1912)

Ce contrôle municipal s'appréhende en étudiant la composition et la constitution des commissions administratives de la société musicale. À Triaize, la société philharmonique qui se fonde en 1880 compte, pour moitié des membres honoraires de la société, le maire, son adjoint et cinq conseillers municipaux¹⁴⁷⁰. Avec le jeu des quotas entre membres exécutants et honoraires, dont les modalités sont rédigées dans les règlements, la commission administrative (comprenant douze membres, dont trois nommés et neuf élus) peut être constituée pour moitié des représentants de l'autorité municipale : cinq membres honoraires élus parmi les conseillers municipaux et l'adjoint au maire, dont deux au poste de président exécutif et de vice

¹⁴⁷⁰ ADV. 4M134. Règlement, 1^{er} mars 1881.

président, auxquels s'ajoute le maire de la ville comme président honoraire. L'autre moitié étant constituée de quatre membres exécutants élus, du chef et du sous-chef de musique, tous deux auto-désignés.

Dans la Société philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm (1880), dont la présidence d'honneur revient également au maire de la commune, la composition des membres de la commission administrative, les quotas entre membres honoraires et membres exécutants et les procédures d'élections (seuls les membres exécutants ont voix électives) sont identiques à celles de la Société philharmonique de Triaize. Cependant, le nombre très important de membres honoraires au sein de la Société philharmonique de Saint-Michel-en-l'Herm (près d'une centaine) pourrait diminuer la probabilité que les magistrats municipaux membres honoraires soient élus au sein de la commission administrative¹⁴⁷¹.

La majorité des sociétés musicales qui ne sont pas explicitement placées sous patronage de l'autorité municipale possèdent également parmi les membres honoraires, le maire de la commune et parfois des magistrats municipaux (1 société sur 2). De même, les sociétés musicales sous patronage officieux qui réservent la présidence d'honneur au maire de la commune ne sont pas rares (1 société sur 2). Dans le cas de la Société de musique de Mouzeuil-Saint-Martin, les deux maires respectifs des deux communes associées, celle de Mouzeuil et de Saint-Martin font partie de la commission administrative de la société musicale en qualité de vice-présidents honoraires¹⁴⁷².

Parmi les quinze membres honoraires de la Fanfare de Damvix (1892), quatre appartiennent à l'équipe municipale (le maire, Alfred Lucas, l'adjoint au maire Alexis Mainard et deux conseillers municipaux, François Prunier et Jean Texier). Dans cette société musicale, dirigée par un « conseil de famille » de cinq personnes, la majorité des voix peut, par le jeu des élections, être détenue par les trois magistrats municipaux pris parmi les membres honoraires de la fanfare.

Quatre de ces sociétés musicales se retrouvent placées sous l'autorité directe du maire par le biais des élections : la Société philharmonique de Noirmoutier (1883)¹⁴⁷³, la Société philharmonique de Saint-Gilles-Croix-de-Vie (1883), la Lyre de Chaillé-les-Marais (1892)¹⁴⁷⁴, la Société musicale *Les enfants de l'Autise* à Nieul-sur-l'Autise (1892) choisissent comme président le maire de la commune.

¹⁴⁷¹ ADV. 4M133. Règlement, 7 février 1880.

¹⁴⁷² ADV. 4M124. Règlement. 9 juin 1912.

¹⁴⁷³ ADV. 4M125.

¹⁴⁷⁴ ADV. 4M115.

Le patronage, une mise sous tutelle financière et politique ?

La notion de « patronage » renvoie à un sens général de « protection » depuis le XIV^e siècle¹⁴⁷⁵. Mais elle est également fortement liée à l'essor de la philanthropie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁴⁷⁶. C'est sous la protection d'une autorité politique, qu'il s'agisse d'une personne ou d'une entité administrative, comme par exemple, le gouverneur de Bretagne ou la municipalité de Nantes, auxquels on réservait des titres honorifiques, que se plaçaient les sociétés musicales du XVIII^e siècle¹⁴⁷⁷. Cette forme de protection honorifique se maintient au XIX^e siècle. Comme il est nécessaire de recevoir l'approbation préalable du maire de la commune pour se former, il est courant à partir de 1880 que le maire, en tant que notable, participe à titre individuel en qualité de membre honoraire et reçoive également le titre de président honoraire. Par ailleurs, la mise en place d'un système de membres honoraires, au sein de la société musicale, « choisis parmi les personnes qui peuvent prêter à la société un utile concours et appui »¹⁴⁷⁸ est fortement encouragée sous le Second Empire et procède de l'émergence du groupe des notables, dont les figures les plus connues sous la Troisième République sont le maire, le curé, l'instituteur et l'industriel. Il s'agit aussi pour la société musicale d'en tirer un bénéfice immédiat. Si l'honorabilité du notable rejaillit sur l'image de la société musicale, les générosités du « bienfaiteur » lui permettent de rendre le projet viable économiquement. En effet, l'une des principales fonctions de ces membres honoraires est de participer par leurs cotisations annuelles aux frais que nécessite le fonctionnement de la société musicale (achat d'instruments, partitions, voyages, chauffage, lumière, émoluments du chef de musique...). Parmi les membres honoraires ou fondateurs, des personnalités prennent parfois en charge l'achat des instruments, avançant l'argent que les membres exécutants rembourseront en partie (cotisation mensuelle) en s'engageant pour une durée minimum de sociétariat (le plus souvent pendant quatre ans). D'autres font l'achat du parc instrumental mais en restent propriétaires, à l'instar de Pierre Baron-Latouche¹⁴⁷⁹ « bienfaiteur » de la fanfare de Maillezais. Dans le cas des sociétés musicales qui naissent au sein d'une usine, les patrons cherchant à contrôler les loisirs de leurs ouvriers

¹⁴⁷⁵ Par métonymie ultérieure, il désigne l'organisation qui apporte une aide à des personnes démunies (1859), qui trouve un prolongement direct dans les « patronages de jeunesses » (1879). Il acquiert, avec l'usage parallèle de l'appellation de « patron » d'industrie un sens spécifique qui rend compte de la relation de contrôle et de protection entre le patron et ses ouvriers (1888) dont Frédéric Le Play se fait le théoricien dans *La Réforme Sociale en France* (1864), in : REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1453. Le Play voit dans la notion de patronage une restauration de l'ordre rural traditionnel, à la fois hiérarchique et communautaire, dans un monde menacé par l'individualisme libéral et l'égalitarisme socialiste. Le glissement de la notion de patronage à celle de paternalisme, à savoir une conception patriarcale ou paternelle du rôle du chef d'entreprise dans la gestion de la main d'œuvre, s'est fait de façon péjorative désignant alors la tendance à imposer un contrôle, une domination sous couvert de protection.

¹⁴⁷⁶ Pour Catherine Duprat, le patronage des familles (famille « patronnée » par un notable ou une dame d'œuvre) par exemple est l'invention institutionnelle de la philanthropie du premier XIX^e siècle. DUPRAT, Catherine, *Usage et pratiques de la philanthropie. Pauvreté, action sociale et lien social, à Paris, au cours du premier XIX^e siècle*, Paris, Comité d'histoire de la sécurité sociale, vol. 1, 1996.

¹⁴⁷⁷ En 1751, à Nantes, les magistrats du Corps de ville reçoivent le titre de « commissaire honoraire perpétuel » en échange de la protection qu'ils accordent à la société musicale en voie de formation. LEBRAT, Soizic, *L'Académie de Musique...op.cit.*, p. 26.

¹⁴⁷⁸ ADV. 4M118. Règlement de la Fanfare de la ville de Fontenay-le-Comte, 1876.

¹⁴⁷⁹ Pierre Baron-Latouche, né en 1881, est l'un des deux fils d'Emile Baron-Latouche, juge au tribunal de Fontenay-le-Comte et Lucie Rivalland, fille de Gustave Rivalland, concepteur de la tour Rivalland à Fontenay-le-Comte (1880).

s'engagent également parfois dans le financement partiel ou total des instruments de musique. La question qui se pose alors est celle de l'autonomie des sociétés musicales face à leurs bailleurs de fonds. Ces pratiques participent d'une mise sous tutelle des sociétés musicales mais contribuent également, et d'autant plus lorsque le maire est partie prenante, à l'émergence de formes de politiques culturelles locales.

Ainsi, bien qu'autonome dans sa gestion interne par la mise en place d'un organe dirigeant, la société musicale en Vendée reste le plus souvent sous le contrôle municipal. Ce dernier peut être plus ou moins influent en fonction de la présence des magistrats municipaux au sein des membres honoraires et des procédures d'élection des membres de l'organe dirigeant de la société musicale. « Se placer sous le patronage de l'autorité municipale » a le sens d'une mise sous tutelle contractuelle : en échange de sa participation civique (participation aux fêtes et aux événements organisés par la ville), la société musicale reçoit une aide financière et logistique. Lorsque les membres du conseil municipal ou le maire font partie de l'organe dirigeant de la société musicale, ces sociétés musicales sont alors à la fois plus instituées mais paradoxalement probablement plus fragiles parce que soumises aux changements des équipes municipales.

Par ailleurs, la société musicale qui se met sous le patronage de l'autorité municipale en adopte les couleurs politiques. Cette situation est d'autant plus visible lorsque la commune accueille deux sociétés musicales rivales. À l'Île-d'Elle, petit bourg rural de près de 2000 habitants, la Société philharmonique se forme en 1893 en dehors de tout appui municipal. Quelques années, en 1897, l'Union musicale se place « sous le patronage de la municipalité », dont elle reçoit une subvention annuelle, offrant au maire de la commune le titre et la fonction de président d'honneur (ou président honoraire). Cohabitent toutes deux¹⁴⁸⁰, l'Union musicale serait-elle le résultat d'une scission d'avec la précédente ? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est que cette nouvelle société musicale tient à rappeler aux exécutants que leur engagement dans la société musicale passe par l'interdiction de jouer à titre individuel aux cérémonies religieuses : « Les exécutants et élèves sont libres de participer individuellement aux fêtes, réunions, cérémonies (sauf religieuses) organisés en dehors de la société »¹⁴⁸¹. Dans cet exemple, la société musicale s'exclut elle-même des activités attachées à la vie religieuse et interdit à ses membres d'y participer à titre individuel. L'effet de bipartition entre société municipale et société « privée » apparaît comme la marque d'une évolution des lignes de fractures qui se prolongent sous une forme renouvelée entre société anticléricale (ici dans notre exemple « sous le patronage de la municipalité ») et société privée dont l'obédience catholique n'est pas pour autant affirmée ouvertement. Dans le cas où la municipalité est le reflet de la situation dominante du monde de la paroisse, les positions s'inversent entre société attachée à la municipalité et société « privée ». La Société philharmonique de l'Aiguillon-sur-Mer, bien que formée et

¹⁴⁸⁰ ADV. 4M121. Règlement, 22 juillet 1913. La Société philharmonique de l'Île-d'Elle semble maintenir une activité discontinuée cependant : elle se reforme en 1913 avec à sa tête, d'anciens exécutants de 1893, Henri Gagnet, forgeron maréchal et président, Léopold Ferrand, maçon et vice-président, et Maurice Simonet, cultivateur et « directeur-chef ».

¹⁴⁸¹ ADV. 4M121. Règlement, 20 juin 1897.

autorisée en 1880 sous les auspices conjugués et bienveillants du maire, du curé et de l'instituteur, se trouve confrontée en novembre 1882, si l'on en croit les dires du sous-préfet de Fontenay-le-Comte, à l'hostilité de la municipalité pro-catholique à son égard. Cette dernière userait de ses pouvoirs de police, notamment celui d'autoriser ou non les sorties sur la voie publique des sociétés musicales, et aurait défendu à la Société philharmonique d'y jouer, mesure prise au bénéfice de la Société musicale des sapeurs-pompiers, autorisée « à se faire entendre sur la voie publique »¹⁴⁸². La Société philharmonique se plaint au préfet de ce préjudice dont elle est la victime. Cette situation aboutit à un bras de fer entre le maire et le préfet. Le 25 novembre 1882, le préfet « invite le maire de l'Aiguillon-sur-Mer à ne plus tolérer à l'avenir les réunions de la société musicale des pompiers »¹⁴⁸³. Il invoque deux raisons principales : en premier lieu, l'origine irrégulière de la société « qui formait la musique des sapeurs-pompiers », laquelle fonctionne sans autorisation préfectorale depuis plusieurs années alors qu'elle se compose de plus de 20 membres, puis, en second lieu, la dissolution du corps des sapeurs-pompiers qui a eu lieu au début du mois de novembre 1882, entraînant de fait celle de la section musicale qui lui était attachée. Cet exemple montre que les sociétés musicales n'hésitent pas à entrer en conflit avec le maire de la commune lorsque, usant de ses pouvoirs de police, il la maintient à l'écart des pratiques de défilés.

Les autres sociétés musicales sans liens explicites avec l'autorité municipale

Parmi celles qui n'ont pas de liens explicites avec l'autorité municipale ou dont les informations sont manquantes en la matière (soit environ 55 % des sociétés musicales recensées entre 1880 et 1914), une sur quatre a soin de préciser dans les règlements qu'elle se réserve la possibilité d'accepter ou de refuser une invitation qui lui serait faite quel que soit le commanditaire. La décision peut revenir soit à l'ensemble des membres exécutants : « lorsque le concours de la fanfare sera demandé pour quelque fête ou circonstance imprévue, il sera entièrement gratuit mais ne pourra avoir lieu sans l'approbation de la majorité des exécutants »¹⁴⁸⁴, soit aux seuls membres exécutants de la commission : « toute demande pour faire de la musique dans une circonstance quelconque devra être résolue au scrutin secret par tous les membres exécutants de la commission convoquée à cet effet »¹⁴⁸⁵.

Les 10 % qui revendiquent une totale indépendance sont majoritairement des sociétés ouvertement « cléricales ». Certaines ont pour trait commun de posséder un nombre réduit de membres au sein de la commission administrative (entre 3 et 6). La commission administrative de la Société philharmonique de Velluire (1886) comprend un président, un vice-président, un secrétaire, un trésorier et un chef de musique, tous élus parmi les membres exécutants. Cependant, si les règlements prévoient deux fonctions distinctes entre président et chef de musique, au moment de l'élection, c'est au chef de musique E. Simon

¹⁴⁸² ADV. 4M113. Lettre du sous-préfet au préfet, 20 novembre 1882.

¹⁴⁸³ ADV. 4M113. Lettre du préfet au sous-préfet, 25 novembre 1882.

¹⁴⁸⁴ ADV. 4M115. Règlement de la Lyre challandaise, 1884.

¹⁴⁸⁵ ADV. 4M113. Règlement de la Société philharmonique d'Angles, 1882.

que revient les attributions de président de la fanfare¹⁴⁸⁶. De même que les qualités de secrétaire et de trésorier reviennent à une seule et unique personne, réduisant le bureau à trois membres. En 1910, la Chorale Saint-Christophe à Longèves prévoit dans ses règlements d'élire trois membres dans le bureau de l'association. Le prêtre à l'origine de la fondation de la société « est élu » en qualité de « président-directeur » par l'assemblée générale réunie¹⁴⁸⁷, cumulant ainsi les attributions de président et de directeur. La Lyre challandaise ne prévoit pas, dans ses règlements datés du 1^{er} octobre 1884, d'élire une commission administrative. Elle est dirigée cependant par un président et un chef de musique auto-nommés, lesquels sont à l'initiative du projet¹⁴⁸⁸. Sont absentes également des règlements de la Société philharmonique *L'Agricole* de Jard-sur-Mer, les procédures de constitution d'une commission administrative. Faut-il en déduire que cette société musicale fonctionne sans organe dirigeant sous la seule autorité du chef de musique ?¹⁴⁸⁹

Ainsi, l'enjeu de laïcisation sous-jacent au phénomène de « municipalisation » de la société musicale a pu par ailleurs participer, en fonction des contextes locaux, à inciter le camp clérical à recréer un espace associatif propre. La loi de 1901, en instituant un cadre juridique aux sociabilités, a probablement mieux protégé les initiatives cléricales des discriminations dont elles étaient l'objet dans les années 1880 et leur a redonné une visibilité certaine tandis que les énergies locales, au même titre que l'Action catholique à l'échelle nationale, ont été ravivées par la politique anticléricale de Combes entre 1900 et 1906. À partir de 1905, une fois la loi de séparation de l'Église et de l'État entérinée, la sphère catholique des pratiques associatives musicales gagne en visibilité en Vendée.

2.2. Émergence de la sphère catholique des associations musicales

Des musiques paroissiales ou congréganistes sans autorisation préfectorale aux sociétés musicales catholiques déclarées

Avant 1901, les fanfares et chorales ouvertement pro-catholiques sont apparemment peu présentes dans le paysage des sociétés musicales associatives. Elles représentent moins de 5 % des sociétés musicales entre 1880 et 1894 (parmi les sociétés dont on connaît l'orientation laïque ou cléricale). Pourtant, plusieurs témoignages nous indiquent qu'elles ont eu une existence précoce. En 1875, l'un des dirigeants de l'Orphéon de Napoléon-Vendée note la formation dans la même ville d'un orphéon concurrent d'obédience catholique dont nous n'avons retrouvé nulle trace dans les archives préfectorales. Comment comprendre cette faible représentation des sociétés musicales cléricales dans les archives

¹⁴⁸⁶ ADV. 4M134. Règlement de la Société philharmonique de Velluire, 1886.

¹⁴⁸⁷ ADV. 4M122. Règlement de la Chorale Saint-Christophe, 1910.

¹⁴⁸⁸ ADV. 4M115. Règlement de la Lyre challandaise, 1884.

¹⁴⁸⁹ ADV. 4M121. Règlement de la Société philharmonique *L'Agricole* de Jard-sur-Mer, 1^{er} janvier 1880.

administratives préfectorales ? Serait-ce parce que les effectifs de ces groupes dépassent rarement le seuil des vingt membres ? Si l'ajout de membres honoraires permet de dépasser ce seuil, les sociétés musicales cléricales ne semblent pas avoir recours à cette stratégie, au contraire. Par ailleurs, nous avons vu précédemment que l'organe dirigeant de la société était réduit au minimum (3 voire 2 personnes). Le nombre de membres dans ces réunions musicales est-il volontairement limité ? Cherchent-elles à contourner les autorités officielles ? S'il est probable en effet que les regroupements « cléricaux » soient plus réduits en termes de membres et parfois même qu'il n'y ait pas assez de candidats pour qu'ils se maintiennent, comme le laisse entendre un membre de la Fanfare Sainte-Cécile de Saint-Jean-de-Monts (1913) à propos d'une précédente société musicale « tombée par manque de souffle chrétien »¹⁴⁹⁰, il pourrait également s'agir, dans un contexte de laïcisation républicaine, d'une stratégie pour contourner l'autorisation préfectorale nécessaire pour se former en association. La Musique de Saint-Fulgent par exemple existait sous la forme de réunions musicales au sein de la paroisse dès 1888. Elle ne se forme en association qu'en 1909 sous l'appellation de « fanfare ». De même, il existait une fanfare « cléricale », la Fanfare Sainte-Cécile à Challans au début des années 1880, mais dont nous n'avons pas retrouvé d'autorisation officielle. Cette dernière est encore en activité en 1890¹⁴⁹¹.



Photographie 4 - La fanfare Sainte-Cécile (Challans) (1890)

¹⁴⁹⁰ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹⁴⁹¹ *Idem.*

Outre l'exemple d'une société musicale « cléricale » à Saint-Gilles dans les années 1890, d'autres exemples de réunions musicales catholiques nous sont parvenus : à Pouzauges à la fin des années 1880¹⁴⁹² et à Saint-Jean-de-Monts probablement avant 1900¹⁴⁹³. Il est donc très probable qu'un certain nombre de sociétés musicales cléricales n'ait pas été porté à notre connaissance avant 1901. Dans un département où l'Église apparaît comme une structure influente et dominante d'encadrement des populations, les archives paroissiales nous révéleraient une vie musicale plus riche que celle qui nous est offerte par le biais des documents administratifs de la préfecture. Ce constat qui nous renvoie à la définition de notre corpus à l'étude, établi à partir du recensement des sociétés musicales formalisées en une société autorisée ou en association déclarée, inciterait à l'avenir à penser à élargir le cadre associatif à celui informel des sociabilités musicales pour mieux comprendre la genèse du phénomène orphéonique et de ses manifestations.

Après 1905, les archives préfectorales de Vendée ont gardé traces de ces musiques instrumentales : deux fanfares *Jeanne d'Arc*¹⁴⁹⁴, créées respectivement aux Herbiers (1905) et à Maillezais (Fanfare Baron-Latouche en 1911), une Fanfare Sainte-Cécile à Saint-Jean-de-Monts (1913), et une Musique instrumentale incluse dans le patronage de l'Union catholique de Vix (1912). À Saint-Jean-de-Monts, c'est à l'initiative du directeur de l'école libre de garçons, Guillaume Artus, nouvellement nommé en novembre 1912, que se forme la Fanfare Sainte-Cécile. Frère de Saint-Gabriel, il a alors 40 ans, « du dévouement et de l'audace »¹⁴⁹⁵. Soutenu par le nouveau doyen Thibaud, il décide de fonder la Fanfare Sainte-Cécile après avoir rencontré le maire et s'être assuré de son approbation. Par ailleurs, le témoignage d'un des membres confirme que la pratique de l'instrumentalisation politique de la fanfare soit chose naturelle. En accordant ses sympathies à M. de Baudry d'Asson, figure de proue du parti royaliste, elle apparaît par ailleurs comme un outil de propagande antirépublicaine efficace.

« Le 3 mars 1913 arrivaient 40 solfèges « Chausse ». Les 38 braves ont lancé la Fanfare ; les lundis, mercredis, vendredis, sans interruption, ils venaient au cercle prendre des cours de solfège ; leur passion pour la musique leur faisait accepter de gros sacrifices. Le 22 mai arrivaient les instruments : 2 trompettes, 3 cornets, 3 bugles, 4 altos, 3 barytons, 3 trombones, 4 basses, 3 contrebasses, 2 tambours, cymbales, triangle, 8 clairons pour 1800 F, payés dès le 29 mai. Vers la fin avril, on avait aménagé une salle de répétition. Il y avait alors avant d'arriver dans la cour de la cure, et dans le prolongement de la salle du cercle un petit bâtiment divisé en 3 pièces : cuisine, salle à manger, petit bureau, avec plancher et cave. Les frères l'avaient jadis habité de 1840 à 1859 et de 1882 à 1888. [...] Le mur plein qui séparait la cuisine de la salle à manger fut abattu... la petite chambre du fond fut réservée pour y garder sous clés les instruments ; l'éclairage à acétylène fut installé dans les deux salles. On pouvait commencer les répétitions. En juin le règlement fut lu, écouté et discuté, signé sauf de plusieurs qui auraient voulu emporter leur instrument chez eux et s'en servir à leur gré. Les instruments furent distribués ; le

¹⁴⁹² ADV. 4M126.

¹⁴⁹³ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹⁴⁹⁴ L'appellation « Jeanne d'Arc » n'est pas propre à la société musicale « cléricale ». Les sociétés de tir « cléricales » la portent également. Récupérée par le courant catholique (Jeanne d'Arc est béatifiée en 1909), l'appellation renvoie directement à des revendications patriotiques. Voir sur ce sujet : BEAUNE, Colette, *Jeanne d'Arc, vérités et légendes*, Paris, Perrin, 2008.

¹⁴⁹⁵ AREXCPO. Fonds Pavageau. Guillaume Artus vient de Sallertaine (nord-ouest de la Vendée).

premier exercice dégénéra en cacophonie épouvantable, mais cela ne dura pas. Les adversaires de la gauche raillaient tous ces efforts. Un soir même quelques évergumènes envahirent le local et y jetèrent un sac de pierres. On leur courut sus, mais sans insister. La Sainte-Cécile fit sa première sortie le 29 novembre 1913. Elle fêtait sa patronne huit jours en retard pour raison d'absence du curé parti à Notre-Dame installer un confrère. La fanfare joua ensuite en face de chez Monsieur Mourain. [...] Monsieur Mourain avait offert à la société un saxophone ténor « vestige d'une ancienne musique » tombée « par manque de souffle chrétien » ; cette fois il fit porter à la salle de musique par son domestique 13 bouteilles de vin de 1893. Cette première sortie déconcerta les prophètes du malheur. Dès lors la fanfare joua à Noël, à la Fête du Cercle, aux noces d'argent du doyen, auquel elle offrit une flûte, à Pâques, à la Saint-Joseph (fête du doyen), aux fêtes dieu, au congrès catholique du marais et pour le vieux député monsieur M. de Baudry d'Asson présentant aux électeurs son fils successeur. »¹⁴⁹⁶

À l'instar des sociétés instrumentales, les réunions chorales ont eu également une existence précoce au sein de la paroisse. En octobre 1880, un publiciste du *Ménestrel*, E. Gigout, organiste, semble-t-il, témoigne de la vitalité des chœurs paroissiaux en Vendée et notamment de celui de la cathédrale de Luçon :

« Dans ce pays de vieilles traditions, nous avons été heureux de constater qu'en maints endroits absolument isolés, perdus au milieu des marais, le plain-chant a conservé toute sa pureté tonale. Ne serait-ce point là une nouvelle preuve de l'excellence de la doctrine Niedermeyer, qui se trouve tout naturellement implantée dans les minuscules bourgades vendéennes, aussi bien que dans les grands centres musicaux ? Du reste l'influence de l'école de musique religieuse sur l'élévation du niveau de l'art en province a été considérable. Mais poursuivons. À la cathédrale de Luçon (comme dans le Jura, comme à Langres, d'ailleurs), on chante les messes de Palestrina ! On nous a dit que l'exécution n'en était pas irréprochable ; nous n'avons pu en juger par nous même. Mais quelle est la paroisse de Paris qui peut se flatter d'avoir les œuvres de la Renaissance à son répertoire ? En visitant la cathédrale de Luçon, nous nous sommes trouvés en présence du bel instrument qui figurait à l'exposition de 1855. Aussi l'avons-nous joué avec bonheur. Il est signé A. Cavaillé-Coll. Qu'ajouter de plus ! La conclusion de ces lignes est que, en matière de musique religieuse, Paris fera bien de ne pas trop s'endormir sur ses lauriers, car, quelque jour, son amour-propre artistique pourrait bien avoir à en souffrir »¹⁴⁹⁷.

Comme pour les sociétés « cléricales » instrumentales, ce n'est qu'après 1908 que des sociétés chorales tenues par des prêtres ou des curés se rendent visibles par le biais de la déclaration associative qu'instaure la loi de 1901 : c'est le cas de la Société chorale Saint-Christophe à Longèves, commune limitrophe de Fontenay-le-Comte, dirigée par le prêtre Pierre Ferré et de la Société chorale Sainte-Cécile à Montaigu. Parmi les chorales qui se créent à cette époque, la Société de chant *La Fraternelle* à Mouchamps pourrait être d'obédience protestante, mais nous n'avons pas pu le confirmer faute de sources d'archives assez précises. C'est par ailleurs une chorale importante, exclusivement féminine, composée d'une cinquantaine de choristes. Enfin, en 1928, deux maîtrises choisissent, pour s'instituer, la forme juridique de l'association (la Maîtrise Saint-André à Saint-André-d'Ornay et la Maîtrise Saint-Louis à La Roche-sur-Yon).

¹⁴⁹⁶ AREXCPO. Fonds Pavageau.

¹⁴⁹⁷ *Le Ménestrel*, 17 octobre 1880, p 367.

Ainsi, en Vendée, le cadre associatif que permet la loi de 1901 rencontre un réel succès auprès des milieux catholiques. Ce qui ajoute de la crédibilité à l'hypothèse que nous avons formulée auparavant, à savoir, que le dynamisme associatif clérical doit être pris en compte pour comprendre la reprise des créations de sociétés musicales qui s'observe à la veille de 1914.

Cette visibilité nouvelle des chorales et fanfares catholiques n'est pas propre à la Vendée. En 1907, à l'initiative d'Édouard Joseph Charvet, prêtre savoyard, a lieu le 1^{er} festival des musiques catholiques à Ville-la-Grand. Huit festivals se succéderont avant 1914 dans le département de Savoie. Le dernier, à Annemasse, associe musique et sport et touche 80 sociétés et 6000 musiciens¹⁴⁹⁸. Édouard Charvet fonde en 1913 la première Fédération des sociétés musicales catholiques de France, laquelle avait été précédée d'une Fédération des sociétés catholiques de Haute-Savoie en 1907¹⁴⁹⁹.

Par ailleurs, à l'échelle nationale, Michel Lagrée montre comment en 1903, à mi-chemin entre la victoire électorale des Gauches, liée à l'affaire Dreyfus, et la séparation de l'Église et de l'État, la procession de la Fête-Dieu, où défilent entre autre les musiques de patronages paroissiaux, provoque en de nombreux points du territoire français des réactions d'hostilité qu'il n'hésite pas à qualifier « d'épisodes de guérilla urbaine »¹⁵⁰⁰, tout en rappelant le caractère éminemment politique de ces processions, alors que ces incidents contribuent le plus souvent à ressouder l'opinion catholique. La société musicale catholique, par le biais de la pratique des processions, contribue à alimenter les conflits notabiliaires entre le maire et le curé et ce dès 1880¹⁵⁰¹. Ce type de conflit d'autorité est accentué par la dévolution des prérogatives nouvelles entre les mains du maire notamment celles liées au maintien de l'ordre public. Il se nourrit par ailleurs du sentiment de marginalisation des curés face à la dépossession progressive des pouvoirs coutumiers sur la communauté qui leur étaient jusque-là largement dévolus. Après la Grande Guerre, ce type de conflit renaît en Vendée : à Saint-Hilaire-des-Loges, face à l'interdiction renouvelée de la municipalité faite à la fanfare Saint-Louis de jouer sur la voie publique en novembre 1923, l'abbé Marceau, vicaire de la commune et directeur de la fanfare, intente un procès à la municipalité¹⁵⁰². En 1925, l'affaire trouve une issue nouvelle : affirmant le principe de la liberté d'expression et de la même tolérance dont bénéficient les autres démonstrations sur la voie publique, le curé gagne le procès. De ce fait, la pratique de la procession catholique est considérée au même rang que celle des défilés laïques.

¹⁴⁹⁸ FOL, M., « Édouard Joseph, Charvet (1862-1935) », in : MAYEUR, Jean-Marie, SORREL, Christian, *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 121.

¹⁴⁹⁹ BARBIER, Claude, « Fanfares et chorales en Haute-Savoie entre 1860 et 1940. Le rôle de l'Eglise », in : *Vie religieuse en Savoie : mentalités, associations*, [actes du XXXI^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Annecy, 13-14 septembre 1986], Annecy, Académie salésienne, 1988, p. 17 à 23.

¹⁵⁰⁰ LAGREE, Michel, *Religion et modernité. France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 147.

¹⁵⁰¹ LALOUETTE, Jacqueline, « Les libres penseurs face aux processions (France, XIX^e-XX^e siècle) », in : D'HOLLANDER, Paul, (dir.), *L'Église dans la rue. Les cérémonies extérieures du culte en France au XIX^e siècle*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 91 à 109.

¹⁵⁰² ADV. 101351. Un arrêté en date du 10 novembre 1891 défend « à toute société musicale de faire de la musique en public et de traverser les rues du bourg sans en avoir reçu pour chaque sortie l'autorisation préalable de l'autorité municipale ».

Les échelles territoriales de la bipartition des sociétés musicales entre sphère laïque et sphère cléricale

Si les formes de la polarisation des sociétés musicales entre sphère laïque et sphère catholique s'observent à l'échelle de la commune, notamment entre la société « sous patronage municipal » et la société sous patronage « cléricale » (où le prêtre est à l'initiative de la fondation et les souscripteurs rattachés majoritairement au camp catholique), les exemples à la veille de 1914 ne sont pas aussi nombreux que pour les sociétés de tir qui connaissent un phénomène de politisation-bipartition mis en évidence par Jean-Yves Hello¹⁵⁰³, et qui se traduit systématiquement par la présence, dans une même commune, d'une société de tir « laïque » et d'une société de tir d'obédience catholique. À Vix, la société musicale de l'Union catholique viseronne se forme en 1912 alors que la ville accueille également depuis 1903 une fanfare chapeautée par la municipalité. À Maillezais, tandis qu'est fondée, en 1909, une fanfare patronnée par le maire Léon Lucas, alors président d'honneur, et le docteur Daraux, conseiller général et président de la société musicale, une fanfare « cléricale » se déclare sous une forme associative deux ans plus tard, bénéficiant du soutien financier de M. Pierre Baron-Latouche (achat des instruments). Ce dernier apparaît comme le principal soutien des sociétés musicales « cléricales » du pôle fontenaisien¹⁵⁰⁴. En 1924, il est président de deux sociétés musicales, la Fanfare la Jeanne d'Arc de Liez, et l'Orchestre Notre Dame de Fontenay-le-Comte.

Commune	Désignation	Obédience	Date
Pouzauges	Fanfare de Pouzauges	L	1914
Pouzauges	Philharmonie du cercle catholique de Pouzauges	C	1922
Mouzeuil-Saint-Martin	Fanfare de Mouzeuil et Saint Martin	L	1922
Mouzeuil-Saint-Martin	Fanfare Jeanne d'Arc	C	1926
Sainte-Hermine	Société de musique <i>L'Espérance</i>	C	1923
Sainte-Hermine	Lyre républicaine	L	1928
Saint-Hilaire-des-Loges	Fanfare Saint-Louis	C	1923
Saint-Hilaire-des-Loges	Fanfare municipale de Saint Hilaire des Loges <i>La jeunesse laïque</i>	L	1924
Curzon	Harmonie Sainte-Jeanne-d'Arc	C	1925
Curzon	Fanfare curzonnaise	L	1928
Poiré-sur-Velluire (Le)	Association musicale	L	1936
Poiré-sur-Velluire (Le)	Fanfare <i>La Jeanne d'Arc</i>	C	1939

Tableau 63 - Liste des communes en Vendée possédant une société musicale « laïque » (L) et une société musicale « cléricale » (C) après 1914

¹⁵⁰³ HELLO Yves, « Les sociétés de gymnastique et de tir en Vendée de 1878 à 1914 », *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1981, p.164.

¹⁵⁰⁴ Pierre Baron-Latouche lègue à sa mort en 1949 l'ensemble de ses propriétés dont la tour Rivalland et le parc Jarnigande à son ami l'abbé Murzeau. Ce dernier en profite pour agrandir l'institution d'enseignement secondaire Saint-Joseph qu'il dirige (Fontenay-le-Comte).

Après 1914, parmi les communes possédant au moins une société musicale, celles qui hébergent deux sociétés rivales sont certes plus nombreuses que pour la période précédente, mais elles restent minoritaires. Si l'on excepte les trois villes principales (La Roche-sur-Yon, Les Sables-d'Olonne et Fontenay-le-Comte) seules 12 % des communes concernées possèdent à la fois une société « laïque » et une société « cléricale » (6 communes sur 48).

Par ailleurs, le phénomène de bipartition du mouvement associatif entre sociétés laïques et sociétés catholiques se poursuit dans l'entre-deux-guerres et se fait au bénéfice de la sphère catholique. Les sociétés musicales suivent-elles cette tendance ?

Les sociétés musicales face à la « cléricalisation » du mouvement associatif en Vendée

L'obédience laïque ou catholique de l'ensemble des sociétés recensées ne nous est connue que partiellement, les sociétés ne précisant pas systématiquement leur rattachement à l'une ou à l'autre. Nous avons considéré qu'en deça de 20 % de « sociétés étiquetées », la fiabilité des données était compromise. De même, la pertinence des données chiffrées avec lesquelles nous avons procédé à l'analyse est fonction de cette part de « sociétés étiquetées » qui varie entre 20 % et 75%. (cf. ci-après - Tableau 64).

S'intéressant en premier lieu aux sociétés autres que musicales, nous observons une nette augmentation de la part des sociétés cléricales après 1914. Elles représentent en effet 68 % des sociétés recensées entre 1915 et 1939 (pour 20 % de « sociétés étiquetées »), alors qu'elles restaient largement minoritaire (28 %) avant 1914. Cependant, toutes les catégories d'associations ne participent pas de la même façon à cette tendance. Parmi les plus influentes, on peut mentionner la catégorie des sociétés scolaires, avec 74 % de sociétés cléricales contre 26 % de sociétés laïques (parmi les 75 % de « sociétés étiquetées » recensées) et la catégorie des sociétés de tir ou de gymnastique qui détiennent 61 % de sociétés cléricales contre 39 % de sociétés laïques (parmi 32 % de « sociétés étiquetées »). Concernant la catégorie des sociétés sportives ou de loisirs, nos données, très lacunaires, ne nous permettent pas d'évaluer la part des sociétés sportives ou de loisirs « cléricales ». Par ailleurs, pour certaines catégories d'association, comme les associations de chasse et de pêche ou les sociétés d'anciens combattants le critère de la bipartition cléricale/laïque n'est pas pertinent.

Les sociétés musicales, quant à elles, participent pleinement à cette évolution globale. Néanmoins, comparée aux autres catégories de sociétés, la société musicale semble mieux résister à la tendance générale de « catholicisation » du phénomène associatif entre 1915 et 1939 en Vendée. Si l'on s'intéresse uniquement aux sociétés musicales « étiquetées » (50 % de l'ensemble des créations à cette époque), il y a autant de sociétés musicales qui s'affichent « cléricales » que de sociétés musicales officiellement « laïques », chacune ayant soin d'œuvrer dans sa sphère propre, à l'instar de la Lyre mazéenne, dont le siège social est à l'école publique, qui, en 1925, inscrit dans ses règlements : « afin d'éviter tous heurts et

discussions préjudiciables à la bonne entente, il est décidé que la société restera en dehors de toute manifestation religieuse »¹⁵⁰⁵.

Cependant, le rééquilibrage quantitatif qui s'observe dans l'entre-deux-guerres entre sociétés musicales cléricales et sociétés musicales laïques ne s'accompagne pas d'une redistribution spatiale homogène sur le territoire vendéen. (cf. ci-après - Figure 33). Ces disparités géographiques recouvrent celles qui se dessinent pour l'ensemble du mouvement associatif vendéen (cf. ci-après - Figure 34).

Avant 1914, les sociétés musicales cléricales étiquetées, peu nombreuses (une dizaine), se répartissent dans trois zones distantes l'une de l'autre, au nord ouest à proximité de Saint-Jean-de-Monts, au nord entre Les Herbiers et Montaigu, et au sud est à proximité de Maillezais, tandis que les sociétés musicales laïques se concentrent dans le quart Sud-est du département (cantons de Fontenay-le-Comte et cantons limitrophes, Maillezais, Chaillé-les-Marais, l'Hermenault et Saint-Hilaire-des-Loges), là où la densité de créations associatives est par ailleurs la plus importante.

Ces trois zones d'implantation des sociétés cléricales avant 1914 sont directement le reflet de l'influence catholique dominante qui s'exerce sur ces communes. À Saint-Jean-de-Monts, « la municipalité est chrétienne » ainsi que le souligne l'abbé Pavageau¹⁵⁰⁶. Elle soutient par ailleurs ouvertement M. Baudry d'Asson, figure de proue du parti royaliste. Les cantons nord quant à eux ont accueilli précocement des sociétés cléricales : cercles catholiques et Sociétés de Saint-Vincent-de-Paul. Maillezais est le fief de la famille Baron-Latouche, Pierre Baron-Latouche étant le principal soutien des sociétés musicales « cléricales » du pôle fontenaisien entre 1902 et 1949.

Après 1915, l'espace créé par ses trois pôles se densifie légèrement en matière de créations de sociétés musicales cléricales. Ces dernières se répartissent assez équitablement sur 17 cantons (contre 6 avant 1914) selon une diagonale est-ouest en direction des Sables-d'Olonne, tandis que les sociétés laïques continuent de s'implanter en priorité dans la moitié sud. Néanmoins, quelques sociétés musicales laïques font leur apparition dans les cantons nord du département (Montaigu, Rocheservière), un nouveau pôle émerge au sud entre Luçon et les Sables-d'Olonne.

¹⁵⁰⁵ ADV. 4M123. Art. 11 du règlement de la Lyre mazéenne (1925).

¹⁵⁰⁶ AREXCPO. Fonds Pavageau.

Sociétés autres que musicales

Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	1026	53%	47%	26%	139	125	757
1880-1914	374	72%	28%	36%	98	38	238
1915-1939	652	32%	68%	20%	41	87	519
1880-1894	74	67%	33%	20%	10	5	59
1895-1914	300	73%	27%	40%	88	33	179

Sociétés musicales

Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	213	62%	38%	44%	58	35	120
1880-1914	104	79%	21%	38%	31	8	65
1915-1939	109	50%	50%	50%	27	27	55
1880-1894	63	95%	5%	30%	18	1	44
1895-1914	41	65%	35%	49%	13	7	21

Cercles

Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	89	76%	24%	38%	26	8	55
1880-1914	66	80%	20%	38%	20	5	41
1915-1939	23	67%	33%	39%	6	3	14
1880-1894	38	64%	36%	29%	7	4	27
1895-1914	28	93%	7%	50%	13	1	14

Sociétés scolaires

Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	164	48%	52%	65%	51	55	58
1880-1914	72	89%	11%	51%	33	4	35
1915-1939	92	26%	74%	75%	18	51	23
1880-1894	4	50%	50%	50%	1	1	2
1895-1914	68	91%	9%	51%	32	3	33

Sociétés de tir et gymnastique

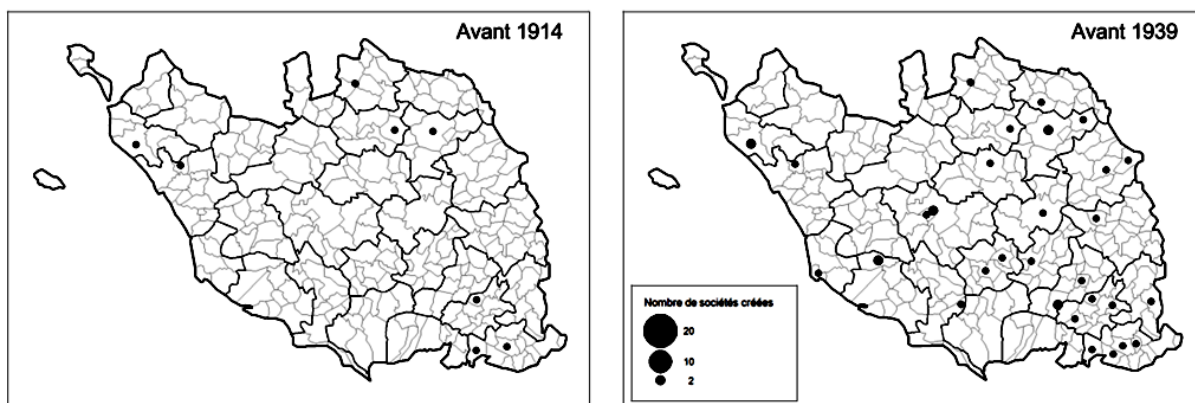
Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	185	44%	56%	37%	30	38	117
1880-1914	113	47%	53%	40%	21	24	68
1915-1939	72	39%	61%	32%	9	14	49
1880-1894	13	100%	0%	8%	1	0	12
1895-1914	100	45%	55%	44%	20	24	56

Sociétés de sport et loisirs

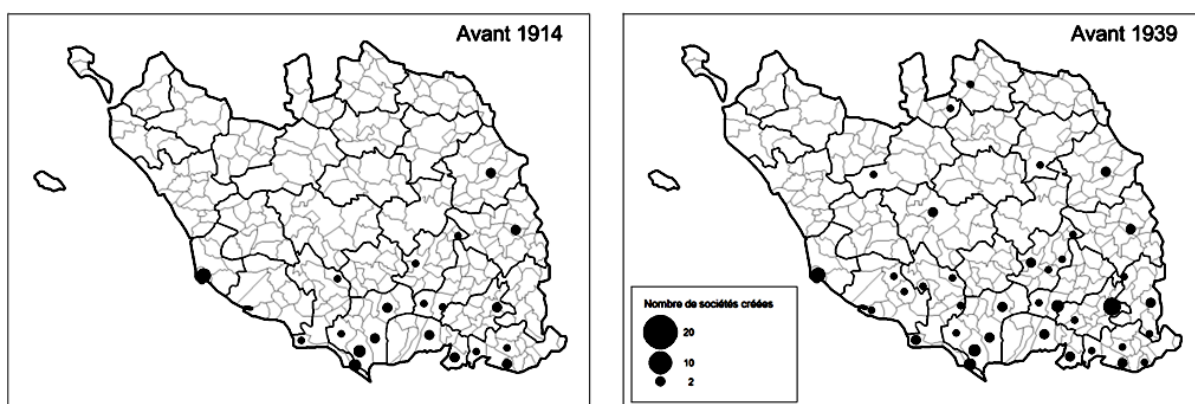
Période	Nombre de créations	% L	% C	% de soc. étiquetées	Nombre de soc. laïques	Nombre de soc. cléricales	Nombre de soc. non étiquetées
1880-1939	166	50%	50%	5%	4	4	158
1880-1914	34	100%	0%	6%	2	0	32
1915-1939	132	33%	67%	5%	2	4	126
1880-1894	9	/	/	0%	0	0	9
1895-1914	25	100%	0%	8%	2	0	23

Tableau 64 - Répartition (par période) des sociétés « étiquetées » par catégories selon leur obédience « laïque » ou « cléricale » (1880-1939)

Sociétés musicales cléricales



Sociétés musicales laïques



Sociétés musicales « non étiquetées »

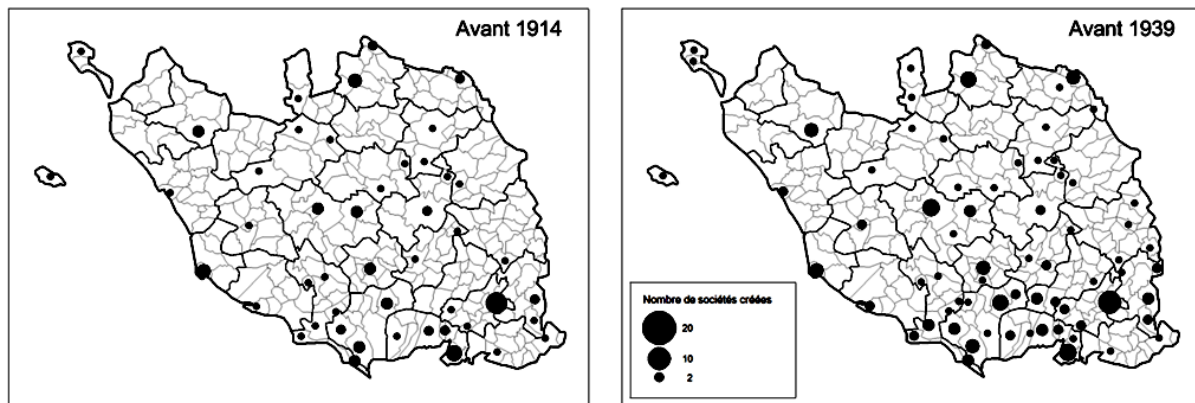
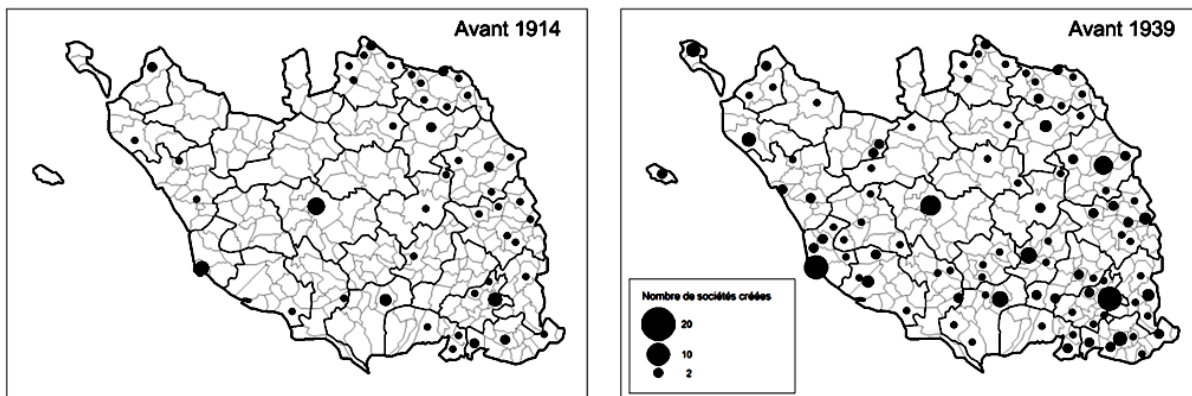
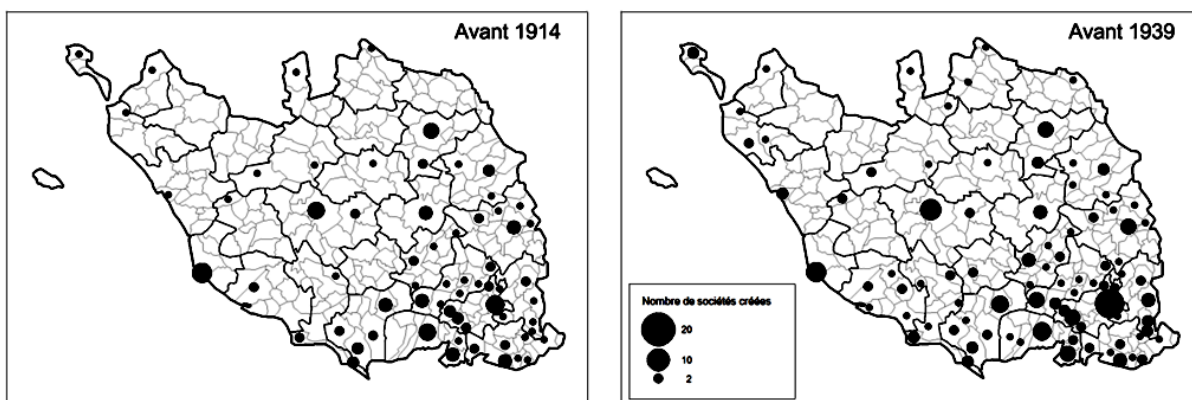


Figure 33 - Sociétés musicales (effectifs cumulés) : cartographie des créations cumulées des sociétés musicales « étiquetées » selon leur obédience cléricale ou laïque et des sociétés musicales « non étiquetées » (années 1914 et 1939)

Sociétés cléricales



Sociétés laïques



Sociétés « non étiquetées »

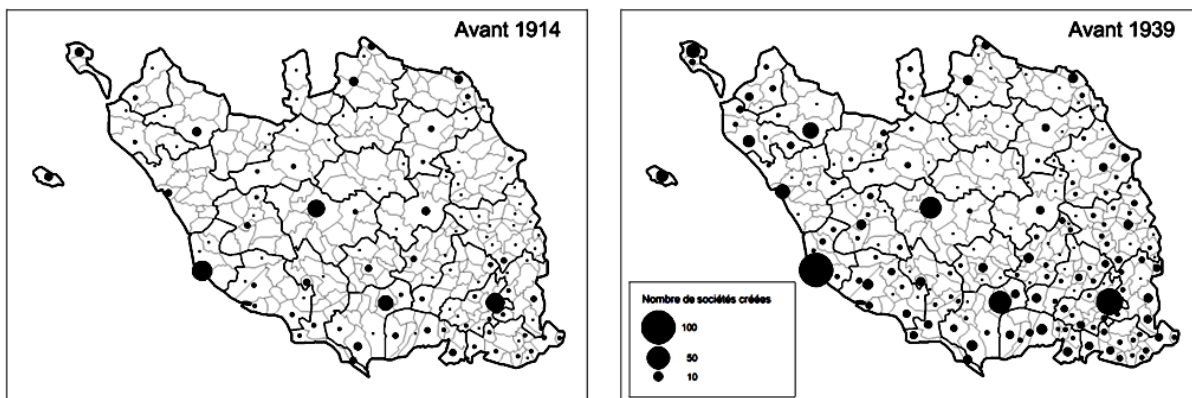


Figure 34 - Sociétés toutes catégories confondues (effectifs cumulés): cartographie des créations cumulées des sociétés « étiquetées » selon leur obédience « cléricale » ou « laïque » et des sociétés « non étiquetées » (années 1914 et 1939)

Ainsi, dans l'entre-deux-guerre, la pratique associative amateur collective de la musique se partage équitablement entre sphère laïque et sphère catholique. Les cohabitations de sociétés musicales rivales à l'échelle de la commune sont loin d'être systématiques. En conséquence, à partir de 1920, les sociétés musicales semblent plutôt œuvrer sur le terrain où elles sont implantées chacune dans leur sphère propre. Néanmoins, elles trouvent un espace de proximité au sein de la Fédération musicale de l'Ouest, créée en 1904. Bien que minoritaires (24 % en 1925), les sociétés d'obédiences catholiques n'y semblent pas pour autant sous-représentées : elles possèdent une part équivalente à celles recensées dans le département vendéen entre 1915 et 1939 (25 % de l'ensemble des sociétés musicales qui se créent dans l'entre-deux-guerres sont des sociétés « cléricales » déclarées comme telles). Par ailleurs, des espaces de collaboration semblent rendus possible au sein de la Fédération. Une « harmonie fédérale » regroupant une partie des membres des sociétés affiliées, se crée au cours des années 1920, probablement pour des occasions exceptionnelles. Elle comprend près de 120 personnes (cf. ci-dessous. Photographie des membres de « l'Harmonie Fédérale » - 1931)¹⁵⁰⁷.



Photographie 5 – L'Harmonie Fédérale (Vendée) (1931)

¹⁵⁰⁷ Si l'on en croit la photographie des membres de « l'Harmonie Fédérale » prise en 1931. Nous remercions Philippe Renaud d'avoir porté à notre connaissance ce document unique.



Le développement tardif des fanfares (à partir de 1880) par rapport à la chronologie nationale (dès 1860) n'est pas spécifique à la seule Vendée : l'Indre-et-Loire, la Mayenne et l'Allier connaissent un pic de création similaire au cours des années 1880. Ce pic de créations des fanfares, qui correspond en Vendée à une diffusion de la société musicale à l'ensemble des chefs-lieux du département, est concomitant avec la fin d'une génération de sociétés musicales née sous le Second-Empire, dont la caractéristique repose sur le ralliement des élites traditionnelles autour d'une conception fédérative de l'association musicale. Le tournant des années 1880 en Vendée marque le début d'une autre génération de sociétés musicales soumise, à l'échelle de la commune, à des nouvelles lignes de démarcations dans un contexte où l'installation et la consolidation du régime républicain ne se font pas sans heurts. En effet, l'espace de la société musicale, au même titre que l'espace politique se trouve traversé par le clivage entre laïc et religieux qui recoupe parfois celui entre républicain et monarchiste. La société musicale se retrouve ainsi en situation d'avoir à choisir son camp. De ce fait, « l'irruption du politique » prend la forme d'une politisation de la société musicale et se manifeste notamment par le biais de changement d'appellation, de scission et/ou de recréation de sociétés musicales, lesquels sont révélatrices des formes variées de pressions qui s'exercent sur la société musicale. La société musicale se trouve le plus souvent prise dans le jeu des récupérations politiques des autorités politico-religieuses de la commune. À la fois instrument politique et outil d'entrée en politique, la société musicale est aussi traversée par les conflits notabiliaires entre le maire et le curé (bataille pour la rue, bataille pour les fêtes) tout en étant soumise aux changements politiques des municipalités et aux pressions politiques des autorités de l'État ou de l'Église. Ces conflits de pouvoirs ou d'influence génèrent parfois des dissensions internes (le plus souvent nées d'un refus des membres exécutants de jouer à telle ou telle manifestation) qui passent par la remise en cause de l'autorité principale : celle du maire à Saint-Gilles-Croix-de-Vie ou du prêtre selon Vincent Petit¹⁵⁰⁸, parfois celle du chef selon Christian Paul, laquelle serait l'une des principales causes de scission, voire de disparition de la société musicale¹⁵⁰⁹

¹⁵⁰⁸ À Charquemont, dans le Doubs, le phénomène de politisation se traduit par la scission de la société philharmonique, l'une pro-catholique, l'autre pro-républicaine : la fanfare se divise en deux sociétés rivales en 1882, à la suite de l'interdiction par le curé d'interpréter la *Marseillaise*. « La scission témoigne que les membres de la société musicale perçoivent la dissociation de l'Église et de l'État et ressentent le dilemme entre patriotisme et catholicisme alors que, jusque là, l'un ne se concevait pas sans l'autre ». PETIT, Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », *Ethnologie française*, XXXIV, 2004, 4, p. 711.

¹⁵⁰⁹ En 1877, un bras de fer s'engage entre le chef de musique et les sociétaires de la société musicale de Vichy. Ceux-ci réclament la démission de leur chef de musique en prenant soin d'informer par lettre le maire de Vichy pour présenter les raisons de leur mécontentement. Les tensions naissent le plus souvent entre les exécutants et leur chef. Il semble bien que la personnalité du chef de musique soit un élément essentiel dans la bonne gestion du groupe. Il y aurait une différence sensible dans la manière de mener le groupe entre des chefs venant de l'armée (retraité) et des chefs venant d'une carrière civile. Christian Paul émet l'hypothèse que les exécutants acceptent plus ou moins facilement leurs chefs, et qu'il fait parti du métier de directeur que de « savoir se faire aimer tant des musiciens que du public ». PAUL, Christian, *op. cit.*, p. 39.

Ce phénomène de « politisation-bipartition », amorcé dès les années 1875 en Vendée¹⁵¹⁰, se déploie sur un temps long mais se manifeste par la multiplication des créations de sociétés musicales selon deux temps successifs : d'abord, entre 1881 et 1892, période pendant laquelle l'appartenance républicaine des sociétés musicales est réaffirmée puis, après 1901, ce sont les sociétés cléricales qui se font plus nombreuses, protégées par la loi sur les associations de 1901 et bénéficiant de la montée d'influence de la sphère catholique. Ainsi, pour les sociétés autorisées, le choix d'une appellation explicite pour afficher ses convictions politico-religieuses ne se rend visible que lorsque que les combats idéologiques ont été remportés : la « lyre républicaine » apparaît une fois la République bien installée, et la « fanfare Jeanne d'Arc », lorsque le processus de laïcisation est irréversible et que « les musiques plus que jamais catholiques ne répugnent plus à jouer la Marseillaise bien au contraire ! »¹⁵¹¹. Cependant, ce phénomène de « politisation-bipartition », s'il a probablement dynamisé les créations de sociétés musicales, n'est que partiellement mesurable en Vendée dans la mesure où les sociétés officiellement « cléricales » ne se rendent visibles que tardivement.

Enfin, les différentes implications des maires et des conseils municipaux au sein du bureau (ou du conseil d'administration) de la société musicale témoignent des limites de l'autonomie des sociétés musicales. S'interrogeant sur le sens de l'existence de la société musicale « municipale », nous relevons deux situations : celle qui renvoie directement à une logique d'apprentissage de la cohabitation entre républicains et catholiques et celle qui ouvre la porte à l'émergence d'un catholicisme républicain et laïque. Dans un premier temps, lorsque la société musicale « sous patronage municipal » est rattachée au monde dominant de la paroisse, la société musicale accueille des membres du clergé en son sein (Société philharmonique de L'Aiguillon-sur-Mer, 1880). Au tournant des années 1880, la situation dominante du monde de la paroisse est parfois remise en cause, comme en témoigne l'apparition de société musicale ouvertement anticléricale : quelques rares exemples de sociétés musicales cherchant à se défaire d'une tutelle municipale avec laquelle les dirigeants ne sont pas ou plus en accord nous sont parvenus (exemple de la Lyre républicaine de Saint-Michel-en-l'Herm (1881) qui faute d'être soutenue par la municipalité s'adresse directement au ministère des Beaux-arts). Par ailleurs, si l'orphéon et la société philharmonique se caractérisent par un loyalisme à l'égard des pouvoirs successifs, cela n'exclut pas des formes de contestations à l'échelle de la commune. En effet, cette dernière s'avère plus propice à l'expression des formes de conflits entre les autorités locales civiles ou cléricales, voire des formes de contestation à l'encontre de ces dernières. Le fait de fonder une société musicale a pu apparaître à l'échelle municipale, en fonction des contextes, soit un geste contestataire, soit, à l'inverse, l'expression d'un soutien local.

¹⁵¹⁰ AMR-S-Y. 2R21. Dans les années 1875, à La Roche-sur-Yon, si l'on en croit le directeur de l'Orphéon, se crée une société musicale cléricale en 1875, dont nous n'avons pas retrouvé trace dans les archives préfectorales : « Une société catholique par souscription ayant aussi l'intention de se livrer à des études musicales admet comme l'Orphéon des membres honoraires payants, du reste, l'Orphéon ne s'en plaint nullement, l'émulation produisant toujours de très bons résultats, il n'en est pas moins évident que ces faits incontestables justifient l'abaissement de moitié des souscriptions qui servent à couvrir les frais de l'Orphéon ».

¹⁵¹¹ PETIT, Vincent, *op.cit.*, p. 95.

Par ailleurs, à la veille de 1914, lorsque s'érige dans la commune une société ouvertement catholique, elle ne se fait pas systématiquement pour contrer une éventuelle société musicale « municipale » rattachée au milieu républicaniste anticlérical. Elle vient le plus souvent soutenir, hors de tout patronage municipal explicite néanmoins, le monde de la mairie intégré au monde paroissial dominant (Fanfare de Saint-Jean-de-Monts, 1913).

Plus largement, la société musicale reste soumise parfois également aux conflits de pouvoirs qui s'instaurent entre les autorités politiques du département, entre le maire et le sous-préfet par exemple ou entre deux maires de deux communes voisines (exemples des rivalités intercommunales entre Saint-Gilles et Croix-de-Vie). En tant qu'entité plus ou moins indépendante du pouvoir, elle subit des pressions de la part du préfet (autorisation accordée ou pas), de la municipalité (don ou retrait d'allocations) et du conseil général (don puis retrait d'allocations à partir de 1878), lequel se retire définitivement du jeu des subventions dès 1882 face à la multiplication des sociétés musicales.

Ainsi, l'instabilité et les rivalités des protecteurs traditionnels des sociétés musicales (élites traditionnelles en recomposition, conflits notabiliaires, alternances municipales, rivalités intercommunales, enjeux de pouvoir entre le préfet et le conseil général) ont participé à la fois à dynamiser les créations de sociétés musicales et à favoriser leur institutionnalisation mais également à les fragiliser. La républicanisation de la société musicale ne s'est donc pas faite sans heurts. Dans ce département historiquement attaché aux valeurs monarchiques et catholiques, a-t-elle contribué plus largement au mouvement de républicanisation de la Vendée ? Elle semble tout du moins l'accompagner à défaut de le provoquer.

Cependant, il faut souligner que, malgré les récupérations politiques et la nécessité de radicaliser leurs positions en faisant le choix de rallier telle société musicale au détriment d'une autre, certains amateurs poursuivent leur activité d'amateur. Quelques membres traversent les diverses vies de la société musicale malgré les scissions, les dissolutions ou les changements d'appellations, entretenant un lien affectif à la musique, qui passe notamment par un réel attachement aux pratiques collectives de la musique. Cela est aussi rendu possible par le biais d'autres rituels, comme le concert au kiosque, créés en plus de ceux existants, qui obligent les sociétés de musique, malgré les enjeux politiques du kiosque à musique sous la Troisième République¹⁵¹², à des pratiques musicales moins politisées.

Dans l'entre-deux-guerres, si la bipartition entre société musicale « cléricale » et société musicale « laïque » se poursuit avec une plus grande visibilité, elle se fait néanmoins dans un contexte de cohabitation à l'échelle locale et plus largement départementale. Cette apparente pacification s'inscrirait-

¹⁵¹² MUSSAT, Marie-Claire, « Les enjeux politiques du kiosque à musique au début de la Troisième République », in : Tournes, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique...op.cit.*, p. 193 à 206.

elle plus largement dans un processus de dépolitisation du culturel¹⁵¹³ ? Rien n'est moins sûr. Contrairement aux nouvelles sociabilités musicales émergentes dans l'entre-deux-guerres, comme les Hot clubs, dont le développement serait selon Ludovic Tournès « un signe de la sortie du politique d'une partie du mouvement associatif »¹⁵¹⁴, la société orphéonique, ancrée fortement dans un tissu social local apparaît avant tout comme une « sociabilité politique ». Les sociétés musicales s'inscrivent très probablement, à l'instar des mouvements catholiques d'encadrement de la jeunesse, dans des processus complexes de régulation des rapports sociaux-territoriaux¹⁵¹⁵. Émerge une géopolitique des associations musicales qu'il s'agirait d'analyser plus en profondeur via l'étude détaillée des rapports qu'entretiennent les sociétés musicales et les pouvoirs locaux dans les cadres naissants d'une politique culturelle locale.

Conclusion de la 3e partie

La mutation des pratiques orphéoniques en Vendée précède et accompagne le mouvement général de massification des pratiques associatives qui s'observe à l'échelle du phénomène associatif. Elle se traduit précocement, dès 1880 en Vendée, par une diversification des formations musicales (fanfare, harmonie, chorale), laquelle se poursuit au tournant du XIX^e et du XX^e siècle avec l'apparition des cliques, des groupements de trompes de chasse et des orchestres symphoniques et se maintient dans l'entre-deux-guerres au sein d'un mouvement d'éducation populaire plus ample et plus affirmé. Certaines de ces associations se transforment parfois en une structure d'enseignement de la musique. D'autres se créent dans le but d'organiser des concerts. Ces deux tendances, diversification et spécialisation, ne sont pas des phénomènes propres au domaine musical. Elles touchent l'ensemble de la vie associative au XIX^e siècle.

La mutation des pratiques orphéoniques en Vendée reste inséparable de l'évolution des conditions politiques et sociales dans lesquelles le mouvement associatif se développe. Les enjeux politico-religieux qui émergent avec l'installation et la consolidation de la Troisième République ont favorisé « l'irruption du politique » dans le fait associatif musical. Comme espace associatif mêlant querelles locales et fractures nationales, le phénomène orphéonique a joué un rôle de vecteur de responsabilisation politique et participé à l'acculturation politique des populations rurales et urbaines, laquelle s'inscrit dans un

¹⁵¹³ TOURNES, Ludovic, *op. cit.*, p. 43. Alors que s'opère à partir du début du XX^e siècle une structuration de la vie politique dans laquelle les partis et les syndicats jouent un rôle de plus en plus prépondérant, les sociétés musicales, par ailleurs poussées par la critique artistique à se recentrer voire se cantonner exclusivement dans la sphère de l'esthétisme, se seraient engagées dans un processus de dépolitisation qui s'amplifie dans les années 1930, touchées par la crise de confiance du régime républicain au XX^e siècle.

¹⁵¹⁴ Sur la question du processus de « déculturation » du politique, voir : TOURNES, Ludovic, « Les sociabilités musicales contemporaines, entre acculturation et déculturation du politique », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique ...op.cit.*, p. 43 à 45. Le développement de certaines associations musicales dans l'entre-deux-guerres, comme les Hot clubs, serait le signe d'une « déculturation » du politique, processus qui s'amplifie dans les années 1930 suite à la crise de confiance que connaît le régime républicain au XX^e siècle.

¹⁵¹⁵ AUGUSTIN, Jean-Pierre, « L'évolution géopolitique des patronages catholiques : 1898-1998 », in : CHOLVY, Gérard, TRANVOUEZ, Yvon (textes réunis par), *Sport, Culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, [Actes du colloque de Brest, 24, 25, 26 septembre 1998], Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1999, p. 69 à 87.

processus qualifié par Jean Vigreux de « long et cumulatif »¹⁵¹⁶. Elle a par ailleurs participé à l'émergence d'une géopolitique des pratiques musicales collectives amateurs qui évolue sous la Troisième République : d'abord témoin et manifestation de l'avancée du républicanisme sur le territoire vendéen, l'espace associatif musical dans l'entre-deux-guerres se partage (probablement à part égale) entre les sociétés musicales « laïques » et sociétés musicales « cléricales ». Il participe par ailleurs de la genèse d'une politique culturelle locale, dans laquelle la municipalité joue le premier rôle, allant parfois jusqu'à faire de la société musicale un « service municipal » (cas de l'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne)

¹⁵¹⁶ MORICEAU, Jean-Marc (dir.), *Les campagnes dans les évolutions sociales et politiques en Europe. Des années 1830 à la fin des années 1920*, Paris, CNED/SEDES, 2005, p. 178.

Conclusion générale

Si nous avons choisi d'interroger le phénomène orphéonique national au regard des réalités vendéennes et non d'interroger une éventuelle spécificité vendéenne au regard d'un phénomène national, c'est aussi parce que l'histoire du « mouvement orphéonique », telle qu'elle s'est présentée à nous, nous a posé d'emblée un certain nombre de questions que nous souhaitions confronter à l'étude du phénomène vendéen. En privilégiant la longue durée, nous avons mis l'accent sur les mutations des pratiques associatives amateurs et collectives de la musique à l'échelle de la Vendée (émergence, multiplication et expansion, diversification et massification). De ce fait, ce travail a permis en premier lieu de se départir de la vision linéaire, en trois phases, naissance, apogée, déclin, de l'évolution du « mouvement orphéonique » née au tournant du XX^e siècle.

Nous avons montré en effet, que, d'une part, l'émergence du phénomène orphéonique en Vendée repose sur une réalité plus complexe que ne le laisse supposer l'historiographie traditionnelle qui voit dans l'Orphéon de Wilhem né en 1833 à Paris, l'événement qui marque l'avènement « glorieux » du « mouvement orphéonique » en France. Il ne s'agit pas de remettre en cause le choix de cet événement, saillant à l'époque, et qui constitue une borne historique légitime. Outre le fait que c'est l'institution scolaire parisienne qui l'accueille dans un premier temps, l'Orphéon repose non seulement sur un dispositif innovant et potentiellement généralisable, à savoir le groupement choral d'enfants (filles et garçons) et d'adultes (hommes), mais aussi sur une méthode d'apprentissage performante du chant collectif. Cependant, cette borne est critiquable dans le sens où il apparaît plus pertinent de s'intéresser au contexte qui a vu l'émergence de « l'idée orphéonique » (à savoir, démocratiser l'enseignement et la pratique de la musique savante), laquelle précède de plusieurs années la naissance de l'Orphéon à Paris et, comme nous l'avons présenté, ne fait qu'accompagner un phénomène largement européen. Si Philippe Gumplowicz a montré que l'Orphéon naît au carrefour de trois courants d'idées : la philanthropie, le saint-simonisme et l'idéologie libérale, il reste néanmoins des zones d'ombres quant aux cadres qui ont permis à cette alchimie de se concrétiser en province. Nous pensons notamment, nous appuyant sur notre travail, à la méconnaissance que nous avons des premières sociétés philharmoniques des grandes villes de province au début du XIX^e siècle, héritières des sociétés de concert du XVIII^e siècle, elles-mêmes succédant aux académies de musique au cours du XVIII^e siècle. La société philharmonique de ce début du XIX^e siècle nous a semblé être un maillon essentiel tant dans la diffusion de « l'idée orphéonique » que dans la genèse du phénomène orphéonique à l'échelle locale. Leur étude viendrait probablement éclairer un certain nombre de points, notamment elle permettrait de mieux saisir la réalité de leurs actions philanthropiques et de leurs missions sociales sur le terrain. Nous pensons notamment à l'étude approfondie qu'il faudrait mener sur l'activité de l'Association musicale de l'Ouest créée en 1835 par Martin-Beaulieu, également directeur de la Société philharmonique de Niort fondée en 1827. Georges

Escoffier a amorcé également cette piste en s'intéressant à la Société philharmonique du Puy-en-Velay dont l'étude permet une compréhension plus fine des processus mis en œuvre à l'échelle locale dans l'appropriation, la diffusion et l'application de « l'idée orphéonique ». En effet, dès les années 1840, alors que l'idée de démocratisation de la pratique de la musique savante s'incarne dans l'Orphéon de Wilhem, dont le succès mondain et artistique lui donne une légitimité à laquelle les élites provinciales ne sont pas insensibles, certaines de ces sociétés philharmoniques de province (dont celle du Puy-en-Velay), œuvrant le plus souvent dans la préfecture et les sous-préfectures du département, affirment leurs nouvelles orientations en changeant pour certaines leur appellation pour celle d'« orphéon », offrant aux classes sociales plus populaires un accès à la pratique et à l'enseignement de la musique.

Par ailleurs, nous avons mis en évidence que le développement du phénomène orphéonique sur le territoire national est issu de la combinaison de différents « substrats professionnels ou semi-professionnels » préexistants qui ont constitué, selon les départements, un terreau plus ou moins favorable à la pratique associative amateur et collective de la musique. Nous en rappelons ici la typologie dégagée au cours de notre étude : 1). la pratique de la sociabilité des élites traditionnelles associées aux musiciens professionnels (ou substrat philharmonique), 2). la pratique militaro-civique du corps de musique de la garde nationale (ou substrat militaro-civique), qui s'appuie sur le regroupement règlementé des citoyens en armes, 3). les pratiques ménésières de la musique (ou substrat ménésier), qui renvoient aux corporations de musiciens animant les fêtes et les bals populaires, 4). la pratique chorale et instrumentale au sein des maîtrises (ou substrat maîtrisien) encadrée par le maître de chapelle ou l'organiste, et enfin 5). la pratique scolaire de la musique (ou substrat scolaire), qui concerne les regroupements d'élèves (enfants et adultes) encadrés par les professeurs de musique au sein des établissements supérieurs d'enseignement, qu'ils soient laïques ou confessionnels. Nous confirmons en effet que le cadre associatif, s'il devient le plus courant au cours du XIX^e siècle, n'est pas le seul cadre des pratiques collectives amateurs de la musique. Certains « terrains institutionnels », tels l'école, n'ont pas eu systématiquement recours au cadre associatif pour organiser les pratiques musicales collectives des élèves et des enseignants.

En Vendée, c'est probablement le déficit de cumul des « terrains institutionnels » possédant des « substrats professionnels ou semi-professionnels » de pratique musicale collective de la musique assez dynamiques, qui expliquerait en partie l'apparente faiblesse du « mouvement orphéonique » sous le Second Empire et non la résistance des élites traditionnelles face à la « modernité orphéonique ». Ces dernières associées aux musiciens professionnels sont au contraire le principal vecteur du phénomène orphéonique en Vendée. Ainsi, l'exemple vendéen confirme le rôle des élites sociales et artistiques locales dans l'organisation des pratiques musicales amateurs de la musique savante dans les années 1840 et 1850 dans les principales villes du département (première génération de sociétés philharmoniques).

D'autre part, si la concrétisation de « l'idée orphéonique » correspond à une période assez large qui englobe les années 1820 à 1850 en province, le phénomène orphéonique en Vendée connaît plusieurs temps successifs de créations de sociétés musicales jusqu'à la Seconde guerre mondiale, borne de notre étude. Le premier apogée quantitatif de créations de sociétés musicales se situe dans les années 1860, un

deuxième a lieu dans les années 1880, puis un troisième s'amorce dans les années 1910, avant d'être stoppé par la guerre, pour reprendre dans les années 1920. Ces fortes poussées de créations de sociétés musicales ne sont pas propres à la Vendée. Elles se retrouvent notamment à l'échelle d'autres départements (Aude, Mayenne, Allier, Indre-et-Loire).

Le premier apogée révèle le rôle de la petite et moyenne bourgeoisie dans la création d'une deuxième génération de sociétés philharmoniques (harmonie ou fanfare harmonisée). Tout en s'organisant sur le principe de la sociabilité entre pairs, ces hommes s'entourent également d'amateurs débutants, jeunes et adultes, recrutés dans leur cercle de sociabilité (liens familiaux, professionnels ou de quartiers). En parallèle, se créent, dans les villes principales en Vendée, des sociétés chorales à l'initiative d'un « amateur éclairé » ou d'un musicien professionnel (professeur dans les établissements supérieurs, organiste de la cathédrale, chef de la musique de la Garde nationale), qui prennent pour certaines le nom d'Orphéon. Elles élargissent leur recrutement vers de nouveaux publics (artisans et élites ouvrières) et se définissent explicitement par leur double vocation : éducative et artistique. Certaines participent au concours organisé à Paris en 1867 à l'occasion de l'Exposition Universelle et s'abonnent à l'organe de presse *L'orphéon*. C'est à cette période également que s'impose le concept historique de « mouvement orphéonique », tandis que débute dans les années 1860 une phase de fortes créations de sociétés musicales de type harmonie et fanfare à l'échelle nationale. Si la Vendée au même titre que d'autres départements reste, d'un point de vue quantitatif, à la marge de cette évolution jusqu'à la fin des années 1870, elle n'en suit pas moins les transformations : une troisième génération de sociétés philharmoniques voit le jour dans les années 1870 tandis qu'apparaît la première fanfare d'appellation (Fontenay-le-Comte -1872).

Le second apogée notamment correspond à une période d'autant plus intéressante en Vendée et dans les départements précités, qu'elle prend la forme d'une explosion soudaine du nombre des créations de sociétés musicales dont la formation fanfare est le principal moteur. En Vendée, la déferlante des fanfares s'inscrit dans un contexte de républicanisation (installation et consolidation de la République, libéralisation des cadres associatifs). Ce processus a favorisé l'irruption du politique dans l'espace associatif musical, contribuant d'une part à la diffusion géographique du phénomène à l'ensemble des chefs-lieux de cantons, et d'autre part à la « politisation-bipartition » des sociétés musicales. Cela a non seulement dynamisé les créations mais aussi rendu plus fragiles les sociétés musicales soumises à des dissensions internes ou à des pressions externes.

Le troisième apogée, et plus spécifiquement son « amorce » au cours de la dizaine d'année précédant la Grande guerre concerne non seulement la Vendée, mais aussi d'autres départements (Indre-et-Loire). Il correspond à une période de nette reprise des créations de sociétés musicales, dans laquelle les sociétés chorales se situent en bonne position. Le renouveau catholique qui se manifeste dans l'Ouest conjugué à l'élan réformateur des pro-orphéonistes pourrait être l'élément dynamique de cette évolution, avant qu'elle ne soit stoppée par la guerre. Si cette évolution remarquable est restée dans l'ombre, c'est probablement en raison de la prégnance de la vision d'un mouvement orphéonique déclinant au tournant du XX^e siècle.

Ce travail a permis en outre de comprendre comment l'idée de déclin a émergé puis s'est installée dans l'historiographie. Cette interprétation est contemporaine de l'idée de « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Elle est née au tournant du XX^e siècle alors que l'explosion des créations de sociétés instrumentales, et plus spécifiquement des fanfares, a été interprétée comme le signe du déclin de l'orphéon choral. Tandis qu'entre les créations de chorales, d'harmonies et de fanfares, les écarts se creusent au profit des dernières, les discours sur la décadence du « mouvement orphéonique » se multiplient. Les chorales considérées comme la base « véritablement artistique » et originelle du « mouvement orphéonique » seraient en voie de disparition. Minoritaire au sein du « mouvement orphéonique », elles perdraient du terrain également au niveau qualitatif (notamment pervertie par le système des concours), et ne seraient plus en mesure d'assurer la popularisation de « la grande musique ».

Enfin, nous avons montré que l'un des enjeux majeurs qui traverse le « mouvement orphéonique » est la structuration professionnelle du monde musical traversé par de fortes hiérarchisations internes, d'autant plus accentuées qu'elles s'inscrivent dans un processus de massification de la pratique musicale. Pour poursuivre la démocratisation de la « grande musique » via notamment l'interprétation « des grandes œuvres classiques », telle que la réforme le prône, les chorales, harmonies-fanfares et orchestres symphoniques qui se développent au tournant du siècle se doivent d'être « les instruments », au sens propre et figuré, de cette ambition. Il s'agit donc de les rendre performant, de les revaloriser aux yeux des musiciens professionnels et notamment des compositeurs et des chefs de musique qui encadrent le mouvement musical. Les discours reflètent, tout autant qu'ils y contribuent, la mise en place d'une hiérarchisation qualitative entre ces différentes pratiques amateurs collectives de la musique : l'orchestre symphonique se trouvant tout en haut de l'échelle artistique, la fanfare tout en bas, voire en dehors du champ artistique, pour preuve, disent certains, « les grands compositeurs » n'écrivant pas pour elle. Cette hiérarchisation est nuancée cependant par certains musiciens professionnels qui cherchent à instaurer (restaurer ?) à l'intérieur de nouvelles exigences calquées sur les pratiques professionnelles : il y aurait des bonnes et des mauvaises fanfares comme des bonnes et des mauvaises chorales, comme il y aurait des bons et des mauvais compositeurs, des bons et des mauvais directeurs de chorale ou chefs de musique. En outre, si les musiciens professionnels adhèrent au projet, c'est parce qu'ils ont des attentes fortes à l'endroit de « l'institution orphéonique », dont la mission aurait été de mettre en place un large réseau d'écoles spécialisées dans la pratique et l'apprentissage de la musique savante en direction du plus grand nombre et de fournir des « outils » de diffusion et de composition de la musique aux musiciens professionnels. Les élites orphéoniques ont cherché à inscrire le « mouvement orphéonique » dans un processus d'institutionnalisation, afin de garantir la pérennité d'un mouvement dont l'unité de base est l'association volontaire. Tout l'enjeu de cette institutionnalisation a été de donner les moyens d'encourager, d'accompagner, d'encadrer et de diriger cet élan musical associatif. Cependant, « l'institution orphéonique » apparaît moins comme une structure pérenne issue d'une politique culturelle affirmée que comme une entité plus ou moins formelle, mouvante et plurielle, fonctions des hommes qui s'y impliquent. L'ambition est grande néanmoins, puisqu'il s'agit de superviser et d'orienter l'ensemble

des associations de pratiques amateurs et collectives de la musique. Cette dernière se trouve très vite confrontée à la diversification de ces pratiques musicales, dès la fin du XIX^e siècle et plus encore dans l'entre-deux-guerres, et à leurs multiples déclinaisons possibles en fonction des « terrains institutionnels » qui les accueillent, de l'appartenance sociale, culturelle ou générationnelle de leurs membres et de l'obédience politique ou religieuse qui les anime. En Vendée, la période de l'entre-deux-guerres voit le phénomène orphéonique poursuivre son extension en direction des bourgs ruraux, tandis que cohabitent, à l'échelle du département, à part égale, associations musicales laïques et associations musicales cléricales. Par ailleurs, le phénomène orphéonique semble profiter de l'élan du mouvement associatif d'éducation populaire qui s'amplifie à la fin du XIX^e siècle avec l'émergence des sociétés d'ancien(nes) élèves, des sociétés de gymnastique et de tir puis des sociétés de sports et de loisirs et contribue largement à son essor dans l'entre-deux-guerres.

Le « fait musical » que représente le phénomène orphéonique met en présence, spectateurs, artistes professionnels, musiciens amateurs, techniciens de concert, entrepreneurs de spectacle, critiques, éditeurs de musique, médiateurs scientifiques, etc. qui tous participent à la production de biens culturels et à la définition de leur valeur. Dans le cas des pratiques musicales associatives amateurs, ces dernières s'inscrivent dès l'origine du « mouvement orphéonique » dans un processus de différenciation culturelle, qui s'appuie sur la question de la valeur artistique du « mouvement orphéonique ». Cette question est portée en premier lieu par les musiciens professionnels, qui participent de ce fait à la construction de « l'illégitimité artistique » de « l'orphéon ». Elle se manifeste au tournant du siècle par l'exclusion des pratiques orphéoniques du champ musical artistique (« l'orphéon ce n'est pas de la musique ») et par l'apparition des premières écritures hagiographiques de l'histoire de « l'orphéon ». Tout en souhaitant combattre ce constat d'« illégitimité artistique », les pro-orphéonistes, pour la plupart des musiciens issus du Conservatoire de Paris, participent paradoxalement à son renforcement dans la mesure où ils reconnaissent comme vérité admise « l'échec artistique » de « l'orphéon ». Ils ont le sentiment d'avoir à faire face à une véritable « crise artistique » au tournant du XIX^e et XX^e siècle, qu'il s'agit de dépasser via la mise en place de réformes. Ainsi, l'épreuve de revalorisation de « l'orphéon » accorde la priorité aux critères calqués sur des exigences de qualifications professionnelles en voie de modélisation au cours du XIX^e siècle : la qualité technique de l'interprétation, la « beauté » des timbres (beau son), les difficultés techniques des œuvres (virtuosité), la réputation des compositeurs (« mineurs/majeurs »), la difficulté (et la « noblesse ») des instruments de musique (voix, instruments à vent, à cordes). Si l'objectif annoncé est bien de contrer l'exclusion artistique de « l'orphéon », la réforme n'a pas permis sa re-légitimation. Les critères sur lesquels la réforme s'est appuyée auraient-ils pour autant accentué les processus de hiérarchisation culturelle (et sociale) dans lesquels « l'orphéon » se trouvait déjà engagé ? Nous ne pouvons ni le confirmer ni l'infirmer, ce qui est sûr néanmoins, c'est que cette perspective réformiste qui émerge au tournant du XX^e siècle renvoie durablement « l'orphéon » à sa position de culture dominée. Les auteurs de l'enquête sociologique *Les mondes de l'harmonie* ont montré en effet que, dans la lignée des discours que prônent les réformistes de « l'orphéon » au début du XX^e siècle, s'est constituée une

orientation légitimiste qui a cours encore aujourd'hui et pour qui il reste « évident » que « le renouvellement du répertoire, le progrès technique, l'amélioration du niveau constitueraient les voies de salut de l'univers musical [des harmonies] » même si cette orientation ne semble pas faire l'unanimité¹⁵¹⁷. Néanmoins, cette permanence des discours légitimistes, alors que les conditions sociales qui ont vu l'émergence de ces pratiques musicales au XIX^e siècle ont évolué, témoigne que « la rénovation esthétique » bien que prônée à chaque époque n'a pas remis en cause la reproduction d'un modèle culturel spécifique. Selon les trois auteurs, ce modèle serait fondé sur l'équilibre « entre aspirations musicales et logiques des relations sociales de proximité »¹⁵¹⁸.

Si la mise à l'écart artistique de « l'orphéon » a, dans un premier temps, stimulé une réaction historiographique en faveur du « mouvement orphéonique » sans aboutir pour autant à une revalorisation culturelle durable de « l'orphéon » au cours du XX^e siècle, il en va de même pour les récentes études qualitatives portant sur les répertoires orphéoniques. Ce constat confirmerait l'idée selon laquelle il ne faudrait pas compter sur une « légitimation scientifique » pour redonner une « légitimation artistique » à « l'orphéon »¹⁵¹⁹ ainsi que l'affirme Philippe Gumpowicz. En effet, cela ne peut être autrement tant que la « culture orphéonique » se conçoit (par les acteurs eux-mêmes et les observateurs scientifiques) comme une culture dominée, tant que l'enjeu orphéonique reste compris comme la défense d'une norme esthétique savante prédominante sur les autres dimensions de la culture orphéonique. De même, si « l'illégitimité culturelle » du « mouvement orphéonique » a probablement contribué à l'inverse à maintenir un certain désintérêt scientifique pour cet objet d'étude tout au long du XX^e siècle, cela témoigne, nous semble-t-il, de la prédominance de la conception « légitimiste » au sein des milieux musicologiques et historiens. Partant du constat que l'un des enjeux que soulève l'histoire de « l'orphéon » relève de la constitution et de la structuration professionnelle d'un « monde musical artistique », qu'elle est, en ce sens, au cœur de l'histoire de la musique et de ses acteurs, il nous a semblé nécessaire d'être attentif à ne pas retomber dans la tentation partisane qui se manifeste dans cette tradition à la fois hagiographique et dépréciative de l'écriture de l'histoire de « l'orphéon ».

Cela nous amène plus largement à nous interroger sur les convictions politiques que sous-tend l'engagement des hommes (et des femmes) en faveur de « l'idée orphéonique » et de ses réalités au cours des XIX^e et XX^e siècles. Pour l'appréhender réellement, il faudrait adopter d'une part une démarche qui s'appuierait sur l'étude prosopographique des élites orphéoniques prise dans son évolution historique, de

¹⁵¹⁷ DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel, « Réponse à Philippe Cibois à propos de : « Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur. », *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, Consulté le 18 juillet 2011. URL : <http://socio-logos.revues.org/2356>

¹⁵¹⁸ *Idem.*

¹⁵¹⁹ « Les auteurs rappellent la situation inconfortable de cette musique orphéonique, tant à l'endroit des formes « pures » de « l'art pour l'art » (la musique savante, classique) que des produits renouvelés de l'industrie culturelle (musiques actuelles et musiques de variété). Cet entre-deux aurait pu être une chance, c'est un handicap. L'inconfort de positionnement des harmonies se traduit par une « relégation [aux] marges » du champ musical. » GUMPOWICZ, Philippe, « compte-rendu » de l'ouvrage de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, 305 p., *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6/2010, p. 1491 à 1493.

restituer leurs parcours personnels et professionnels, de s'intéresser à leurs réseaux de relations, de mieux cerner leurs convictions politiques et artistiques, d'examiner les liens qu'elles entretiennent avec les autres secteurs institutionnels (école, conservatoire, éducation populaire...), et d'autre part de poursuivre conjointement l'étude des réalités sur le terrain prises dans leurs différentes échelles territoriales (municipales, départementales, régionales, nationales, européennes, mondiales), via l'étude des groupements associatifs, comme unité de base de ce phénomène, en s'intéressant aux acteurs locaux, à leur motivations, leurs intérêts et leurs implications.

Par ailleurs, la connaissance historique de « l'orphéon » est loin d'être achevée. De nombreuses zones d'ombres persistent. L'Orphéon de Wilhem gagnerait à être mieux connu. S'intéresser notamment plus en détail à Wilhem, à son travail de pédagogue, permettrait peut-être de mieux comprendre l'élaboration et la diffusion des méthodes de chant choral à travers l'Europe. Cette problématique ouvrant plus largement sur celle de la circulation sociale et culturelle des matériaux musicaux. Il manque à ce jour également une étude sur le prolongement institutionnel de l'Orphéon jusqu'en 1878, date à laquelle il cesse de fonctionner. De même, le phénomène orphéonique s'inscrirait légitimement dans l'histoire de l'enseignement musical. Par ailleurs, l'histoire des concours et des festivals orphéoniques reste à faire¹⁵²⁰. Enfin, des études sur les acteurs économiques du « mouvement orphéonique », à savoir les industries de fabrication des instruments et d'éditions des partitions viendraient éclairer tout un pan largement inconnu du monde orphéonique. Leur influence semble assez considérable. Ce sont elles, par exemple, qui financent les organes de presse spécialisés. Elles sont bien impliquées également dans l'organisation et le financement des festivals orphéoniques. Enfin, plus généralement, la période de l'entre-deux-guerres apparaît comme un vaste chantier à peine défriché.

Arrivant au terme de notre étude, nous pensons que « les faits orphéoniques » gagneraient à être étudiés en prenant en considération outre les aspects proprement esthétiques, d'autres variables sociales, économiques, politiques, culturelles, géographiques et pédagogiques, et de multiplier les analyses pluridisciplinaires en portant une attention particulière aux questions méthodologiques que ces approches soulèvent (Nous renvoyons ici au problème que soulève la méthode de l'analyse esthétique pratiquée par le musicologue pour apprécier la valeur d'une œuvre musicale). Multiplier les entrées dans le phénomène orphéonique permettrait, nous semble-t-il, une meilleure compréhension de ses réalités historiques.

¹⁵²⁰ Très récemment, les 24, 25 et 26 novembre 2011, a eu lieu à Paris un colloque intitulé « Pour une histoire des festivals du XIX^e au XXI^e siècle » organisé conjointement par le Centre d'histoire sociale du XX^e siècle (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines).

Sources manuscrites (Vendée)

Archives départementales de la Vendée

Sous-série 4 M Police administrative et sureté générale

4 M 111	Cercles et associations - Instructions	1843-1932
4 M 112	Cercles et associations - Etats et notices	1843-1940
4 M 113	L'Aiguillon-sur-Mer à Belleville sur Vie	
4 M 114	Benet à Brétignolle-sur-Mer	
4 M 115	Bruffière (La) à Chambretau	
4 M 116	Champs-Saint-Père à Chavagnes-en-Paillers	
4 M 117	Chavagnes-les-Redoux à Évrunes	
4 M 118	Faymoreau à Fontenay-le-Comte	
4 M 119	Fontenay-le-Comte	
4 M 120	Foussais à L'Hermenault	
4 M 121	Ile-d'Elle (L') à Lesson	
4 M 122	Liez à Luçon	
4 M 123	Luc-sur-Boulogne à Montournais	
4 M 124	Montreuil-sur-Mer à Nieul-sur-L'Autise	
4 M 125	Noirmoutier à Poiré-sur-Velluire	
4 M 126	Poiré-sur-Vie (Le) à Rocheservière	
4 M 127	Roche-sur-Yon (La)	
4 M 128	Sables d'Olonne (Les)	
4 M 129	Sables-d'Olonne (Les)	
4 M 130	Saint-André-d'Ornay à Saint-Gervais	
4 M 131	Saint-Gilles-sur-Vie à Saint-Hilaire-de-Voust	
4 M 132	Saint-Hilaire-des-Loges à Saint-Mesmin	
4 M 133	Saint-Michel-en-l'Herm à Saint-Vincent-Sterlanges	
4 M 134	Tardière (La) à Xanton-Chassenon	

Série 1 O Affaires communales (avant 1940)

1 O 59	Sapeurs-pompiers (1874-1915)	1874-1915	Angles
1 O 316	Fêtes publiques (1869), cours municipaux (1866-1885), demande de subvention de 10 000 F pour le concours musical au près du Conseil général (1904), compagnie de sapeurs-pompiers : don de 60 casques (1900).	1869-1900	Fontenay-le-Comte

1 O 454	Demande de subvention au ministre de l'instruction public et des Beaux-arts par M. Retailleau, président de la Société philharmonique (45 membres), se présentant comme une société républicaine se trouvant en « concurrence avec société musicale réactionnaire »	1904	Mortagne-sur-Sèvre
1 O 530	Revenus et charges, imposition extraordinaire pour dépenses de la garde nationale (1831-1832)	1831-1832	Pouzauges
1 O 564	Personnels municipaux, sapeurs-pompiers (1813-1891)	1813-1891	Roche-sur-Yon (La)
1 O 589	Paiement des ménétriers pour le bal champêtre donné à l'occasion de la Fête du Roi (1er mai 1836), Sociétés musicales (1873-1885), concours musicaux (1888-1901), Subvention de 1500 F pour assister au concours d'Angers (1873), Déroulement de la fête du 14 juillet (1883), Organisation d'une tombola pour récolter fond pour Concert annuel donné aux membres honoraires et concours d'Angoulême (Porteau, président) (1884), Concert au profit des pauvres (1885), Médaille d'argent grand module décerné au nom du ministre comme récompense pour la société gagnante du concours de 1901	1838-1901	Roche-sur-Yon (La)
1 O 616	Kiosque à musique (1891-1905), concours (1875), concours (1894), demande de subvention pour achat instrument (1888) / Revenus et charges, frais de casernement de troupes et de la garde nationale (1827-1897)	1875-1905	Sables-d'Olonne (Les)
1 O 799	Election d'un nouveau secrétaire à la Société philharmonique (1893)	1893	La Tanche
1 O 804	Sapeurs-pompiers (1874-1894)	1874-1894	Triaise
1 O 806	Société de musique (1886)	1886	Velluire
1 O 808	Occupation par la musique de Velluire d'un terrain vague communal / construction d'une plateforme pour accueillir la musique	1886	Velluire
1 O 903	Demande de subvention de 1200 F de la part de la société de musique	1927	Essarts (Les)
1 O 935	Organisation d'un festival (1925)	1925	Ile-d'Elle (L')
1 O 956	Société philharmonique (1922)	1922	Luçon
1 O 986	Société de musique (1926)	1926	Mouzeuil-Saint-Martin
1 O 990	Société musicale (1925)	1925	Nieul-sur-l'Autise
1 O 1030	Musique municipale (1902-1935): Organisation de la Musique municipale et de l'Orphéon (1902), Nomination et traitement du chef de musique à hauteur de 6000 F (1926), Arrêté municipal qui stipule que « Le chef de musique est rayé du statut réglant les conditions de recrutement, de traitement et d'avancement du personnel communal » (1926), Modification des statuts et règlements (1910, 1925, 1935)	1902-1935	Sables-d'Olonne (Les)
1 O 1052	Remettre sur pied une musique intercommunale avec Croix-de-Vie, directeur M. Arambaud qui recevra 150 F /mois (1926)	1926	Saint-Gilles-sur-Vie
1 O 1351	Défense de faire la musique en publique sans autorisation municipale (1891) Pourvoi de l'abbé Marceau contre l'interdiction faite à sa société musicale de jouer sur la voie publique, 1891-1925. - Interdiction de processions religieuses à l'extérieur de l'église, 1891. Pourvoi accepté au regard de la non équité de l'interdiction du maire (1925)	1891-1925	Saint-Hilaire-des-Loges
Pièces isolées			
1 J 1986	Garde nationale de Fontenay-le-Comte, « prévenir la musique afin qu'elle puisse organiser des répétitions »	1794	
1 J 2437	Recueil factice d'imprimés et d'originaux concernant la famille de Lespinay par Charles Grelier et René Vallette.	1928-1940	

	"Concours de gymnastique et de musique de la fédération des patronages de France organisé par L'Épine de Chantonay au château de la Mouhée, 13 juillet 1930", 1930, 6 p.	1930
59 J Fond Edmond Bocquier		
59 J 18	Notes sur le folklore, les sociétés folkloriques et le comité départemental du folklore.	1902-1943
59 J 22	« Les arts populaires »	
59 J 23	« Les fêtes populaires » : fêtes religieuses, fêtes patronales, carnaval, 1 ^{er} janvier, 1 ^{er} mai, bacheleries, cultes solaire.	
154 J Papiers de l'abbé Prim.		
154 J 168	Notices sur Balthazar Waitzennecker (plusieurs orthographes à l'usage)	milieu XIXe
Recueil des actes administratifs de la préfecture de Vendée		
4 Num 219/62	1871 : n°7-26	1871
4 Num 219/67	1876 : n°1-29	1876
4 Num 219/68	1877 : n°1-25	1877
4 Num 219/69	1878 : n°1-22	1878
4 Num 219/80	1889 : n°1-24	1889
4 Num 219/81	1890 : n°1-27	1890
4 Num 219/85	1894 : n°1-25	1894
4 Num 219/90	1899 : n°1-24	1899
4 Num 219/93	1902 : n°1-29	1902
4 Num 219/95	1904 : n°1-38	1904
4 Num 219/97	1906 : n°1-25	1906
4 Num 219/100	1909 : n°1-22	1909
4 Num 219/101	1910 : n°1-26	1910
4 Num 219/102	1911 : n°1-23	1911
4 Num 219/105	1914 : n°1-15	1914
4 Num 219/111	1920 : n°1-9	1920
4 Num 219/112	1921 : n°1-9	1921
4 Num	1923 : n°1-9	1923

219/114		
4 Num 219/115	1924 : n°1-7	1924
4 Num 219/116	1925 : n°1-7	1925
4 Num 219/117	1926 : n°1-8	1926
4 Num 219/118	1927 : n°1-13	1927
4 Num 219/119	1928 : n°1-10	1928
4 Num 219/120	1929 : n°1-11	1929
4 Num 219/122	1931 : n°1-9	1931
4 Num 219/124	1933 : n°1-10	1933
4 Num 219/125	1934 : n°1-8	1934
4 Num 219/127	1936 : n°1-8	1936
4 Num 219/128	1937 : n°1-7	1937
4 Num 219/129	1938 : n°1-12	1938
4 Num 219/130	1939 : n°1-8	1939

Rapports et délibérations du Conseil général

4 Num 220/50	Demande de subventions de la Société philharmonique de La Roche-sur-Yon	1873
4 Num 220/57	Subventions aux sociétés musicales (Luçon, La Roche-sur-Yon, pas de société musicale à Fontenay-le-Comte)	1874
4 Num 220/61	Succès de la société philharmonique de La Roche-sur-Yon au concours de Nantes	1875
4 Num 220/63	M. le Président de la Société philharmonique [de La Roche-sur-Yon?] invite le Conseil à assister à un concert de cette Société musicale,	1876
4 Num 220/65	Subventions de 200 FR à cinq sociétés qui existent dans les quatre plus grandes villes du département: les sociétés philharmoniques de la Roche-sur-Yon, de Fontenay-le-Comte, de Luçon et des Sables-d'Olonne, et l'Orphéon de la Roche-sur-Yon. Refus de subvention à la fanfare de l'Ile-d'Elle.	1876
4 Num 220/71	Subvention de 50 F à la Fanfare de l'Ile-d'Elle	1877
4 Num 220/75	Débat que soulève la question de la <i>Marseillaise</i> mise au répertoire des sociétés musicales jusqu'à présent subventionnées par le Conseil général: "M. Richer : Je fais observer que la <i>Marseillaise</i> est devenue le chant national. M. Baudry D'Asson : Pas encore !" / 17 voix contre 9 mettent fin aux subventionnements des sociétés musicales du département	1878
4 Num 220/109	Demande de subvention de la part de la Lyre fontenaisienne	1886
4 Num 220/111	Refus pour motif qu'il faudrait subventionner toutes les autres sociétés musicales du département.	1886

4 Num 220/132	Demande de subvention pour Concours musical de Fontenay-le-Comte (les 17 et 18 mai 1891)	1891	
4 Num 220/133	Vote d'une subvention de 100 F allouée pour l'organisation du concours de Fontenay-le-Comte	1891	
4 Num 220/144	Rapport du préfet pour encourager le chant et la gymnastique à l'école	1893	
4 Num 220/150	Lettre de l'inspecteur d'Académie pour encourager le chant à l'école	1894	
4 Num 220/178	Suvention de 50 F pour l'organisation du Concours Festival à La Roche-sur-Yon les 4 et 5 août 1901	1901	
4 Num 220/190	Demande de subvention pour le concours de Fontenay-le-Comte, les 14 et 15 août prochain (coût estimé de l'événement 10 000 F)	1904	
4 Num 220/191	Vote d'une subvention de 100 F allouée pour l'organisation du concours de Fontenay-le-Comte (1904)	1904	
4 Num 220/196	Demande de subvention par la Société des Matinées musicales qui s'est fondée au mois d'avril 1905 à la Roche-sur-Yon, sous le patronage de MM. Reyer, membre de l'Institut et Theodore Dubois, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire	1905	
4 Num 220/197	Subvention de 200 F accordée à la Société des Matinées musicales	1905	
4 Num 220/206	Demande de subvention de la part de la Fédération des sociétés musicales de l'ouest	1907	
4 Num 220/207	Refus pour motif que les finances du Conseil général sont au plus bas.	1907	
4 Num 220/341	Subvention de 2 500 F pour l'organisation d'un concours musical à la Roche-sur-Yon les 4 et 5 juin 1933	1933	
Série E dépôt 92 Archives communales de Fontenay-le-Comte			
E dépôt 92 2R1	Statut et règlement de la société chorale (1861), Statut et règlement de la fanfare de la ville (1876)	1861-1876	
Série E dépôt 46 Archives communales de la Chaize-le-Vicomte			
E dépôt 46 2R1	Musique : règlement de la société chorale (dont affiches), 1881 ; partitions de musique [de l'harmonie municipale], (2 carnets), 1857.	1857-1881	
Cartes postales (collection Meunier)			
1 Num 20 3/257	"La Jeune France" Fanfare de la commune. Au centre de la photographie sa bannière datée de 1905	[sans date]	Saint-Denis-La-Chevasse
1 Num 20 3/95	"La Clique" devient fanfare dans les années 1960	[sans date]	Mesnard-la-Barotière
1 Num 20 3/543	La batterie-fanfare : "Le réveil Fulgentais"	[sans date]	Saint-Fulgent
1 Num 20 3/514	Orchestre de musette-jazz.	[sans date]	Herbiers (Les)

1 Num 20 3/91	Procession en fanfare pour la Fête de Sainte-Thérèse	[sans date]	Mesnard- La- Barotière
------------------	--	-------------	------------------------------

Autres document iconographiques

BIB 756	Harmonie 1909 au pied de la butte de la Salette. (In : <i>Histoire du pensionnat Saint-Gabriel : 1838-1938</i> . – (1938) p. 214)	1909	Saint- Laurent- sur-Sèvre
---------	---	------	---------------------------------

BIB 719	[La musique du collège Richelieu, à Luçon, en 1911 : dirigée par M. Ligonnière, accompagné de professeurs : MM. Lepêtre, Plessis, Lubineau, Rousseau, Charrier] / Photo David... (In : <i>Richelieu, 1856-1956</i> : Luçon, La Roche / abbé A. Billaud ; préf. Jean Yole. – (1956) p. 33)	1911	Luçon
---------	---	------	-------

Journaux, ouvrages imprimés

<i>Courrier de la Vendée</i>	19 février au 12 juin 1898
<i>Journal des Sables</i>	1851-1944
<i>La Gazette vendéenne</i>	1849-1882
<i>Les Étrennes de Vendée</i>	1828, 1834

CAVOLEAU, Jean-Alexandre, *Statistique ou description générale du département de la Vendée, annotée et considérablement augmentée par A.-D. de La Fontenelle de Vaudorée*, Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1844.

FILLON, Benjamin, *Département de Vendée : coup d'œil sur les élections de 1876*, Fontenay-Vendée, Robuchon, 1876.

Archives municipales de la Roche-sur-Yon

Sous-Série 2R - Sciences, lettres et arts

2R20	Musique, professeurs de musique : correspondance	1828-1847
2R21	Musique, sociétés musicales (Le Cercle musical, la Fanfare municipale, la Société Philharmonique, l'Orphéon, les Matinées musicales) : arrêtés préfectoraux, extraits du registre de délibérations du Conseil municipal, statuts, listes des membres, extraits du registre de délibérations des sociétés musicales, demandes de subvention, correspondance	1849-1952
2R22	Musique, musiques militaires : correspondance	1887-1935
2R23	Musique, concours et festival de musique : demande de subventions, programme, discours du Maire, correspondance	1938

Sous-Série 2Rlbr - Sciences, lettres et arts

2Rlbr1	Subventions aux associations	1929-1964
2Rlbr2	Encouragement pour le développement culturel : circulaires, enquêtes	1928-1963
2Rlbr4	Fêtes et spectacles : organisation, comité des fêtes, législation	1932-1959

Sous-Série 8Z - Dépôt de la société philharmonique

8Z104	Liste des membres honoraires au 4 décembre 1938.	1938
8Z119	Grand concours musical des 5 et 6 août 1888 à La Roche-sur-Yon.	1888
8Z129	Orphéon. Répertoire des partitions.	SD
8Z130	Orphéon. Partitions n° 1 à 150.	SD
8Z131	Orphéon. Partitions n° 151 à 228.	SD
8Z133	Bulletin trimestriel de la Fédération des Sociétés Musicales de l'ouest	1935-1979
8Z134	Orphéon. Correspondance.	1935-1954
8Z142	Orphéon. Chanson manuscrite de P. Brias (originaire de La Roche-sur-Yon) : "Les mésaventures d'un troupier".	1886
8Z144	Orphéon. Concours musical de Saumur, les 31 mai et 1er juin 1903 : premier prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi1).	1903
8Z147	Orphéon. Médaille d'honneur décernée par la Fédération Musicale de France, lors de son congrès du 22 octobre 1922 et accordée le 11 novembre 1928. Diplôme (22Fi4).	1922
8Z148	Orphéon. Grand concours et festival de musique de Parthenay, les 31 mai et 1er juin 1936 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi5).	1936
8Z151	Orphéon. Concours musical international de Marans, les 14 et 15 août 1927 : 1er prix d'honneur d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi8).	1927
8Z152	Orphéon. Concours international de musique de Châtelailon-Plage, les 19 et 20 mai 1929 : 1er prix d'honneur d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi9).	1929
8Z153	Orphéon. Grand concours international de musique de Nantes, les 8 et 9 juin 1930 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi10).	1930

8Z154	Orphéon. Grand concours national de musique de Fougères, les 24 et 25 mai 1931 : 2ème prix d'honneur, 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi11).	1931
8Z155	Orphéon. Concours de musique de Saint-Maixent-l'Ecole, le 3 juin 1934 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi12).	1934
8Z156	Orphéon. Grand concours et festival de Fontenay-le-Comte, les 15 et 16 mai 1932 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi13).	1932
8Z157	Orphéon. Concours de musique de Saint-Nazaire, les 15 et 16 juillet 1939 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi14).	1939
8Z159	Orphéon. Concours musical de Fontenay-le-Comte, les 14 et 15 août 1904 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi16).	1904
8Z160	Orphéon. Grand concours national de musique de Tours, les 30 juin et 1er juillet 1907 : 2ème prix d'exécution et 3ème prix de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi17).	1907
8Z161	Orphéon. Grand concours musical des Sables-d'Olonne, les 30 et 31 juillet 1905 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi18).	1905
8Z162	Orphéon. Concours musical de Cholet, les 3 et 4 juin 1906 : 1er prix d'honneur, d'exécution et de lecture à vue. 3 diplômes (22Fi19).	1906
8Z163	Orphéon. concours musical de Rochefort-sur-Mer, les 24 et 25 juin 1905 : 1er prix d'honneur et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi20).	1905
8Z164	Fanfare municipale. Concours musical de Châtelailon-Plage, le 30 juin 1935 : 1er prix d'honneur. Diplôme (22Fi21).	1935
8Z165	Fanfare municipale. Grand concours de musique de Luçon, le 28 juin 1936 : 1er prix d'exécution. Diplôme (22Fi22).	1936
8Z166	Fanfare municipale. concours de musique d'Angers, les 25, 26 et 27 juin 1938 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi23).	1938
8Z167	Fanfare municipale. Concours de musique de Saint-Nazaire, les 15 et 16 juillet 1939 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi24).	1939
8Z169	Société Philharmonique. Concours musical d'Angers, le 21 septembre 1873 : 1er prix d'exécution. Diplôme (22Fi26).	1873
8Z170	Société Philharmonique. Concours de fanfares et de musiques d'harmonie de Châtellerault, le 7 septembre 1874 : 1er prix de lecture à vue. Diplôme (22Fi27).	1874
8Z171	Société Philharmonique. Grand concours musical des Sables-d'Olonne, le 29 août 1875 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi28).	1875
8Z172	Société Philharmonique. Grand concours musical des Sables-d'Olonne, les 3 et 4 août 1879 : 1er prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi29).	1879
8Z173	Société Philharmonique. Grand concours national d'orphéons, de musiques d'harmonies et de fanfares d'Angoulême, les 1er et 2 juin 1884 : 2ème prix d'exécution et de lecture à vue. 2 diplômes (22Fi30).	1884
8Z174	Société Philharmonique. Concours musical de Clisson, le 30 mai 1886 : 1er prix d'exécution. Diplôme (22Fi31).	1886
8Z175	Société Philharmonique. concours musical de Nantes, les 17 et 18 mai 1891 : 1er prix d'exécution. Diplôme (22Fi32).	1891
8Z176	Société Philharmonique. Grand concours et festival de Luçon, les 31 mai et 1er juin 1925 : 1er prix de lecture à vue, prix de direction décernée à M. Morel, directeur et 1er prix d'exécution. 3 diplômes (dont 2 encadrés) (22Fi33).	1925

8Z177	Société Philharmonique. Concours national de musique de La Rochelle, les 20 et 21 mai 1934 : 1er prix d'honneur, avec médaille en vermeil offert par "Le Journal". Diplôme (22Fi34).	1934
8Z178	Société Philharmonique. Grand concours de musique de Châtelailлон-Plage, le 30 juin 1935 : prix décerné à la section de tambours et clairons de l'harmonie. Diplôme (22Fi35).	1935
8Z182	Société Philharmonique. Grands concours d'orphéons, d'harmonies et de fanfares de Nantes, les 21 et 22 mai 1882 : 1er prix d'exécution et de soli. 2 diplômes encadrés (22Fi39).	1882
8Z183	Société Philharmonique. Grand concours musical des Sables-d'Olonne, les 29 et 30 juillet 1894 : 2ème prix d'honneur. Diplôme encadré (22Fi40).	1894
8Z184	Orphéon. souvenir du grand concours international de musique de Bordeaux, les 22 et 23 mai 1904. Photographie (22Fi41).	1904
8Z185	Orphéon. Liste des membres morts pour la France pendant la guerre de 1914-1918. Sur support carton 51 x 36 cm (22Fi58).	SD
8Z186	Orphéon. Portrait d'Ernest Guyonnet, directeur. Photographie encadrée. Dimensions (cadre compris) : 60 x 70 cm (22Fi42).	SD
8Z187	Société Philharmonique. Portrait d'Alphonse Morel, directeur (1913-1925). Photographie. Dimensions : 16 x 12 cm (22Fi43).	SD
8Z188	Société Philharmonique. Portrait de Jules Varenne, directeur (1879-1891). Photographie. Dimensions : 9,5 x 14 cm (22Fi44).	SD
8Z189	Société Philharmonique. Portrait de Gaston Galipaud, sous-chef de musique (1885-1917). Photographie. Dimensions : 126 x 11 cm (22Fi45).	SD
8Z190	Société Philharmonique. Portrait de Léon Allaire, président (1900-1906). Photographie. Dimensions : 16 x 11 cm (22Fi46).	SD
8Z191	Société Philharmonique. Portrait de Léon Sicot, président (1906-1914). Photographie. Dimension 14 x 9 cm (22Fi47).	SD
8Z192	Société Philharmonique. Portrait d'André Gutzwiller, président (1925-1928). Photographie. Dimensions : 11,5 x 8 cm (22Fi48).	SD
8Z193	Société Philharmonique. Portrait de Léon Gauvrit, président (1929-1931). Photographie. Dimensions : 13 x 8,50 cm (22Fi49).	SD
8Z194	Société Philharmonique. Portrait d'Arthur Cieutat, 64 années de présence à la société. Photographie. Dimensions : 14 x 10 cm (22Fi50).	SD
8Z195	Société Philharmonique. Membres de la société en 1897. Photographie. Dimensions : 15 x 22 cm (22Fi51).	SD
8Z196	Société Philharmonique. Portrait d'Alphonse Morel, directeur. Photographie encadrée. Dimensions : 53 x 64 cm (22Fi52).	SD
8Z197	Société Philharmonique. Liste des membres morts pour la France pendant les guerres de 1914-1918 et 1939-1945. (Encadré).	SD
8Z199	Orphéon. Groupe de musiciens avec Ernest Guyonnet, assis au centre. Photographie. Dimensions : 17 x 11 cm (deux exemplaires) (22Fi54).	SD
8Z203	Orphéon. Bannière.	SD
8Z204	Fanfare municipale. Bannière.	SD

8Z205	Société Philharmonique. Bannière (restaurée).	SD
8Z206	Société Philharmonique. Palmes en fer forgé doré (2 exemplaires).	SD
8Z210	1912 - Union symphonique, La Roche-sur-Yon. Photographie NB cotée 23 Fi 60. 40 x 30 cm.	1912

Archives municipales des Sables-d'Olonne

Série H Affaires militaires

- H II 1** Garde Nationale des Sables-d'Olonne, démission, élections et nominations d'officiers, demandes de grades, tableau par rang d'âge des citoyens inscrits au registre matricule de la Garde Nationale, état nominatif par rang d'ancienneté des officiers, sous-officiers caporaux soldats et tambours, règlement de service ordinaire, mesures disciplinaires, règlement du corps de musique, état nominatif des officiers, sous-officiers caporaux de la compagnie des Sapeurs-pompiers, listes nominatives des officiers, sous-officiers et caporaux de Talmont, Saint-Gilles, Château-d'Olonne, Olonne, Vairé, Ile-d'Olonne, conseil de discipline. 1831-1871

Série Q Assistance, bienfaisance

- Q III 7** Société de secours mutuels de la musique municipale. 1924-1961

Série R Instruction publique, sciences, lettres et arts

- R VI 2** Harmonie municipale, Musique municipale, constitution de la société : arrêté, règlements, statuts, délibérations (1864-1949) ; assemblées et réunions : correspondance, procès verbaux (1910-1965) ; chefs de musique : correspondance, délibérations (1916-1965) ; dépenses et subventions : correspondance, délibérations, factures (1919-1963) ; habillement des musiciens : délibérations, marchés de gré à gré, correspondance (1951-1964) ; création du conservatoire de musique et recrutement du directeur : délibérations (1965) ; manifestations : correspondance (1974-1976). 1864-1976
- R VI 2bis** Harmonie municipale, Musique municipale : correspondance, délibérations. 1919-1964
- R VI 3** Orchestre symphonique, musique : statuts, correspondance. 1913-1968
- R VI 4** Sociétés musicales sablaises, françaises et étrangères, chorales et maîtrises, musique : correspondance, factures, délibérations, affiche, articles de presse, programmes. 1905-1974
- R VI 5** Orphéon municipal, société chorale « L'Union Sablaise » : correspondance, statuts, règlements, délibération, Journal Officiel (1896-1925) ; projet de fusion avec la société chorale « La Fauvette » : correspondance (1905). 1896-1925
- R VI 6** Concours de musique aux Sables-d'Olonne, en France et dans le monde : correspondance, affiche, programmes, journaux et revues, photographies, délibérations. 1905-1970

Sous-série 17J Archives privées: fonds de l'orchestre d'Harmonie des Sables-d'Olonne (1877-2009)

- 17 J** Ce fonds, classé en sous-série 17 J (entrées extraordinaires) couvre la période 1877-2009. Il est composé de plus de 70 pièces et dossiers, représentant environ 2 mètres linéaires. Parmi les pièces importantes, on trouve les registres de procès verbaux du conseil d'administration (1910-1986), les registres de délibération de la société de secours mutuels (1926-1984), la comptabilité (1881-1989), un fichier des musiciens (vers 1960-1970), les dossiers des concours internationaux de musique organisés aux Sables-d'Olonne (1949-1982) et les diplômes obtenus lors de concours de musique (1877-1978). 1877-2009

Archives municipales de Luçon

Sous-série I Police

- 1 I 36** Fête du centenaire de la proclamation de la République, 22 septembre 1892 : participation de la société philharmonique

1 I 37	Fête du 14 juillet [1889-1953] : participation annuelle de la société philharmonique jusqu'en 1949	
II 37	Programme de la Fête nationale à Luçon : 14 juillet 1891	1891
	Participation de la Société philharmonique aux fêtes nationales	1899, 1903, 1926, 1947
Série H Affaires militaires		
1 H 38	Société de gymnastique et d'instruction militaire de Luçon : statut et règlement, [1886-1889]. Société de tir et de préparation militaire « l'union des tireurs luçonnais » : établissement d'un stand de demande de subvention annuelle, sécurité [1910-1914]	1886-1914
4 H	Sapeurs pompiers	
4 H 13	Matériels divers : drapeau, livret, médailles, tambour	1893-1945
4 H 5	Société de tir : projet, statut	1888-1889
Sous-série 2R - Sciences, lettres et art		
2 R 4	Lettre de Victor Moreau au maire de Luçon : 23 octobre 1860 ; Il lui fait part de son étonnement devant l'inexistence d'un théâtre à Luçon.	1860
	Lettre d'un artiste des Sables d'Olonne au maire de Luçon, 16 août 1869 : « faire part de mes intentions à l'égard de mes représentations dans votre ville ; j'aurais l'intention de m'établir à Luçon une partie de l'hiver et d'y créer pendant mon séjour un cours de chant et de déclamation »	1869
	Affichettes : quatre programmes de concerts à Luçon en 1862 : dimanche 25 mai 1862 ; jeudi 29 mai 1862 ; dimanche 1er juin 1862 ; jeudi 5 juin 1862	1862
	Affiche de deux spectacles au théâtre de Saint-Nazaire : 6 septembre 1875 ; 23 août 1875	1875
	Affiche d'un concert donné par la musique du 32e régiment d'infanterie (sans lieu)	[sans date]
2 R 5	<u>Bulletin de la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest</u> (statistiques, état des sociétés affiliées en 1929)	1929
	<u>Société chorale</u>	
	Brouillon du règlement de la société chorale de Luçon, 22 août 1858	1858
	Autorisation de la société chorale du 20 septembre 1858	1858
	Livre de compte années 1858-1859	1858-1859
	<i>Le Luçonnais</i> , samedi 4 septembre 1858, 5 ^e année n° 36, bureau : rue Napoléon. Annonce de la nouvelle société.	1858
	<i>Le Luçonnais</i> , samedi 2 octobre 1858, 5 ^e année n° 40, bureaux : rue Napoléon : autorisation préfectorale	1858
	<i>Le Luçonnais</i> , samedi 27 novembre 1858, 5 ^e année n° 48, bureaux : rue Napoléon : fête de Sainte Cécile	1858
	<i>Le Luçonnais</i> , samedi 12 mars 1859, 6 ^e année n° 11, bureaux : rue Napoléon, 7 : annonce de concert	1859

	<u>Chorale mixte société de musique vocale</u>	
	Statuts de 1924	1924
	Livre de caisse	1924-1941
	Liste des membres honoraires 1938	1938
	Chorale féminine dans un premier temps qui « se double par l'adjonction d'une section homme » 1927	1927
	<u>Société philharmonique</u> : Demande des répertoires à la mairie de Luçon	
	<u>Orphéon luçonnais</u> : Demande des répertoires à la mairie de Luçon	
	Série M Édifices publics	
1 M 24	Kiosque Julien David. Emplacement, construction, réfection, réparations	1892-1933
	Série 4 S non classée	
4 S	<u>Société de secours mutuel de la société philharmonique</u>	
	Caisse des dépôts	1906-1950
	Situation des caisses	1930-1970
	Compte rendu des opérations	1926-1960
	Société de secours mutuel	[sans date]
	Demande d'admission à la caisse de retraite	[sans date]
	Situation des comptes	[sans date]
	Demande d'admissions	1924, 1925, 1926
	Fonds de retraites 1909, 1911, 1912, 1930	1909, 1911, 1912
	Règlement de la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest (Fontenay-le-Comte)	[sans date]
	Invitation au concert annuel de la société 16 février 1925	1925
	Service des cotisations et amendes	1932-1942
4 S 1, 4 S 2, 4 S 3	Partitions petit et moyen format (fanfare)	[non classées]
4 S 56	<u>Cinquantenaire de la société philharmonique de Luçon (1925)</u>	
	Concours, festival d'harmonies, fanfares, orphéons et estudiantinas, organisé par la société philharmonique de Luçon à l'occasion de son centenaire les 31 mai et juin 1925 : règlement, invitations, transports, programmes, affiches, tickets, comité d'organisation, listes des sociétés concourant, comptabilité	1925
	Suivi du congrès de la Fédération des sociétés musicales de l'Ouest (Vendée, Charente...)	[sans date]
	Affiches très grand format (1m90 sur 1m)	[sans date]

	Menu pour le banquet de la fédération le 1 juin 1925	1925
	Programme des Grandes fêtes des 4 et 5 juin 1922 à Fontenay-le-Comte organisées par le comité des fêtes	1922
	Programme du Concours de musique de Marans (Charente-inférieure) août 1921	1921
	Cartes postales susceptibles de servir pour l'affiche du concours (cathédrale de Luçon, Kiosque du jardin Dumaine, étang du jardin public, Pièces d'eau du jardin Dumaine, Fontaine du jardin Dumaine...)	[sans date]
	Programme du Carnaval nantais 1925 : musiques : Musique du 65e régiment, Musique municipale, La Concorde, La Sirène, L'Amicale Gutenberg, Musique de Saint-Joseph, Fanfares L'Etendard, la Victorieuse, La Saint-Hubert.	1925
	<i>Le Graslín journal</i> , Hebdomadaire théâtral, Théâtre municipal de Nantes	[sans date]
4 S 60	<u>Société philharmonique de Luçon</u>	
	Règlements : 20 octobre 1849	1849
	Règlements : 1 ^{er} novembre 1855	1855
	Affiche + programme du concert du 27 janvier 1856	1856
	Registre des délibérations municipales: copie des séances du 4 avril 1875, du 20 avril 1875, du 23 avril 1875	1875
	Listes des membres : 1880	1880
	Liste des membres : 1881	1881
	Liste des membres honoraires (ssdate)	[sans date]
	Liste des membres exécutants (ssdate)	[sans date]
	Participation au concours de Tours le 4 juillet 1881 ; et de Nantes les 21 et 22 mai 1882	1881, 1882
	Statuts : 5 février 1905 ; modifiés en 1934	1905
	Liste des membres inscrits dans le Registre matricule de la société de secours mutuels Société philharmonique de Luçon n°246, date de la fondation 1905, date de l'approbation 1906	1905, 1906
	Programme du concert Beethoven à Luçon (ssdate mais après 1918)	1918
	Annonce et programme du concert annuel de la société philharmonique : 16 février 1925	1925
	Organisation du concours : règlement, comité d'organisation, jury, nature des récompenses, programmes des fêtes	1925
	Récompenses pour le concours de 1925	1925
	Fanfares avec saxophones, adhésions : feuilles d'adhésion au festival concours de 1925	1925
	Liste des sociétés fédérées	[sans date]
	<u>Bulletin de la Fédération des sociétés musicales de l'ouest fondée en 1904</u>	1904, 1924, 1929

Morceau d'ensemble de La Marseillaise	1925
Journal <i>L'Orphéon</i> , mercredi 15 avril 1925	1925
Journal <i>L'Orphéon</i> , mercredi 1er avril 1925	1925
Grand concours national du 19 juillet 1925, ville de Caen, Règlement.	1925
Grand concours national de musique organisé par la société des fêtes de Laval, dimanche 8 juin 1924, règlement.	1924
Grand concours international de musique organisé par la fédération des sociétés musicales d'Indre-et-Loire, sous les auspices de la municipalité, les dimanches 20 et 21 mai 1923, des fêtes de Laval, dimanche 8 juin 1924	1923, 1924
Festival-concours de musique ouvert les dimanches 8 et 15 juin 1924, organisé par les sociétés de musique de La Rochelle, Lalleu et La Pallice.	1924
Festival-concours du dimanche 14 août 1921, organisé par l'Union musicale, société de musique municipale de Marans (Charente-inférieure)	1921
Société philharmonique	
«Livret individuel » du sociétaire (Société philharmonique de Luçon)	1906, 1934, 1955
Correspondances	[sans date]
Extrait du rapport du 22 mars 1937 sur le fonctionnement rationnel de la société adopté par le conseil d'administration sur le choix du directeur	1937
Catalogue de médailles (ssdate)	[sans date]
Caisse de retraite et de secours, résumé des avantages (ssdate)	[sans date]
Rapport sur la création et le fonctionnement de la Société de secours mutuel de la société philharmonique : 1922	1922
Modifications des statuts de la Société philharmonique de Luçon : buts de la société (ssdate) ; secours et retraite (ssdate)	[sans date]
Liste des membres du conseil d'administration de la société philharmonique 1927	1927
Liste de quelques membres de la société philharmonique en 1927	1927
Situation générale des caisses	1922, 1925, 1927, 1933
Modèle de lettres, programmes, etc....	[sans date]
Livret de compte courant avec la caisse des dépôts et des consignations	1911-1938
<u>Chorale mixte</u>	
Chorale mixte de la Société philharmonique fondée en 1926	1926
Trompettes, tambours et clairons, trompettes de chasse. Estudiantinas.	
Fiches d'adhésion au concours de 1925	1925
<u>Festivals</u>	
Fiches d'adhésion, facture, commandes de partitions	[sans date]

	Concours de soli, congrès, banquets, kermesse, hôtel	[sans date]
	<u>Journaux</u>	
	<i>Le Phare</i> , 4 juin 1925, « le cinquantenaire de la Philhar »	1925
	<i>Le Phare</i> , le 31 mai 1925, « une belle société de musique vendéenne »	1925
4 S 61	Jury : notes des jurys	1925
	Harmonies adhésions	[sans date]
	Couchages	[sans date]
	Fanfares sans saxophones adhésions	[sans date]
	Orphéons. Adhésions	[sans date]
	Palmarès (concours)	[sans date]
	<i>L'écho de la Vendée</i> du samedi 6 juin 1925 : « Les fêtes du cinquantenaire de la Philharmonie de Luçon »	1925
4 S 63	<u>Bulletin de la Confédération musicale de France</u>	[lacunaire]

Archives municipales de Chantonnay

<u>Registre des délibérations des conseils municipaux</u>	1876-1878
Société philharmonique	1877
Cours de solfège à l'école communale de garçons	1878
<u>Inventaire du mobilier de l'école communale de garçon</u>	
instruments de musique	1894-1906

Archives de la maison provinciale des Frères Saint-Gabriel (Nantes)

« L'harmonie Saint-Gabriel au fil des jours et des années scolaires du pensionnat », par le frère Louis-Augustin (Albert Rigagneau 1915-1980)	1960 ?
Nombreuses photographies des sociétés musicales de l'établissement Saint-Gabriel à Saint-Laurent-sur-Sèvre.	1895-1939

Association de Recherche et d'EXpression pour la Culture Populaire en Vendée (Saint-Jean-de-Monts)

Fonds Pavageau (abbé)

« La vie religieuse de 1900 à 1920 » par l'abbé Pavageau (1950 ?).

Cette chronique s'appuie notamment sur un ouvrage qui s'intitule : « Cent ans de vie musicale » par le docteur Ernest Guérin, maire de Saint-Jean-de-Monts entre 1912 et 1947 (1911), que nous n'avons pu retrouver malgré nos recherches.

Cote cliché	Clichés		
5014703	La Lyre challandaise	1907	Challans
5014702	La Lyre challandaise au concours de Nantes	1887	Challans
5011809	La Sainte Cécile	1890	Challans
4019604	Etudiants de l'institution Richelieu de la Roche-sur-Yon	191c	Chantonnay
3023205	Le concert Place de la Mairie	191c	Chantonnay
1010711	Clique posant	1914	Fontenay-le-Comte
AQ 66 02 03034720	Le concours musicale 14 et 15 août	1904	Fontenay-le-Comte
1018119	Concert militaire sur la place	190c	Langon (Le)
20404	Grand concours de Mortagne	1910cp	Mortagne-sur-Sèvre
4019302	La société de Musique	1905c	La Mothe-Achard (La)
2023006	Fanfare : "les Enfants de l'Autise"	191c	Nieul-sur-l'Autise
1001507	La société de musique	1910cp	Nieul-sur-l'Autise

2020613	Musique de Pouzauges	1907cp	Pouzauges
4029920	Concours de musique	1901	Roche-sur-Yon (La)
4029921	Concours de musique	1901	Roche-sur-Yon (La)
2029307	La Mirville	1910cp	Roche-sur-Yon (La)
2029306	La Mirville	1906	Roche-sur-Yon (La)
4029612	Société de musique rue Gambetta	1899	Roche-sur-Yon (La)
6018307	La musique	191c	Saint-Denis-La-Chevasse
2033209	Dans la villa le Nid	1900c	Saint-Jean-de-Monts
2002	Société de musique locale	1886	Saint-Michel-en-l'Herm
99003922	La philharmonie de Vouillé	191c	Vouillé-les-Marais

Sources imprimées avant 1940 (autre que Vendée)

ADAM, Adolphe, *Souvenir d'un musicien*, Paris, Michel Levy frères, 1857.

Annuaire général de la musique et des sociétés chorales et instrumentales de France, Paris, [?], 1883.

BAUGIER, M., « Rapport sur le concours de sociétés chorales et de musiques d'harmonie civiles et militaires à Niort le 28 juin 1854 », in : *Mémoires de la Société de statistique du Département des Deux-Sèvres*, XVII, Niort, Imp. de L. Favre, 1854, p. 2 à 28.

BLAZE, Ange-Henri, « La question musicale en Italie, d'après un livre récent de Martin Roeder », *Revue des deux mondes*, 15 août 1883, p. 918 à 933.

BORDES, Paul, *De l'Influence du chant choral sur les populations rurales et des moyens d'en favoriser la propagation*, Foix, Pomiès frères, 1860.

BOUILLET, Jean-Baptiste, *Tablettes historiques de l'Auvergne : comprenant les départements du Puy-de-Dôme, du Cantal, de la Haute-Loire et de l'Allier*, Volume 1, 1840, p. 49 à 54.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Rapport sur l'organisation du chant dans les écoles* (1881), Vannes, impr. de Lafolye, 1898.

BRENET, Michel, *La musique militaire*, Paris, H. Laurens, 1917.

BUISSON, Ferdinand, (dir.), *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1911.

CASTIL-BLAZE, Joseph, *Physiologie du musicien*, Paris, Bruxelles, 1844.

CLEMENT, Félix, « Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France », *Bulletin de la société des compositeurs de musique*, 1866, p. 241 à 246.

CLER, Albert, *Physiologie du musicien*, Paris, L'Harmattan, 1996 (Rééd. de 1850).

CLODOMIR, Pierre, *Traité théorique et pratique de l'organisation des Sociétés musicales, Harmonies et Fanfares*, Paris, Leduc, 1873.

COEUROY, André, *La musique et le peuple en France*, Paris, Stock, 1941.

COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique: chez les différents peuples du monde; ouvrage enrichi de textes musicaux, orné de 150 dessins d'instruments rares et curieux. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.*, Paris, Michel Levy frères, 1869.

COMETTANT, Oscar, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862.

COYON, Émile, BETTINGER, [?], *Annuaire musical et orphéonique de France*, Paris, Aureau, 1874.

COYON, Émile, BETTINGER, [?], *Annuaire musical et orphéonique de France*, Paris, Aureau, 1875.

DE LA FAGE, Adrien, *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1844.

DOCEUL, Eugène, *Les musiques nantaises, étude historique sur la musique municipale et les sociétés musicales existant à Nantes en 1897*, Nantes, Salière, 1897.

DUBOIS, Anthony, *Étude sur la direction de l'orchestre*, Angers, Lachèse et Cie, 1899.

DURAND, Georges, *Notice historique sur la musique municipale du Mans*, Le Mans, L. Hunault, 1899.

ELWART, Antoine, *Histoire des concerts populaires de musique classique*, Paris, Castel, 1864.

ETESSE, E., *Traité théorique et pratique d'instrumentation pour harmonies et fanfares*, Paris, Goumas, 1873-1885.

FETIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Firmin-Didot, 1835 (2e éd. en 1877).

GRANGE, Léon, *Du monde orphéonique, son existence et ses développements ; utilité de ses institutions et de ses concours*, Troyes, Frémont, 1899.

- GRÜN, Alphonse, *De la moralisation des classes laborieuses*, Paris, Guillaumin, 1851.
- GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, L'Instrumental, [1895 ?].
- GUIMET, Émile, « La musique populaire », [discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres, et des Arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 21 décembre 1869], in : *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-lettres & Arts*, Lyon, [?], 1869, p. 339 à 366.
- KASTNER, Georges, *Manuel de musique militaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1848.
- LAMY, « Les sociétés chorales et instrumentales », in : *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Groupe de l'économie sociale. Deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1891.
- LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la), Lionel, (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave, 1925.
- LE DOULCET PONTECOULANT, Adolphe (comte de), *Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, [?], Castel, 1861.
- Les français peints par eux-mêmes ou Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1842.
- MAINFROY, Victor, *Journal d'un orphéoniste oublié à Londres*, Londres, [?], [?], 1860.
- MARECHAL, Henri, PARES, Gabriel, *Monographie universelle de l'Orphéon*, Paris, Delagrave, 1910.
- MARGUERITE, Jean, « Les fêtes du Peuple, l'œuvre de Doyen », in : DUMESNIL, René, *Portraits de musiciens*, Paris, Plon, 1938.
- MAS, Eugène, « Les sociétés instrumentales en France », in : GUILBAUT, E., *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris : au journal "L'Instrumental", [1895 ?], p. 111 à 113.
- MAZURE, Adolphe, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Eugène Belin, 1863.
- MOUSSAC, Jean (de), *La Ligue de l'enseignement. Histoire, doctrines, œuvres, résultats et projets*, Paris, Librairie de la « Société bibliographique », 1880 (2^e édition).
- NEUKOMM, Edmond, *Histoire de la musique militaire*, Paris, L. Baudouin, 1889.
- PAGNERRE, Louis, *Gounod, sa vie et ses œuvres*, Paris, L. Sauvaire, 1890.
- PAZ, Eugène, *Documents pour servir à l'histoire de la gymnastique en France*, Paris, [?], 1881.
- PERRIN, Albert, *Études militaires. Septième lettre militaire de la musique militaire*, Paris, Alcan-Levy, 1868.
- PERRIN, Albert, *Réorganisation des musiques régimentaires*, Mézières, impr. de Lelaurin-Martinet, 1851 (2^e édition, Paris, Alcan-Levy, 1852).
- PILARD, Charles, *Des musiques militaires actuelles. Musique de l'Armée. Sociétés d'amateurs. Nouveaux modèles d'organisation musicale*, Sedan, Impr. de V^e Laroche-Jacob, 1866.
- POIRSON, Charles, *Guide manuel de l'orphéoniste*, Paris, Hachette, 1868.
- PORTE, Joseph-François, *Des moyens de propager le goût de la musique en France et particulièrement dans les départements de l'ancienne Normandie*, Caen, F. Poisson, 1835.
- Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Imprimerie Impériale, 1869.
- REUCHSEL, Amédée, « La popularisation et la décentralisation de l'Art musical en France », in : *l'Accord Parfait Journal des sociétés orphéoniques du Rhône et de la région*, 30 octobre 1902.
- REUCHSEL, Amédée, *L'éducation musicale populaire. L'art du chef d'orphéon*, Paris, Fischbacher, 1906.
- RILLE, Laurent (de), « L'enseignement musical », in : CHEVALIER, Michel, *Exposition universelle de 1867 : rapport du jury international*, vol. 13, Paris, Dupont, 1868, p. 394 à 401.

RILLE, Laurent (de), *Olivier l'orphéoniste*, Paris, Margueritat, 1861.

SAINTIS, Armand, « Étude sur l'orphéon », lecture faite dans la séance du 8 janvier 1880, in : *Recueil de la Société des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne*, Montauban, Forestié, [1868 à 1883], p. 285 à 296.

SALI, Frédéric, *Mémoires. Sa carrières de juré orphéonique*, Paris, Margueritat, 1930.

SIMON, Henri Abel, *Histoire générale, documentaire, philosophique, anecdotique et statistique de l'Institution orphéonique française, chorales, harmonies, fanfares, symphonies et sociétés diverses de musique populaire*, 2 tomes, Paris, Margueritat, 1909.

SOSSET, Léon-Louis, *Les débuts de l'orphéonisme en Belgique*, Bruxelles/Paris, Iris, 1937.

THYS, Augustin, *Historique des sociétés chorales de Belgique*, Gand, Busscher frères, 1855.

THYS, Auguste, *Les sociétés chorales en Belgique*, Gand, Impr. et lithographie de Buscher frères, 1861.

VAN DE VELDE, Ernest, *La musique symphonique et le peuple. L'éducation musicale du peuple. Etude-conférence*, Paris, Le Journal musical, 1899.

VAN DE VELDE, Ernest, *Le XIX^e siècle et l'évolution de la musique populaire. Étude-conférence*, Paris, le Journal musical, 1900.

WEBER, Johannès, *La situation musicale et l'instruction populaire en France*, Leipzig/Bruxelles, Breitkopf/Heartel, 1884.

WILHEM, *Orphéon. Répertoire de musique vocale en chœur sans accompagnement composé de pièces inédites et de morceaux choisis parmi les meilleurs auteurs*, Paris, Hachette, 1837.

WILHEM, « Complément du rapport ou notice succincte des progrès de l'enseignement populaire du chant », in : *Manuel musical de la méthode de B. Wilhem*, Paris, Perrotin éditeurs, 1840, p. XX à XXIII. [Édition précédente en 1838].

WILHEM, *Manuel musical de la méthode de B. Wilhem*, Paris, Perrotin éditeurs, 1840.

« L'orphéon à la Sorbonne », *La France littéraire*, Paris, 1839.

« L'orphéon français à vol d'oiseaux », *Bulletin de la société des compositeurs de musique*, Paris, Impr. Jouault, 1863, vol. 1. (Antoine ELWART)

« L'orphéon », *Almanach populaire de la France*, Paris, 1845 (Gustave HEQUET)

« L'orphéon », *Annuaire des lettres et des arts et des théâtres*, Paris, 1847, p. 259 à 263.

« L'orphéon », *L'artiste*, Paris, 1839, p. 179 à 181.

« L'orphéon », *Paris Guide*, Bruxelles, Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1867 (Gustave CHOUQUET)

« L'orphéon », *Revue de Paris*, Paris, 1841, p. 130 à 141.

« Les plaisirs de l'orphéon », *Almanach de l'Atelier*, Paris, 1854.

« Société de l'orphéon », *Le Ménestrel*, Paris, 1838.

Bulletin de la Société des compositeurs de musique, Paris, [?] (à partir de 1863)

Bulletin officiel de la Fédération musicale de France (à partir de 1895).

Bulletin officiel du ministère de l'Instruction publique, Paris, imprimerie nationale, 1867.

Journal de la Fédération [puis de la Confédération] musicale de France (à partir de 1926).

L'Écho des fanfares (à partir de 1883).

L'Écho des Orphéons (à partir de 1861).

L'Instrumental (à partir de 1864).

L'Orphéon (à partir de 1855).

La France Chorale (à partir de 1861).

La Gazette artistique musicale de Nantes

La Nouvelle France chorale (à partir de 1869).

La Presse orphéonique. Journal de musique et d'enseignement populaire (à partir de 1870).

Le Monde orphéonique (à partir de 1884).

Bibliographie

- à l'échelle régionale, nationale et internationale (sauf Vendée)

Essais, ouvrages (autres que sur la musique)

AGULHON, Maurice, « La sociabilité est-elle objet d'histoire ? », in : FRANÇOIS, Étienne, (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Ed. Recherches sur les civilisations, 1986, p.13 à 22.

AGULHON, Maurice, BODIGUEL, Maryvonne, *Les associations au village*, Paris, Actes Sud, 1981.

ARNAUD, Pierre, CAMY, Jean (dir.), *La Naissance du mouvement sportif associatif en France : sociabilités et formes de pratiques sportives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986

BAKER, Alan R. H., *Fraternity among the French peasantry: sociability and voluntary associations in the Loire valley, 1815-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

BIANCHI, Serge, DUPUY, Roger (dir.), *La Garde nationale entre nation et peuple en armes. Mythes et réalités. 1789-1871*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

BOURZAC, Albert, *Les bataillons scolaires, 1880-1891 : l'éducation militaire à l'école de la République*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BOZON, M., CHAMBOREDON, J.-C., « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de sa pratique », *Ethnologie française*, 1980, vol. X, n°1, p. 65 à 88.

CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, (572 p.)

CHAUVIÈRE, Michel, (dir.), KERTUDO, Pauline (collab.), *Les mouvements familiaux et leur institution en France : anthologie historique et sociale*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 2006.

CHOLVY, Gérard, TRANVOUEZ, Yvon (textes réunis par), *Sport, culture et religion. Les patronages catholiques (1898-1998)*, [Actes du colloque de Brest les 24, 25 et 26 septembre 1998] Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université Bretagne Occidentale, 1999.

CHRISTOPHE, Jacqueline, BOËLL, Denis-Michel, MEYRAN, Régis, (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 263 à 273.

CORBIN, Alain, (dir.), *L'avènement des loisirs*, Paris, Le Seuil, 1995.

CORBIN, Alain, GEROME, Noëlle, TARTAKOWSKY, Danièle, *Les usages politiques des Fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, [Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990 à Paris], Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

D'HOLLANDER, Paul, (dir.), *L'Église dans la rue. Les cérémonies extérieures du culte en France au XIX^e siècle*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001.

DALISSON, Rémi, *Les Trois couleurs, Marianne et l'Empereur. Fêtes libérales et politiques symboliques en France, 1815-1870*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2004.

DESSERTINE, Dominique, MARADAN, Bernard, *L'âge d'or des patronages (1919-1939). La socialisation de l'enfance par les loisirs*, Vaucresson, CNFE-PJJ, 2001.

DUBOIS, Vincent, POIRRIER, Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture : les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002.

DUBOIS, Vincent, POIRRIER, Philippe, *Politiques locales et enjeux culturels, les clochers d'une querelle, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 1998.

DUPRAT, Catherine, « Des lumières au premier XIX^e. Voie française de la philanthropie », in : *Philanthropies et politiques sociales en Europe (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Economica, 1994

DUPRAT, Catherine, *Usage et pratiques de la philanthropie. Pauvreté, action sociale et lien social, à Paris, au cours du premier XIX^e siècle*, Paris, Comité d'histoire de la sécurité sociale, vol. 1, 1996.

- ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècle)*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988.
- FARCY, Jean-Claude, *La jeunesse rurale dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Christian, 2004.
- FARCY, Jean-Claude, *Les paysans beaucerons au XIX^e siècle*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1989, 2 volumes, (1236 p.)
- FAVRE, Rémi, « Les mouvements de jeunesse dans la France de l'entre-deux-guerres », *Le mouvement social*, 1994, n°168, p. 31 à 50.
- FROISSART, Tony, *L'impasse du « sport rural », la Seine-et-Oise de 1880 à 1939*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- GOUJON, Pierre, « Associations et vie associative dans les campagnes au XIX^e siècle : le cas du vignoble de Saône-et-Loire », *Cahiers d'Histoire*, tome 26, 1981, n° 2, p. 136 à 142.
- HEIN, Fabien, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Mélanie Sétéun/IRMA, 2006.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.
- JAM, Jean-Louis (études rassemblées par), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presse universitaire Blaise Pascal, 2000.
- KALIFA, Dominique « Les historiens français et le « populaire » », *Hermès*, 42, 2005, p. 54 à 59.
- LAGREE, Michel, *Religion et modernité. France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- LAMARRE, Christine, *Petites villes et fait urbain en France au XVIII^e siècle. Le cas bourguignon*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1993.
- LE GOFF, Jacques, Nora, Pierre, *Faire l'histoire : nouveaux objets de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.
- LEVINE, Alison, « Cinéma, propagande et populations rurales en France (1919-1939), *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 3/2004, p. 21 à 38.
- LUSSIER, Hubert, *Les sapeurs-pompiers au XIX^e siècle: associations volontaires en milieu populaire*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.
- MARACHE, Corinne, « Une petite ville à la campagne, le statut intermédiaire du chef-lieu de canton à l'exemple du monde rural aquitain (milieu XIX^e-milieu XX^e) », in : LAGADEC, Yann, LE BIHAN, Jean, TANGUY, Jean-François, (dir.), *Le canton, un territoire du quotidien ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 75 à 87.
- MARCH, James G., « Organisations prosaïques et leaders héroïques », *Annales des Mines*, 2000, p. 44 à 50.
- MC WILLIAM, Neil, *Rêves de Bonheur, L'art social et la gauche française. 1830-1850*, Dijon, Les Presses du réel, 2007. (Traduction de l'ouvrage : *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1993).
- MERCIER, Julien, *Les universités populaires 1899-1914 : éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris, Éditions ouvrières, 1986.
- MOLINIER, Pierre (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, Les travaux du D.E.P, 2001.
- MUNOZ, Laurence, LECOCQ, Gilles (dir.), *Des patronages aux associations. La Fédération Sportive Culturelle de France face aux mutations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 123 à 130.

Ory, Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1987, vol.16, n°1, p. 67 à 82.

OTTINGER, Bénédicte, *L'art et la chasse : histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai, Renaissance Du Livre, 2002.

POUJOL, Geneviève, *L'éducation populaire : histoires et pouvoirs*, Paris, Économie et humanisme/Éditions ouvrières, 1981.

PROCHASSON, Christophe, « L'art social, ni doctrine, ni école, ni mouvement », in : *Qu'est-ce que l'art social*, séminaire *Arts et Sociétés* dirigé par Laurence Bertrand Dorléac mené dans le cadre du Centre d'histoire de Science Po, septembre 2006. URL : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-PROCHASSON.html>.

PROST, Antoine, *Les anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977.

REVEL, Jacques, *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Paris, Galaade, 2006.

TCHERNONOG, Viviane, *Le paysage associatif français. Mesures et évolutions*, Paris, Dalloz, 2007.

TERRET, Thierry, *Sport, éducation et art, XIXe-XXe siècles*, Paris, CTHS, 1996.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Le Seuil, 1999.

THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984.

WEBER, Eugen, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Fayard, 1983.

Essais, ouvrages sur la musique

AHLQUIST, Karen (dir.), *Chorus and community*, Illinois, University of Illinois Press, 2006.

ALTEN, Michèle, « Les formes de sociabilité musicale dans les écoles primaires de la république », *Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997, p. 49 à 60.

ALTEN, Michèle, « Un siècle d'enseignement musical à l'école primaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1997, vol. 55, n° 55, p. 3 à 15.

ALTEN, Michèle, *La musique et le chant dans les écoles primaires de la République (1882-1939)*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Antoine Prost (dir.), Université Paris-I, 1993.

AMAUCHE ANTOINE, Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Toulouse, 1981, vol. 93, n° 4, p. 443 à 450.

AMAUCHE-ANTOINE, Marie-Dominique, « Espérasa 1870-1940. Une ville ouvrière chante », *Ethnologie Française*, 1984, vol.14, n°3, p. 237 à 250.

AMAUCHE-ANTOINE, Marie-Dominique, *Histoire des pratiques goûts musicaux dans l'Aude au XIX^e siècle*, thèse de 3e cycle, discipline ethnologie, EHESS, Paris, 1981.

BACHMAN, Philippe, *Musique populaire, musique savante, hybridations : analyse comparative des modes de légitimation des catégories musicales*, Institut d'études politiques de Paris, DEA études politiques, 1996.

BAILBE, Joseph Marc, *La musique en France à l'époque romantique, 1830-1870*, Paris, Flammarion, 1991.

BARBIER, Claude, « Fanfares et chorales en Haute-Savoie entre 1860 et 1940. Le rôle de l'Église », in : *Vie religieuse en Savoie : mentalités, associations*, [actes du XXXI^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Annecy, 13-14 septembre 1986], Annecy, Académie salésienne, 1988, p. 17 à 23.

BELLIER, Olivier, *Les sociétés de musique en Maine-et-Loire au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Alain Corbin (dir.), Université de Tours, 1986.

- BERNARD, Élisabeth, « Jules Padeloup et les Concerts Populaires », in : *Revue de Musicologie*, 1971, 57/2, p. 150 à 178.
- BERTRAND, Jean-Pierre, « La musique traditionnelle », *303 Arts, recherches et créations*, 1997, n° 52, p. 48.
- BIGET-MAINFROY, Michelle, « La musique de la Révolution française, entre traditions savantes et souffle populaire », in : *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 53 à 68.
- BISARO, Xavier, *Chanter toujours : plain-chant et religion villageoise dans la France moderne : XVI^e siècle-XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 (246 p.)
- BLANC, Jean-Claude, « D'un siècle à l'autre ou l'influence du mouvement orphéonique sur les musiques de bal », in : *Entre l'Oral et l'Écrit : rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, [Actes du colloque de Gourdon du 20 septembre 1997], Saint-Jouin de Milly, FAMDT, 1998, p. 6 à 23.
- BÖDEKER, Hans Erich ; VEIT, Patrice, WERNER, Michael (dir.), KRAUS, Julia, LASSAIGNE, Dominique (collab.), *Le concert et son public*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2002.
- BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2007.
- BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920 : institutionnalisation et pratique*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008
- FIQUET (BOULLOT-), Marie-Laure, *La vie musicale à Laval de 1830 à 1914*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Université de Paris IV, 1993.
- BOUTON, Jean-Daniel, « Les sociétés musicales et le mouvement orphéonique en Moselle de 1854 à 1870 », in : DUVIGNEAU, Marion, (dir.), *À quatre temps. La musique en Moselle des origines à nos jours*, Metz, Archives départementales de la Moselle, 2002, p. 143.
- BOUTON, Jean-Daniel, *L'orphéonisme en Moselle au XIX^e siècle (1854-1870)*, Université de Metz, mémoire de maîtrise d'histoire, 2000.
- BRELOT, Claude-Isabelle, MAYAUD, Jean-Luc, (édit.), *Voyages en histoire. Mélanges offerts à Paul Gerbod*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1995.
- BUCH, Esteban, « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire en Sciences sociales*, vol 57, n°4, 2002, p. 1001 à 1028.
- BUCH, Esteban, « Musique et politique : quelle approche ? », in : ROBIC, Jean-François (textes réunis par), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 41 à 54.
- CALLEDE, Jean-Paul, « Quelques pratiques associatives de la musique. Contribution au thème des cultures populaires », in : *Les cultures populaires* [Actes du colloque organisé par la Société d'Ethnologie Française et la Société Française de Sociologie à l'Université de Nantes en 1983], [?], [?], 1983.
- CAMBON, Jérôme, *Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires de Maine-et-Loire sous la III^e République (1870-1914) Angers, Cholet, Saumur*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Guy Gosselin (dir.), Université de Tours, 2009.
- CAMBON, Jérôme, *Le répertoire Orphéonique des sociétés instrumentales d'Angers, Beaufort-en-Vallée et Trélazé au XIX^e siècle*, mémoire de DEA, discipline musicologie, Marie-Claire Mussat (dir.), Université de Rennes-II, Haute-Bretagne, 2001.
- CAMBON, Jérôme, *Soufflants et frappeurs de peau. Une petite histoire des sociétés instrumentales d'Angers, Beaufort-en-Vallée et Trélazé*, [?], Cheminement, 2003, p.14 à 15.
- CAMPOS, Rémy, « Enseigner le XIX^e siècle musical », entretien du 15 mai 2008, propos recueillis par Julien Ségol et Étienne Jardin. URL : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=318>, consulté le 8 juin 2011.
- CAMPOS, Rémy, « Histoire d'amateurs », *Revue de Musicologie*, 2002, tome 88, n°1, p. 151 à 156.

- CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du xix^e siècle », *Acta musicologica*, vol. LXXVII, n°2, 2005, p. 151 à 204.
- CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric (dir.), « Musique et sciences humaines. Rendez-vous manqués ? », *Revue d'Histoire et de Sciences Humaines*, 2006/1, n°14.
- CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.
- CARON, Sylvain, MEDICIS, François (de), DUCHESNEAU, Michel, (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, DEFRANCE, Yves, (dir.) *L'ethnomusicologie de la France: de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, [Actes du colloque "L'ethnomusicologie de la France", 15-18 novembre 2006], Paris, L'Harmattan, 2008.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Le lutrin d'Eglise et ses chantres au village (XIX^e – XX^e siècles), approche d'un service public musical*, thèse de doctorat, discipline ethnologie, Ecoles des hautes études en Sciences sociales, Centre d'ethnologie française, Paris, 1984.
- CHEYRONNAUD, Jacques, « Musique et Institution au village », *Ethnologie française*, 1984, vol. 14, n° 3, p. 265 à 280.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, Politique, Religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002
- CHIMENES, Myriam, (dir.) *La Vie musicale sous Vichy*, Editions Complexe, 2001.
- CHIMENES, Myriam, « Histoire sans musique », *Bulletin de la Société d'Histoire moderne et contemporaine*, 1997/1, p. 12 à 21.
- CHIMENES, Myriam, « Musicologie et histoire : frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 1998, tome 84, n° 1, p. 67 à 78.
- CIZERON, Jeanine, « Tambours, fanfares et violons. Les pratiques musicales populaires à Lyon (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Vibrations*, 1986, n° 2, p. 89 à 100.
- COLAS, Damien, GETREAU, Florence, HAINE, Malou (textes réunis par), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2007.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- CORNIC, Anita, *La Pratique du chant choral en Angleterre, pilier d'une entreprise moralisatrice à destination des classes populaires, 1840-1901*, thèse de doctorat, discipline anglais, Nicole Vigouroux-Frey (dir.), Université de Rennes-II, 2003.
- COTTE, Roger, *La musique maçonnique et ses musiciens*, Paris, Éditions du Borrego, 1987.
- DARRE, Alain (dir.), *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.
- DAVENSON, Henri, *Le livre des chansons*, Lyon, La Baconnière, 1944.
- DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, KALIFA, Dominique, *Imaginaire et sensibilités au XIX^e siècle. Etudes pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005.
- DETREE, Jean-François, « Les orphéons de Normandie », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 7, 1981, p. 1 à 20.
- DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.
- DONEGANI, Jean-Marie, BUCH, Esteban, (et autres), *Musique et politique*, Paris, Presses de Sciences Politiques, 2004.

- DONNAT, Olivier, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.
- DUBOIS, Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, 1/2001, n° 11, p. 229 à 261. URL : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-229.htm.
- DUBOIS, Vincent, « L'art et l'État au début de la IIIe République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses*, 1996, 23, p. 6 à 29.
- DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel, (dir.), *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009.
- DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, n° 181, p. 106 à 125.
- ESCAL, Françoise, IMBERTY, Michel, (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1997 (2 vols).
- ESCAL, Françoise, NICOLAS, François (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon du Puy-en-Velay, une œuvre civilisatrice », in : *La musique dans le midi de la France*, [Actes du colloque de Villecroze des 16 et 18 mai 1996], Paris, Klincksiek, 1998, p. 225 à 267.
- ESCOFFIER, Georges, « L'orphéon la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », in : *Musique et sociétés*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 69 à 82.
- ESCOFFIER, Georges, « La question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale », 2003 (première mise en ligne en 1999). URL : [http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpheon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1\[action\]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738/](http://www.intelligence-complexite.org/nc/fr/documents/recherche-dun-document/doc/la-question-de-lorpheon-un-exemple-de-complexite-musicale-et-sociale.html?tx_mcxapc_pi1[action]=docDetail&cHash=67a3832d0f207829ca423f5387f96738/)
- ESCOFFIER, Georges, « Les maîtrises : de la musique religieuse à la régulation des mœurs », in : *Musique et société*, Paris, Cité de la musique, 2004, p. 35 à 51.
- FAUQUET Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- FAUQUET, Joël-Marie, HENNION, Antoine, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000.
- FEND, Michael, NOIRAY, Michel (éd.), *Musical education in Europe (1770-1914) : compositional, institutional, and political challenges*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, 2 vol.
- FIJALKOW, Claire, *Deux siècles de musique à l'école. Chronique de l'exception parisienne. 1819-2002*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- FIQUET, Marie-Laure, « 1839-1939 : cent ans de musique en Mayenne », *303 Arts, Recherches et Créations*, 1984, n°2, p. 44 à 53
- FIQUET, Marie-Laure, « Les associations musicales dans la Mayenne de 1901 à 1985 », *Revue internationale de musique française*, 1986, n°21, p. 51 à 66.
- FRANCFORT, Didier, « Courants intellectuels et artistiques dans la France des années 1930 », *Confluências*, Instituto de Estudos Franceses (Coimbra), n°16, décembre 1998, p. 5 à 16.
- FRANCFORT, Didier, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », *Vingtième Siècle*, janvier-mars 2005, n° 85, p. 85 à 102.
- FRANCFORT, Didier, « Pour une approche historique de l'interculturalité en musique », in : THIEBLEMEONT-DOLLET, Sylvie (dir.), *L'interculturalité dans tous ses états*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p.104 à 112.

- FRANCFORT, Didier, *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004.
- FULCHER, Jane, (trad. par Marie-Pierre Gavivano), « Concert et propagande politique en France au début du XX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, 55^e année, n° 2, p. 389 à 413.
- FULCHER, Jane, « The Orpheon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France », *International Review of the Æsthetics and Sociology of Music*, 10-1, 1979, p. 47 à 56.
- GANVERT, Gérard, *L'enseignement de la musique en France : situation, problème, réflexions*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- GAUTHIER, Laure, TRAVERSIER, Mélanie, *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008.
- GERBOD, Paul, « 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, p. 49 à 74.
- GERBOD, Paul, « L'enseignement de la musique en France au XIX^e siècle dans les établissements d'instruction publique », in : PISTONE, Daniel (dir.), *L'éducation musicale en France, Histoires et méthodes*, [Actes du colloque de l'Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne], Paris, Presse universitaire Paris-Sorbonne, 1983, p. 33 à 46.
- GERBOD, Paul, « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 1980, X, 1, p. 27 à 44.
- GERBOD, Paul, « La musique populaire dans la deuxième moitié du XX^e siècle : l'orphéon d'aujourd'hui », *Ethnologie française*, 1988, vol.18, n°1, p. 15 à 26.
- GETREAU, Florence, « Recherche et maintien de la tradition musicale populaire en France : positions de principe, méthode d'observation et réalisation du MNATP », in : CHRISTOPHE, Jacqueline, BOELL, Denis-Michel, MEYRAN, Régis, (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p. 295 à 307.
- GEYER, Myriam, *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire Allemand (1871-1918)*, [Paris], École nationale des chartes, 1999.
- GOSSELIN, Guy, *L'âge d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège, Mardaga, 1994.
- GOUBAULT, Christian, « Les gaietés de l'orphéon », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 7, 1981, p. 21 à 29 ;
- GOUT, Alain, *Histoire des maîtrises en occident*, Paris, Éditions universitaires, 1987.
- GRANGER, Sylvie, *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII^e au XIX^e siècle (1661-1850)*, thèse de doctorat, discipline histoire, Anne Fillon (dir.), Université du Maine (1997), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 3 vol.
- GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville. 1600-1850*, Paris, Belin, 2002.
- GRIBENSKI, Jean, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », *Acta musicologica*, 1991, vol. 63, fasc. 2, p. 211 à 237.
- GUERENA, Jean-Louis (dir.), « Sociétés musicales et chantantes en Espagne XIX^e-XX^e siècle », *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, 1994, n°20.
- GUILCHER, Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français : tradition, histoire, société*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GUILCHER, Jean-Michel, *La chanson folklorique de langue française : la notion et son histoire*, Créteil, Atelier de la danse populaire française, 1989.
- GUMPLOWICZ, Philippe, « La ville orphéonique », séminaire de l'EHESS, 3 avril 2006. URL : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=902&ress=2891&video=96834&format=68.

- GUMPOWICZ, Philippe, « Le dossier « orphéon » : musique et sociabilité », *Esthétique du Peuple*, Paris, La Découverte/ Presses universitaires de Vincennes, 1985, p. 55 à 76.
- GUMPOWICZ, Philippe, « L'harmonie est-elle municipale ? Cliques, orphéons et fanfares dans la ville au XIX^e siècle » in : POIRRIER, Philippe (dir.), DUBOIS, Vincent (coll.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 327 à 338.
- GUMPOWICZ, Philippe, « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement Social* 2004/3, n°208, p. 91 à 124.
- GUMPOWICZ, Philippe, *L'orphéon. Pour une histoire sociale de la musique*, thèse de doctorat, discipline histoire, Madeleine Réberieux (dir.), Université de Paris VIII, 1984.
- GUMPOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001.
- GUMPOWICZ, Philippe, ROSTAIN, Michel, « L'orphéon, la formule artistique des sociétés humaines », *Espaces et Sociétés*, 1981, n° 38 – 39, p. 135 à 143.
- HAINÉ, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- HAMON, N., *La musique orphéonique à Rennes dans la première moitié du XX^e siècle : la Musique municipale et l'Harmonie des chemins de fer*, Mémoire de maîtrise, Université Rennes II, 1991.
- HENNION, Antoine, (dir.), « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, vol 5., n° 2, 1998, p. 9 à 19.
- HENNION, Antoine, (dir.), *Musique, histoire, démocratie/Music, History, Democracy (1789-1989)*, [Actes du colloque international organisé par "Vibrations" et IASPM (International Association for the Studies of Popular Music) à Paris, 17-20 juil. 1989], vol 1, n°6, Collection Recherche Musique et danse, Paris, MSH, 1992.
- HENNION, Antoine, « La musique, la ville et l'État. Plaidoyer pour... », in : POIRRIER, Philippe (dir.), DUBOIS, Vincent (coll.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p.315 à 326.
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART, Émilie, *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 2000.
- JAMBOU, Louis (dir.), *La musique entre France et Espagne : Interactions stylistiques. I. 1870-1939*, [Actes du colloque international tenu à Paris, en Sorbonne-Paris IV et à l'instituto Cervantes, les 14-16 mai 2001] Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004.
- JULIEN, Jean-Rémy, MONGREDIEN, Jean (Ed.), *Le Tambour et la Harpe. Oeuvres, pratiques et manifestation musicales sous la Révolution (1788-1800)*, Paris, Editions de May, 1991.
- JULIEN, Jean-Rémy, KLEIN, Jean-Claude (Ed.), *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, Editions du May, 1989.
- KECK, Frédéric, « Musique et sciences humaines : nouvelles rencontres », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2010/1, n° 22, p. 221 à 227.
- La Vie musicale dans les provinces françaises*, 4 tomes, Genève, Minkoff, 1972 (I et II), 1974 (III), 1980 (IV).
- LABONVILLE, Marie-Elisabeth, « The Founding of the Orfeón Lamas, and Palza's Creative Response (1927-1963), in: *Juan Bautista Plaza and musical nationalism in Venezuela*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 94 à 114.
- LAURENT, Jean, *L'œuvre de Désiré Martin-Beaulieu*, Niort, Société Historique et Scientifique des Deux-Sèvres, 1996.

- LEBON, André, *Petite histoire des sociétés de musique populaire dans le nord de la France*, Lille, Éditions par l'harmonie d'Escaudain, 1977.
- LEBRAT, Soizic, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Guy Saupin (dir.), Université de Nantes, 2002.
- LEBRAT, Soizic, *Sociabilités musicales au XIX^e siècle. Loire-inférieure et Vendée*, mémoire de DEA, discipline histoire, Guy Saupin (dir.), Université de Nantes, 2004.
- LECONTE, Henri, *La société nationale des orphéonistes « crick-sicks » 1852-1977*, Tourcoing, [?], 1979.
- LEDENT, David, *La révolution symphonique : l'invention d'une modernité musicale*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LESPINARD, Bernadette, « La diffusion de la musique chorale en France après 1890 : les voies de la décentralisation selon Charles Bordes », *Revue de musicologie*, 2006, tome 92, n° 1, p. 177 à 194.
- LESPINARD, Bernadette, « Le chant choral dans les années trente : art d'élite, art populaire », in : PISTONE, Danièle (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Champion, 2000, p. 205 à 222.
- LESPINARD, Bernadette, « Les masses chantantes de la II^e République », *Revue internationale de musique française*, vol. 1, Slatkine, 1980, p. 336 à 339.
- LESURE, François (Actes réunis par), *La musique dans le midi de la France - XIX^e*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1997, p. 153 à 184.
- LESURE, François, « Musicologie », in : *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1961.
- LESURE, François, « L'Orphéon, lieu privilégié d'activité musicale : à propos d'une histoire de la Lyre havraise », *Bulletin du Centre normand d'histoire musicale*, n° 3, 1977, p. 27.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des sciences humaines*, 2006/1, n°14, p. 49 à 69.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 19, 1999. URL : <http://rh19.revues.org/index157.html>.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musicale au XIX^e siècle », in : LEUWERS, Hervé (dir.), BARRIERE, Jean-Paul, LEFEBVRE, Bernard, *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 (Lille3), 2001, p. 79 à 96.
- LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Colin, 2005.
- LOCKE, Ralph, *Les Saint-simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992 (Première publication : *Music, Musicians, and the Saint-simoniens*, Presses de l'Université de Chicago, 1986)
- LORTAT-JACOB, Bernard, ROVSING OLSEN, Miriam, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, n° 171-172, 2004/3. URL : <http://lhomme.revues.org/index1266.html>.
- MABRU, Lothaire, *Pratiques musicales en milieu rural (XIX^e-XX^e). L'exemple des landes de Gascogne*, Belin-Beliet, 1988.
- MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009.
- MANIGUET Thierry, NUSSBAUM, Jeffrey, (dir.), *Paris : un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930*, [Actes du colloque des 29, 30 et 1^{er} juillet 2007, organisé par le Musée de la musique et l'Historic Brass Society], Paris, Cité de la musique, 2007.
- MARTY, Laurent, *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et technique dans le textile. Roubaix, 1850-1914*, Lille, Atelier ethno-histoire et culture ouvrière / fédération Léo Lagrange, 1982.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MEUNIER, Christophe, *Harmonies et Fanfares en Indre-et-Loire du XIX^e siècle à nos jours*, [?], CPE, 2006.

MILO, Daniel, « Le musical et le social : variation sur quatre textes de William Weber (notes critiques) », *Annales ESC*, 42-1, 1987, p. 27 à 40.

Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Représentation. URL : <http://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/musikwissenschaft/esf.htm>.

Musique bretonne, histoire des sonneurs de tradition, Douarnenez, Ed. Le Chasse-marée/ArMen, 1996.

Musique et société : la vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. [Actes des journées d'études de la Société française de musicologie, Rennes, 8-9 septembre 1981], Rennes, Publication de l'Université de Rennes II, 1982.

MUSSAT, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », in : BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael, (dir.) KRAUS, Julia, LASSAIGNE, Dominique (avec la collaboration de), *Le concert et son public*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 317 à 331.

MUSSAT, Marie-Claire, « Les enjeux politiques du kiosque à musique au début de la Troisième République », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, H. Champion, 1999, p. 193 à 206.

MUSSAT, Marie-Claire, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Paris, Du May, 1992.

MUSSAT, Marie-Claire, *La vie musicale en province : musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse de 3^e cycle, discipline musicologie, Université de Paris IV, 1986 (Éd. Minkoff, 1988)

MUSSAT, Marie-Claire, *Les Musiciens de la mer et la musique des équipages de la Flotte de Brest*, 1996.

MUSSAT, Marie-Claire, « Des musiciens d'Eglise en Bretagne : des citoyens-musiciens », *Revue de musicologie*, XCIV/2, 2008, p. 423 à 439.

NAGORRE FERRER, Maria, *La revolución coral : estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICMU, 2001.

NASLIN, Christine, « Les formes de sociabilités maçonniques et musicales au XIX^e siècle : approche des sources et problématiques », *Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997, p. 37 à 48.

NASLIN, Christine, *Sociabilités musicales et sociabilités maçonniques en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Edith Weber (dir.), Université de Paris-IV, 1994.

NETTL, Bruno, « Une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'Homme*, 2004/3, n°171-172, p. 333 à 351.

NIAUD, Viviane, « La vie musicale à Clermont-Ferrand au XIX^e siècle », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, XCVII, n°275, avril-juin, 1995, p. 343 à 362.

NOURRISSON, Roger, *Fanfares et batteries fanfares*, Levallois-Perret, [?], 1992.

PASLER, Jann, « Material Culture and Postmodern Positivism: Rethinking the "Popular" in Late-Nineteenth Century French Music », in : CRIST, Stephen A., MONTEMORRA MARVIN, Roberta, (Ed.), *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, p. 355 à 387.

PASLER, Jann, *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.

PAUL, Christian, *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 IV, 2008.

PERRENOUD, Marc (Textes réunis par), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologique du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PESSANHA SANTIAGO, José Jorge, *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyre et orphéons, sociabilités et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*, thèse de doctorat, discipline anthropologie, Paris, EHESS, 1997.

- PETIT, Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », *Ethnologie française*, 2004/2, Tome XXXVII, 4, p 707 à 716.
- PETIT, Vincent, *La clef des champs. Les sociétés musicales du Haut-Doubs horloger au XIX^e siècle*, Fournet-Blancheroche, Regards sur le Haut-Doubs, 1998.
- PISTONE, Danièle (dir.), *L'éducation Musicale en France, Histoires et méthodes*, [Actes du colloque de l'Institut de recherche sur les civilisations de l'Occident moderne], Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 1983.
- PISTONE, Danièle, « Notes pour une histoire des associations musicales françaises », *Revue internationale de musique française*, 1986, n°21, p. 7 à 14.
- PISTONE, Danièle, « Sociabilités musicales parisiennes au XX^e siècle. Importance et nature des créations d'associations », *Cahiers du GRHIS*, n°6, 1997, p. 87 à 104.
- PISTONE, Danièle, *La musique, ses institutions et son public dans la France du XX^e siècle. Bibliographie commentée*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1999, Observatoire Musical Français, Série Bibliographie-catalogues, n° 3, II-XX, p. IX.
- PISTONE, Danièle, *Musique et société : deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- PRITCHARD, Brian W., *The musical festival and the choral Society in England in the eighteenth and nineteenth centuries: a social history*, Ph. D., Department of History, University of Birmingham, 1968.
- PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement Social*, 2004/3, n° 208, p. 3 à 5.
- PROCHASSON, Christophe, « Le mouvement orphéonique », in : BURGUIERE, André, REVEL, Jacques (dir.), *Histoire de la France. Choix culturels et mémoire*, Paris, Le Seuil, 2000 (1^{ère} éd. 1993), p. 190 à 193.
- QUENIART, Jean (dir.), *Le chant acteur de l'histoire*, [actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- QUENIART, Jean, « Les formes de sociabilités musicales en France et en Allemagne (1750-1850) », in : FRANÇOIS, Étienne, (dir.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Ed. Recherches sur les civilisations, 1986, p. 135 à 146.
- RADIGUER, Henri, « L'orphéon » in : LAVIGNAC, Albert, LAURENCIE (de la), Lionel, (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris, Delagrave, 1925, p. 3715 à 3747.
- RAIBAUD, Yves « De la pratique culturelle amateur à l'institutionnalisation par le biais de la vie associative : l'exemple des écoles de musique », in : GILLET, Jean-Claude, *Les associations, des espaces entre utopies et pragmatismes*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 79 à 98.
- RAULINE, Jean-Yves, « 19th-century Amateur Music Society in France and the changes of Instrument Construction: their Evolution Caught Between Passivity and Progress », *Galpin Society Journal LIX*, mai 2008, p. 236 à 245.
- RAULINE, Jean-Yves, « Les sociétés musicales sous le Second-Empire et la Troisième République : entre sociabilité et propagande politique », in : TOURNES, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, H. Champion, 1999, p. 173 à 192.
- RAULINE, Jean-Yves, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie (1792-1914). Contribution à une histoire sociale de la musique*, thèse de doctorat, discipline musicologie, Université de Paris IV, 2000.
- ROHRBACH, Michel, *Fanfares vaudoises : notes au fil des temps*, Yens-sur-Morges, Cabedita, 2003.
- RUSSEL, Dave, *The popular Society of the Yorkshire Textile District, 1850-1914: a Study of a relationship between Music and Society*, Ph.D., Department of History, University of York, 1979.
- SCHNEIDER, Corinne, « Le concert, lieu d'expression de la temporalité », in : ESCAL, Françoise, NICOLAS, François (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 47 à 74.
- SUPIČIĆ, Ivo, « Histoire sociale de la musique en France : quelques aspects de base (1) », *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol 19, n° 2, Zagreb, 1988, pp. 229-258 ; « L'histoire

- sociale de la musique en France : quelques aspects de base (2), *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol 20, n° 1, Zagreb, 1989, p. 61 à 102.
- SUPIČIĆ, Ivo, *Musicologie et interdisciplinarité : l'apport socio-historique et les travaux musicologiques en France de 1953 à 1983*, thèse d'État, discipline musicologie, Marc Honegger (dir.), Université de Strasbourg, 1986.
- TAÏEB, Patrick, « Le concert à la source », propos recueillis par Étienne Jardin et Yann Rocher (EHESS), mai 2006. URL : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=175>.
- TERRET, Thierry, « Le son du corps. Gymnastique et chant à la fin du XIX^e siècle », in : ARNAUD, Pierre, TERRET, Thierry (dir.), *Jeux et Sports dans l'histoire*, IV, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996, p. 47 à 73.
- TOURNES, Ludovic, (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, H. Champion, 1999.
- TOURNES, Ludovic, « Les hot clubs, des sociétés savantes au service de la diffusion du jazz », in : TOURNES, Ludovic, VADELORGE, Loïc, « Les sociabilités musicales », *Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997, p. 105 à 120.
- TOURNES, Ludovic, « Les sociabilités musicales contemporaines, entre acculturation et déculturation du politique », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Champion, 1999, p. 26 à 30.
- TOURNES, Ludovic, *Musique ! : du phonographe au MP3, 1877-2011*, Paris, Autrement, 2011 (1^{ère} édit. en 2008).
- TRAVERSIER, Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : le tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, n° 57-2, p. 190 à 201.
- UZEL, Valérie, *Les Médailles de l'orphéon de Metz*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Paris VIII, 1999.
- VADELORGE, Loïc, « L'Orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », *Cahiers du GRHIS*, 6, 1997, p. 61 à 86.
- VADELORGE, Loïc, « Le fait associatif dans les politiques culturelles locales aux XIX^e-XX^e siècles », in : MOLINIER, Pierre (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective, Les travaux du D.E.P, 2001, p. 65 à 87.
- VADELORGE, Loïc, « Où va l'histoire culturelle ? », *Ethnologie française*, 2006, XXVII, 2, p. 357 à 359.
- VADELORGE, Loïc, « Un vecteur d'intégration républicaine : l'orphéon. L'exemple de Rouen sous la Troisième République », in : TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 81 à 110.
- VADELORGE, Loïc, *Rouen sous la III^e République. Politiques et pratiques culturelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- VADELORGE, Loïc, TOURNES, Ludovic (textes réunis par.), « Les sociabilités musicales », *Cahiers du GRHIS*, n° 6, 1997.
- VIEIRA, Guillaume, « Les sociétés musicales à Marseille 1870-1914 : lieux d'expression des volontés politiques », *Provence historique*, n° 209, tome LII, 2002, p. 337 à 353.
- VINSONNEAU, Hervé, *Vive la musique municipale, 200 ans de musique amateur au Mans*, Le Mans, Cénomane, 1999.
- WANGERMEE, Robert, *Guide du chant choral en Wallonie et à Bruxelles*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- WEBER, William, « L'historien social et la vie musicale », propos recueillis et traduits par Annie Sévin (EHESS), novembre 2007. URL : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=291>.
- WEBER, William, « L'institution et son public : l'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 48-6, 1993, p. 1519 à 1540.

WEBER, William, « Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 42-4, 1989, p. 849 à 875.

WEBER, William, *Music and the middle class, The social Structure of Concert Life in London, Paris, Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, 2004 (1^{ère} éd. 1975).

WEBER, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford, Oxford university, 1996 (1^{ère} Éd. 1992).

- à l'échelle de la Vendée

Essais, ouvrages (autres que sur la musique)

BILLAUD, A., *L'institution Richelieu, 1856-1956, Luçon, La Roche*, Luçon, S. Pacteau, 1956.

CHAIGNE, Louis, *La Vendée*, Paris, Fernand Lanore, 1981 (1^{ère} ed. 1949).

DESGRE, Stève, SOUCHET, Jean-Luc, *La force des solidarités vendéennes : la mutualité dans l'histoire sociale du département*, [La-Roche-sur-Yon ?], Mutualité française Vendée, 2005.

DOREAU, Bernard, GALLET, Jo, REGOURD, Florence, RIVE, Claude, (sous la dir. de la Fédération des œuvres laïques), *Cent ans d'école publique et laïque en Vendée*, Nantes, ACL [Arts-Cultures-Loisirs], 1986.

DURET, André (dir.), NAULIN, Alexandre, MARQUINE, Colette (et al.), *L'institution Richelieu : 1856-2006*, Luçon/La Roche-sur-Yon, [?], 2007.

GERARD, Alain, « La Vendée cléricale et nobiliaire d'André Siegfried », in : *Christianisme et Vendée : la création au XIX^e d'un foyer du catholicisme* [actes du Colloque tenu à La Roche-sur-Yon les 22, 23 et 24 avril 1999], La Roche-sur-Yon, Centre vendéen de recherches historiques, 2000, p. 563 à 598.

GERARD, Alain, *Les Vendéens des origines à nos jours*, La Roche-sur-Yon, Centre vendéen de recherches historiques, 2001.

GROLLIER, Christèle, *La station balnéaire des Sables-d'Olonne 1826-1914*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Jacques Fierain (dir.), Université de Nantes, 1990.

HELLO, Yves, « Les sociétés de gymnastique et de tir en Vendée de 1878 à 1914 », *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1981, p. 173 à 179.

HERRENG, Jean-Marc, *Les instituteurs publics dans la société vendéenne (1833-1914)*, thèse de doctorat, discipline histoire, Jacques Fierain (dir.), Université de Nantes, 1987.

HONGROIS, Christian, « Les jeunesses catholiques », in : GALIPEAU, Nathalie (dir.), *Émotions religieuses en Vendée*, Parthenay, UPCP-Geste Paysanne, 1990, p. 54 à 65.

HUGUET, Mylène, *Écoles maternelles et primaires aux Sables-d'Olonne, 1802- 1914*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, Université de Nantes, 2002.

HURIER, Damien, *Les mines de Faymoreau : histoire d'un site industriel dans le bocage vendéen, 1827-1958*, mémoire de maîtrise, discipline histoire, N. Pietri, M. Launay (dir.), Institut catholique d'études supérieures, La Roche-sur-Yon, 2001.

LABRETONNIERE, P.L.C., *Statistique du département de la Vendée*, Paris, Hachette, Bibliothèque nationale, 1975.

MARTIN, Jean-Clément, *Une région nommée Vendée : entre politique et mémoire, XVIII^e siècle-XX^e siècle*, Chauray, Geste éditions, 1996

Population des communes de la Vendée de 1801 à 1999, Insee Pays-de-la-Loire, 1999.

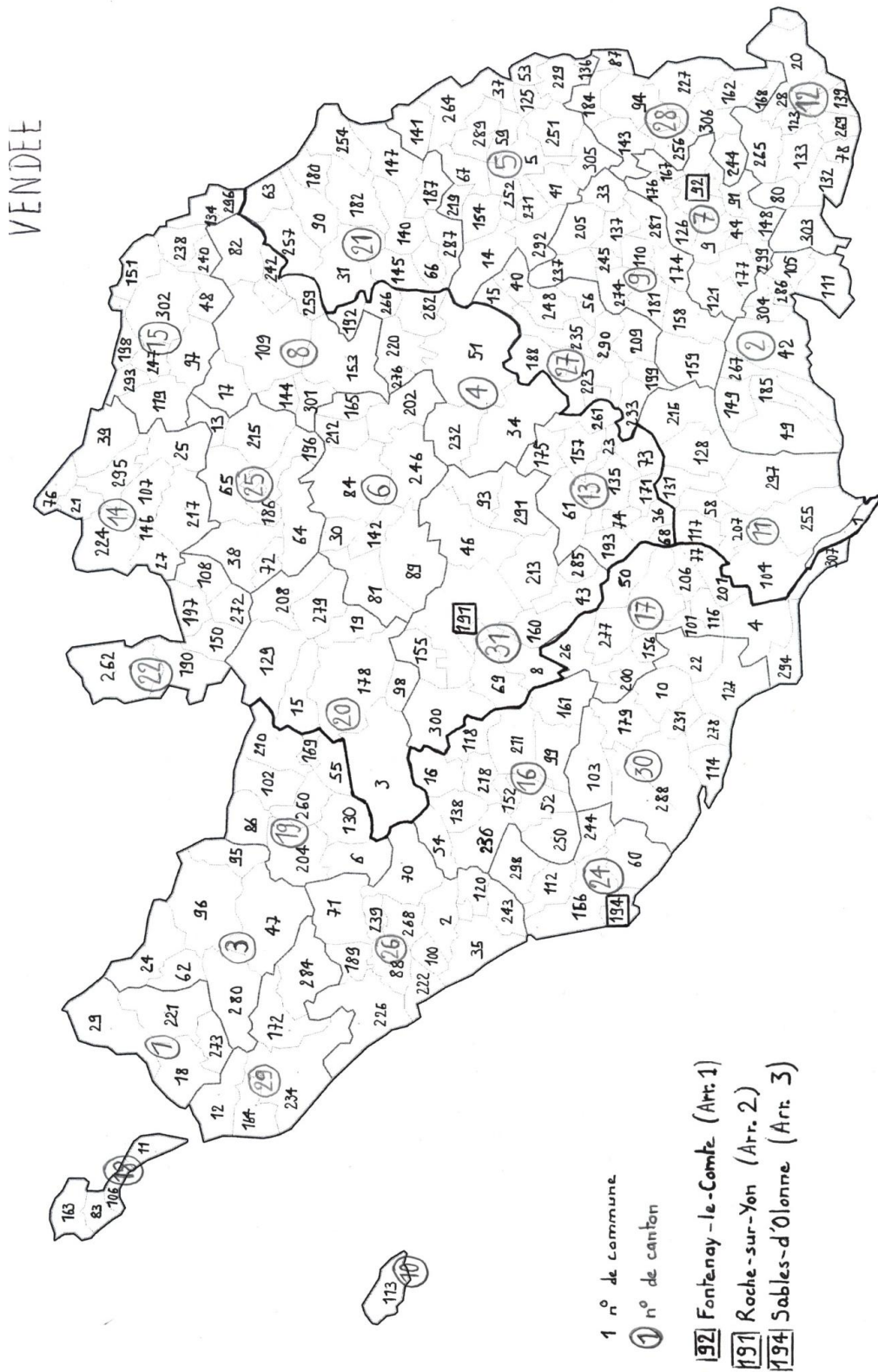
PROU, Pascal, *La voie ferrée des Sables-d'Olonne à La Roche-sur-Yon de 1845 à 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, N. Pietri, J. Valette (dir.), Institut catholique d'études supérieures, La Roche-sur-Yon, juin 1997.

REGOURD, Florence, « Un aspect de la sociabilité vendéenne : Cercle et Association. 1846-1939 », *Annuaire de la Société d'Émulation de la Vendée*, 1979, p. 265 à 292.

- REGOURG, Florence, *La Vendée ouvrière*, Les Sables-d'Olonne, Le Cercle d'Or, 1981.
- SARRAZIN, Jean-Claude, (dir.), *La Vendée des origines à nos jours*, Saint-Jean-d'Angely, Bordesoules, 1982.
- SEGRETIN, Franck, *Un régiment dans une ville : le 93^e R.I. à La Roche-sur-Yon (1873-1914)*, mémoire de DEA, discipline histoire, Jean-Pierre Bois (dir.), Université de Nantes, 2005.
- SIEGFRIED, André, *Tableau politique de la France de l'Ouest sous la III^e République*, Paris, Colin, 1913 (1^{ère} éd.)
- VILETTE-SIMON, Sophie, *École laïque et guerre scolaire : application des lois Jules Ferry en Vendée, 1880- 1918*, mémoire de DEA, discipline histoire, Marcel Launay (dir.), Université de Nantes, 2003.
- VINCENT, Johan, *L'intrusion balnéaire : les populations littorales bretonnes et vendéennes face au tourisme, 1800-1945*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Essais, ouvrages sur la musique
- BERTRAND, Jean-Pierre, « Cent cinquante ans de musique populaire (1971 on sonne à nouveau de la Veuze en Vendée) », *Recherches vendéennes*, n°6, 1999, p. 489 à 494.
- BERTRAND, Jean-Pierre, « La musique traditionnelle », *303 Arts, recherches et créations*, 1997, n° 52.
- KERBOEUF, Michel, MANDIN, Gustave, *Vielles en Vendée*, UPCP, Geste Paysanne, association Ellébore, 1984.
- La Chasse Gallery, chants et musiques de la chasse en Vendée*, Saint-Jean-de-Monts, ARExCPO, 2004.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc, « Vielles et vieilleux de Vendée », *Bulletin de la Société Folklorique du Centre-Ouest*, 1979, XIII, 1, p. 14 à 22.
- LEBRAT, Soizic, « La Vendée résiste-t-elle à l'orphéon ? », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 2010/2, n° 117-2, p. 123 à 150.
- Sociétés musicales en Vendée du XIX^e siècle à nos jours*, exposition du 9 juillet au 15 septembre 1985 [organisée par la] Conservation départementale des musées, [au] Musée du Nord de la Vendée, Montaigu par Christophe Vital, [La Roche-sur-Yon], Conservation départementale des musées de Vendée, 1985.
- YDIER, Ferdinand, « Le centenaire de la Musique municipale », *Bulletin de la Société d'Olonne*, 1930.

Annexes

- Carte des communes de Vendée



- Tableau des communes de Vendée

COMMUNES	NUM. COM	ARR.	NUM. ARR	CANTONS	NUM CANT
AIGUILLON-SUR-MER (L')	001	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
AIGUILLON-SUR-VIE (L')	002	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
AIZENAY	003	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
ANGLES	004	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
ANTIGNY	005	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
APREMONT	006	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
AUBIGNY	008	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
AUZAY	009	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
AVRILLE	010	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
BARBATRE	011	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	NOIRMOUTIER-EN-L'ILE	18
BARRE-DE-MONTS (LA)	012	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-JEAN-DE-MONTS	29
BAZOGES-EN-PAILLERS	013	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
BAZOGES-EN-PAREDS	014	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
BEAUFOU	015	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
BEAULIEU-SOUS-LA-ROCHE	016	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
BEAUREPAIRE	017	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
BEAUVOIR-SUR-MER	018	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	BEAUVOIR-SUR-MER	01
BELLEVILLE-SUR-VIE	019	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
BENET*	020	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
BERNARDIERE (LA)	021	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MONTAIGU	14
BERNARD (LE)	022	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
BESSAY	023	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
BOIS-DE-CENE	024	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
BOISSIERE-DE-MONTAIGU (LA)	025	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
BOISSIERE-DES-LANDES (LA)	026	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
BOUFFERE	027	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
BOUILLE-COURDAULT	028	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
BOUIN	029	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	BEAUVOIR-SUR-MER	01
BOULOGNE	030	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
BOUPERE (LE)	031	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
BOURNEAU	033	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
BOURNEZEAU	034	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
BRETIGNOLLES-SUR-MER	035	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
BRETONNIERE (LA)	036	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
BREUIL-BARRET	037	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
BROUZILS (LES)	038	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
BRUFFIERE (LA)	039	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
CAILLERE-SAINT-HILAIRE (LA)	040	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
CEZAIS	041	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
CHAILLE-LES-MARAIS	042	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
CHAILLE-SOUS-LES-ORMEAUX	043	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
CHAIX	044	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
CHAIZE-GIRAUD (LA)	045	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
CHAIZE-LE-VICOMTE (LA)	046	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
CHALLANS	047	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
CHAMBRETAUD	048	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
CHAMPAGNE-LES-MARAIS	049	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
CHAMP-SAINT-PERE (LE)	050	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
CHANTONNAY	051	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
CHAPELLE-ACHARD (LA)	052	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
CHAPELLE-AUX-LYS (LA)	053	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
CHAPELLE-HERMIER (LA)	054	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
CHAPELLE-PALLUAU (LA)	055	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
CHAPELLE-THEMER (LA)	056	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
CHATAIGNERAIE (LA)	059	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
COMMUNES	NUM.	ARR.	NUM.	CANTONS	NUM

	COM		ARR		CANT
CHATEAU-D'OLONNE	060	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
CHATEAU-GUIBERT	061	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
CHATEAUNEUF	062	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
CHATELLIERS-CHATEAUMUR (LES)	063	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
CHAUCHE	064	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
CHAVAGNES-EN-PAILLERS	065	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
CHAVAGNES-LES-REDOUX	066	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
CHEFFOIS	067	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
CLAYE (LA)	068	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
CLOUZEAUX (LES)	069	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
COEX	070	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
COMMEQUIERS	071	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
COPECHAGNIERE (LA)	072	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
CORPE	073	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
COUTURE (LA)	074	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
CUGAND	076	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
CURZON	077	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
DAMVIX	078	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
DOIX	080	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
DOMPIERRE-SUR-YON	081	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
EPESSSES (LES)	082	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
EPINE (L')	083	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	NOIRMOUTIER-EN-L'ILE	18
ESSARTS (LES)	084	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
FALLERON	086	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
FAYMOREAU	087	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
FENOULLER (LE)	088	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
FERRIERE (LA)	089	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
FLOCELLIERE (LA)	090	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
FONTAINES	091	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
FONTENAY-LE-COMTE	092	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
FOUGERE	093	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
FOUSSAIS-PAYRE	094	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
FROIDFOND	095	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
GARNACHE (LA)	096	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
GAUBRETIERE (LA)	097	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
GENETOUCHE (LA)	098	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
GIROUARD (LE)	099	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
GIVRAND	100	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
GIVRE (LE)	101	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
GRANDLANDES	102	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
GROSBREUIL	103	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
GRUES	104	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
GUE-DE-VELLUIRE (LE)	105	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
GUERINIERE (LA)	106	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	NOIRMOUTIER-EN-L'ILE	18
GUYONNIERE (LA)	107	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
HERBERGEMENT (L')	108	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
HERBIERS (LES)	109	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
HERMENAULT (L')	110	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
ILE-D'ELLE (L')	111	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
ILE-D'OLONNE (L')	112	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
ILE-D'YEU (L')	113	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	ILE-D'YEU (L')	10
JARD-SUR-MER	114	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
JAUDONNIERE (LA)	115	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
JONCHERE (LA)	116	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
LAIROUX	117	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
LANDERONDE	118	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
LANDES-GENUSSON (LES)	119	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
LANDEVIEILLE	120	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
COMMUNES	NUM. COM	ARR.	NUM. ARR	CANTONS	NUM CANT

LANGON (LE)	121	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
LIEZ	123	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
LOGE-FOUGEREUSE	125	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
LONGEVES	126	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
LONGEVILLE-SUR-MER	127	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
LUCON	128	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
LUCS-SUR-BOULOGNE (LES)	129	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
MACHE	130	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
MAGNILS-REIGNIERS (LES)	131	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
MAILLE	132	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
MAILLEZAIS	133	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
MALLIEVRE	134	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	135	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
MARILLET	136	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
MARSAIS-SAINTE-RADEGONDE	137	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
MARTINET	138	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
MAZEAU (LE)	139	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
MEILLERAIE-TILLAY (LA)	140	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
MENOMBLET	141	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
MERLATIERE (LA)	142	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
MERVENT	143	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
MESNARD-LA-BAROTIERE	144	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
MONSIREIGNE	145	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
MONTAIGU	146	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
MONTOURNAIS	147	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
MONTREUIL	148	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
MOREILLES	149	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
MORMAISON	150	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
MORTAGNE-SUR-SEVRE	151	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
MOTHE-ACHARD (LA)	152	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
MOUCHAMPS	153	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
MOUILLERON-EN-PAREDS	154	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
MOUILLERON-LE-CAPTIF	155	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-NORD (LA)	23
MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	156	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
MOUTIERS-SUR-LE-LAY	157	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
MOUZEUIL-SAINT-MARTIN	158	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
NALLIERS	159	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
NESMY	160	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
NIEUL-LE-DOLENT	161	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
NIEUL-SUR-L'AUTISE	162	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
NOIRMOUTIER-EN-L'ILE	163	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	NOIRMOUTIER-EN-L'ILE	18
NOTRE-DAME-DE-MONTS	164	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-JEAN-DE-MONTS	29
OIE (L)	165	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
OLONNE-SUR-MER	166	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
ORBRIE (L')	167	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
OULMES	168	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
PALLUAU	169	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
PEAULT	171	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
PERRIER (LE)	172	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-JEAN-DE-MONTS	29
PETOSSE	174	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
PINEAUX (LES)	175	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
PISSOTTE	176	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
POIRE-SUR-VELLUIRE (LE)	177	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
POIRE-SUR-VIE (LE)	178	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
POIROUX	179	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
POMMERAIE-SUR-SEVRE (LA)	180	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
POUILLE	181	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
POUZAUGES	182	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
COMMUNES	NUM. COM	ARR.	NUM. ARR.	CANTONS	NUM CANT
PUY-DE-SERRE	184	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28

PUYRAVAULT	185	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
RABATELIERE (LA)	186	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
REAMUR	187	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
REORTHE (LA)	188	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
NOTRE-DAME-DE-RIEZ	189	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
ROCHESERVIERE	190	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
ROCHE-SUR-YON (LA)	191	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON (LA)	98
ROCHETREJOUX	192	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
ROSNAY	193	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
SABLES-D'OLONNE (LES)	194	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
SAINTE-ANDRE-GOULE-D'OIE	196	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
SAINTE-ANDRE-TREIZE-VOIES	197	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
SAINTE-AUBIN-DES-ORMEAUX	198	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
SAINTE-AUBIN-LA-PLAINE	199	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
SAINTE-AUGOURD-DES-LANDES	200	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
SAINTE-BENOIST-SUR-MER	201	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
SAINTE-CECILE	202	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
SAINTE-CRISTOPHE-DU-LIGNERON	204	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
SAINTE-CYR-DES-GATS	205	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
SAINTE-CYR-EN-TALMONDAIS	206	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
SAINTE-DENIS-DU-PAYRE	207	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
SAINTE-DENIS-LA-CHEVASSE	208	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
SAINTE-ETIENNE-DE-BRILLOUET	209	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
SAINTE-ETIENNE-DU-BOIS	210	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
SAINTE-FLAIVE-DES-LOUPS	211	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
SAINTE-FLORENCE	212	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
SAINTE-FLORENT-DES-BOIS	213	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
SAINTE-FOY	214	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
SAINTE-FULGENT	215	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	SAINT-FULGENT	25
SAINTE-GEMME-LA-PLAINE	216	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
SAINTE-GEORGES-DE-MONTAIGU	217	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
SAINTE-GEORGES-DE-POINTINDOUX	218	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
SAINTE-GERMAIN-L'AIGUILLER	219	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINTE-GERMAIN-DE-PRINCY	220	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
SAINTE-GERVAIS	221	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	BEAUVOIR-SUR-MER	01
SAINTE-GILLES-CROIX-DE-VIE	222	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
SAINTE-HERMINE	223	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
SAINTE-HILAIRE-DE-LOULAY	224	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
SAINTE-HILAIRE-DE-RIEZ	226	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
SAINTE-HILAIRE-DES-LOGES	227	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HILAIRE-DES-LOGES	28
SAINTE-HILAIRE-DE-VOUST	229	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINTE-HILAIRE-LA-FORET	231	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINTE-HILAIRE	30
SAINTE-HILAIRE-LE-VOUHIS	232	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
SAINTE-JEAN-DE-BEUGNE	233	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
SAINTE-JEAN-DE-MONTS	234	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINTE-JEAN-DE-MONTS	29
SAINTE-JUIRE-CHAMPGILLON	235	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
SAINTE-JULIEN-DES-LANDES	236	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
SAINTE-LAURENT-DE-LA-SALLE	237	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
SAINTE-LAURENT-SUR-SEVRE	238	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
SAINTE-MAIXENT-SUR-VIE	239	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
SAINTE-MALO-DU-BOIS	240	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
SAINTE-MARS-LA-REORTHE	242	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
SAINTE-SUR-MER	243	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
SAINTE-MARTIN-DE-FRAIGNEAU	244	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HILAIRE-DES-LOGES	28
SAINTE-MARTIN-DES-FONTAINES	245	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
SAINTE-MARTIN-DES-NOYERS	246	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ESSARTS (LES)	06
SAINTE-MARTIN-DES-TILLEULS	247	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
COMMUNES	NUM. COM	ARR.	NUM. ARR	CANTONS	NUM CANT
SAINTE-MARTIN-LARS-EN-SAINTE-HERMINE	248	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27

SAINT-MATHURIN	250	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOTHE-ACHARD (LA)	16
SAINT-MAURICE-DES-NOUES	251	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINT-MAURICE-LE-GIRARD	252	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINT-MESMIN	254	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
SAINT-MICHEL-EN-L'HERM	255	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
SAINT-MICHEL-LE-CLOUCQ	256	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
SAINT-MICHEL-MONT-MERCURE	257	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
SAINT-PAUL-EN-PAREDS	259	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
SAINT-PAUL-MONT-PENIT	260	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	PALLUAU	19
SAINTE-PEXINE	261	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MAREUIL-SUR-LAY-DISSAIS	13
SAINT-PHILBERT-DE-BOUAINE	262	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
SAINT-PIERRE-DU-CHEMIN	264	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINT-PIERRE-LE-VIEUX	265	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
SAINT-PROUANT	266	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
SAINTE-RADEGONDE-DES-NOYERS	267	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
SAINT-REVEREND	268	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-GILLES-CROIX-DE-VIE	26
SAINT-SIGISMOND	269	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
SAINT-SULPICE-EN-PAREDS*	271	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
SAINT-SULPICE-LE-VERDON	272	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHESERVIERE	22
SAINT-URBAIN	273	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	BEAUVOIR-SUR-MER	01
SAINT-VALERIE	274	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
SAINT-VINCENT-S'ERLANGES*	276	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
SAINT-VINCENT-SUR-GRAON*	277	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
SAINT-VINCENT-SUR-JARD*	278	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
SALIGNY	279	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	POIRE-SUR-VIE (LE)	20
SALLERTAIN	280	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	CHALLANS	03
SERIGNE	281	FONTENAY-LE-COMTE	1	HERMENAULT (L')	09
SIGOURNAIS*	282	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	CHANTONNAY	04
SOULLANS	284	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SAINT-JEAN-DE-MONTS	29
TABLIER (LE)	285	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
TAILLEE (LA)*	286	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
TALLUD-SAINTE-GEMME*	287	FONTENAY-LE-COMTE	1	POUZAUGES	21
TALMONT-SAINT-HILAIRE*	288	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	TALMONT-SAINT-HILAIRE	30
TARDIERE (LA)	289	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
THIRE	290	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINTE-HERMINE	27
THORIGNY	291	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-SUD (LA)	31
THOUARSAIS-BOUILDROUX*	292	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
TIFFAUGES	293	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
TRANCHE-SUR-MER (LA)*	294	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17
TREIZE-SEPTIERS	295	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MONTAIGU	14
TREIZE-VENTS	296	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
TRIAIZE	297	FONTENAY-LE-COMTE	1	LUCON	11
VAIRE	298	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	SABLES-D'OLONNE (LES)	24
VELLUIRE	299	FONTENAY-LE-COMTE	1	FONTENAY-LE-COMTE	07
VENANSAULT	300	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	ROCHE-SUR-YON-NORD (LA)	23
VENDRENNES	301	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	HERBIERS (LES)	08
VERRIE (LA)	302	ROCHE-SUR-YON (LA)	2	MORTAGNE-SUR-SEVRE	15
VIX	303	FONTENAY-LE-COMTE	1	MAILLEZAIS	12
VOUILLE-LES-MARAIS	304	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHAILLE-LES-MARAIS	02
VOUVANT	305	FONTENAY-LE-COMTE	1	CHATAIGNERAIE (LA)	05
XANTON-CHASSENON	306	FONTENAY-LE-COMTE	1	SAINT-HILAIRE-DES-LOGES	28
FAUTE-SUR-MER (LA)	307	SABLES-D'OLONNE (LES)	3	MOUTIERS-LES-MAUXFAITS	17

- Tableau des sociétés et associations vendéennes (1845 – 1939)

Sociétés musicales

Index	Commune	Num Com	Nom de la société	Laïc / Cléric al	Catégorie. (1)	Cat. (2)	Formation musicale	Date	Cote
1	Fontenay-le-Comte	92	Société philharmonique de Fontenay		s.m	s.m	groupe symphonique	1845	4M118
2	Luçon	128	Société musicale (société philharmonique)	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1849	4M112 / (AML) 4S
3	Luçon	128	Société chorale		s.m	s.m	groupe choral	1858	4M122
4	Roche-sur-Yon (La)	191	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1860	4M112
5	Fontenay-le-Comte	92	Société chorale de Fontenay		s.m	s.m	groupe choral	1861	4M118
6	Roche-sur-Yon (La)	191	Orphéon de Napoléon-Vendée		s.m	s.m	groupe choral	1863	4M112
7	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société chorale philharmonique		s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1863	4M112
8	Sables-d'Olonne (Les)	194	Orphéon des Sables		s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1863	4M112
9	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1864	4M112
10	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1864	4M112
11	Montaigu	146	Société orphéonique		s.m	s.m	groupe choral	1865	4M112
12	Roche-sur-Yon (La)	191	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1865	4M127
13	Montaigu	146	Orphéon		s.m	s.m	groupe choral	1868	4M112
14	Fontenay-le-Comte	92	Fanfare de la ville de Fontenay	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1871	4M118/2R1 E dépôt 92
15	Chantonnay	51	Société philharmonique de Chantonnay		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1871	4M112
16	Luçon	128	Société chorale de Luçon		s.m	s.m	groupe choral	1871	4M112
17	Ile-d'Elle (L')	111	société philharmonique		s.m	s.m	groupe harmonie	1874	annuaire Coyon
18	Ile-d'Elle (L')	111	société chorale		s.m	s.m	groupe choral	1874	annuaire Coyon
19	Luçon	128	Société philharmonique	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1875	4M122
20	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1875	4M133
21	Chantonnay	51	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1877	4M112
22	Fontenay-le-Comte	92	Société philharmonique de Fontenay		s.m	s.m	groupe symphonique	1878	4M118
23	Saint-Michel-en-l'Herm	255	L'orphéon de Saint-Michel en l'Herm		s.m	s.m	groupe choral	1878	4M133
24	Montaigu	146	Société philharmonique de Montaigu		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1879	4M112
25	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société philharmonique	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1879	4M133
26	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1880	4M113
27	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Société musicale Musique des sapeurs pompiers	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1880	4M113
28	Fontenay-le-Comte	92	Fanfare de Fontenay		s.m	s.m	groupe fanfare	1880	4M112
29	Jard-sur-Mer	114	Société philharmonique L'agricole de Jard		s.m	s.m	groupe harmonie	1880	4M121 / (AML) 4S
30	Triaize	297	Fanfare municipale de Triaize	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1880	4M134
31	Triaize	297	Société philharmonique	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1880	4M134/ 4M112
32	Angles	4	Société philharmonique d'Angles		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1881	4M113
33	Chaize-le-Vicomte (La)	46	Société chorale de La Chaize		s.m	s.m	groupe choral	1881	4M112
34	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Lyre républicaine	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1881	4M133 / (AML) 4S
35	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société philharmonie (prend le nom de Lyre républicaine en 1884)	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1881	4M133
36	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Société musicale	C	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1882	4M113

37	Lucs-sur-Boulogne (Les)	129	Fanfare la Jeune France des Lucs sur Boulogne		s.m	s.m	groupe fanfare	1882	4M112/ 4M131
38	Rocheservière	190	Fanfare de Rocheservière		s.m	s.m	groupe fanfare	1882	4M112/ 4M122
39	Grues	104	Société philharmonique de Grues		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1883	4M112
40	Mareuil-sur-Lay	135	Société philharmonique de Mareuil		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1883	4M112
41	Mortagne-sur-Sèvre	151	Société philharmonique de Mortagne		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1883	4M112
42	Noirmoutier	163	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe fanfare	1883	4M125
43	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société chorale		s.m	s.m	groupe choral	1883	4M112
44	Sainte-Hermine	223	Société phiharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1883	4M131
45	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Société philharmonique de Saint Gilles Croix de vie		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1883	4M131
46	Challans	47	fanfare la Sainte-Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1883	BNF 8V6314/AR EXCPO
47	Ile-d'Elle (L)	111	fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1883	BNF 8V6315
48	Ile-d'Elle (L)	111	chorale		s.m	s.m	groupe choral	1883	BNF 8V6316
49	Notre-Dame-de-Riez	189	fanfare	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1883	BNF 8V6315
50	Saint-Benoît	201	fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1883	BNF 8V6315
51	Sables-d'Olonne (Les)	194	orphéon des établissements d'instruction publique	L	s.m	s.m	groupe choral	1883	BNF 8V6316
52	Sables-d'Olonne (Les)	194	fanfare de l'école municipale	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1883	BNF 8V6316
53	Chaize-le-Vicomte (La)	46	Société musicale Les enfants de la Chaize-le-Vicomte		s.m	s.m	groupe choral	1884	4M112
54	Chaize-le-Vicomte (La)	46	Fanfare les enfants de La Chaize		s.m	s.m	groupe fanfare	1884	4M112
55	Challans	47	Lyre challandaise		s.m	s.m	groupe fanfare	1884	4M115 / (AML) 4S
56	Cugand	76	Société musicale		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1884	4M112
57	Cugand	76	Fanfare de Cugand		s.m	s.m	groupe fanfare	1884	4M112 / (AML) 4S
58	Fontenay-le-Comte	92	Lyre fontenaisienne		s.m	s.m	groupe harmonie-fanfare	1884	4M118
59	Aiguillon-sur-Mer (L)	1	L'Union musicale républicaine	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1885	4M113
60	Aizenay	3	Société musicale l'Ouvrière		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1885	4M112
61	Champagné-les-Marais	49	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe fanfare	1885	4M112
62	Mareuil-sur-Lay	135	Orphéon de Mareuil		s.m	s.m	groupe choral	1885	4M112
63	Velluire	299	Société musicale de Velluire		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1885	4M134/ 4M112
64	Saint-Martin-des-Noyers	246	Fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1886	4M112
65	Chaillé-les-Marais	42	Fanfare de Chaillé les Marais	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1887	4M115
66	Chataigneraie (La)	59	Société philharmonique	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1887	4M112/ 4M116
67	Fontenay-le-Comte	92	Société chorale de Fontenay	L	s.m	s.m	groupe choral	1887	4M118
68	Nalliers	159	Société philharmonique	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1887	4M124
69	Pouzauges	182	Fanfare de Pouzauges	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1887	4M126
70	Chataigneraie (La)	59	Fanfare de Chataigneraie	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1888	4M116
71	Langon (Le)	121	Société musicale		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1888	4M112
72	Oie (L)	165	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1888	4M112
73	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fanfare de Saint Hilaire des Loges		s.m	s.m	groupe fanfare	1888	4M132
74	Vouvant	305	Société musicale " Fanfare vouvantaise "		s.m	s.m	groupe fanfare	1888	4M134/ 4M112 / (AML)4S
75	Mothe-Achard	152	fanfare libre		s.m	s.m	groupe fanfare	1888	8Z119

76	Champs-Saint-Père (Le)	50	Société philharmonique de l'Union Champs St Pérèse	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1889	4M116
77	Ile-d'Yeu (L')	113	Fanfare de l'île d'yeu		s.m	s.m	groupe fanfare	1889	4M121
78	Tranche-sur-Mer (La)	294	Société philharmonique de la Tranche		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1889	4M134
79	Vouillé-les-Marais	304	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1890	4M134
80	Monsireigne	145	Fanfare La Fraternelle de Monsireigne et de Saint-Prouant		s.m	s.m	groupe fanfare	1891	4M112
81	Montaigu	146	Fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1891	4M112
82	Saint-Prouant	266	Société musicale " La Fraternelle " de Monsireigne et de Saint-Prouant		s.m	s.m	groupe fanfare	1891	4M133
83	Chaillé-les-Marais	42	Lyre de Chaillé les Marais		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1892	4M115
84	Damvix	78	Fanfare de Damvix	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1892	4M117
85	Nieul-sur-l'Autise	162	Société musicale les Enfants de l'Autise		s.m	s.m	groupe fanfare	1892	4M124
86	Fontenay-le-Comte	92	Société philharmonique de Fontenay		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1892	4M112
87	Sainte-Hermine	223	Lyre républicaine	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1892	4M131
88	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fanfare de Saint Hilaire des Loges		s.m	s.m	groupe fanfare	1892	4M132
89	Ile-d'Elle (L')	111	Société philharmonique de l'île d'Elle	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1893	4M121/4M112
90	Benet	20	L'Union musicale		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1896	4M112 / (AML) 4S
91	Herbiers (Les)	109	L'Union herbretaise		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1897	4M112
92	Ile-d'Elle (L')	111	Union musicale de l'île d'Elle	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1897	4M121
93	Mortagne-sur-Sèvre	151	Harmonie		s.m	s.m	groupe harmonie	1897	4M112
94	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1897	4M124
95	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	L'Union musicale	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1898	4M113 / (AML) 4S
96	Fontenay-le-Comte	92	lyre fontenaisienne		s.m	s.m	groupe harmonie	1898	4M118
97	Saint-Vincent-sur-Graon	277	Société musicale la philharmonie de Saint Vincent sur Graon		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1898	4M133
98	Chaillé-les-Marais	42	Société amicale des anciens élèves de l'école		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1899	4M115
99	Fontenay-le-Comte	92	Société chorale et symphonique		s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1900	4M118
100	Caillère (La)	40	Fanfare de la Caillère		s.m	s.m	groupe fanfare	1901	4M115 / (AML) 4S
101	Grues	104	L'Harmonie gruaulaise		s.m	s.m	groupe harmonie	1901	4M120 / (AML) 4S
102	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1902	4M113
103	Sables-d'Olonne (Les)	194	Orphéon municipal des Sables d'Olonne "L'Union sablaise"	L	s.m	s.m	groupe choral	1902	4M129
104	Sables-d'Olonne (Les)	194	La Musique municipale des Sables d'Olonne	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1902	4M129 / (AML) 4S
105	Challans	47	La Chorale challandaise		s.m	s.m	groupe choral	1903	4M115?
106	Vix	303	L'Union musicale viseronne	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1903	4M134 / (AML) 4S
107	Tranche-sur-Mer (La)	294	Lyre tranchaise	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1904	4M134 / (AML) 4S
108	Herbiers (Les)	109	Fanfare Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1905	4M112/ (AML) 4S
109	Mothe-Achard (La)	152	société musicale		s.m	s.m	groupe harmonie	1905	AREXCPO
110	Luçon	128	Société philharmonique de Luçon		s.m	s.m	groupe harmonie	1906	4M112 / (AML) 4S
111	Vouillé-les-Marais	304	Société musicale Les Maraichins de Vouillé les Marais		s.m	s.m	groupe fanfare	1906	4M112 / (AML) 4S
112	Maillé	132	société musicale		s.m	s.m	groupe harmonie	1907	AREXCPO
113	Mouchamps	153	Société de chant La Fraternelle	protestante ?	s.m	s.m	groupe choral	1908	4M124
114	Chaillé-les-Marais	42	Lyre républicaine et démocratique de Chaillé les	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1909	4M112

			Marais						
115	Maillezais	133	Fanfare de Maillezais	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1909	4M123 / (AML) 4S
116	Saint-Fulgent	215	Fanfare	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1909	4M112
117	Longèves	126	Chorale Saint Christophe	C	s.m	s.m	groupe choral	1910	4M122
118	Mareuil-sur-Lay	135	Lyre mareuillaise		s.m	s.m	groupe harmonie	1910	4M112 / (AML) 4S
119	Saint-Denis-La-Chevasse	208	fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1910	AREXCPO
120	Caillère (La)	40	Fanfare républicaine de la Caillère	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1911	4M115
121	Maillezais	133	Fanfare la Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1911	4M123
122	Damvix	78	Fanfare de Damvix	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1912	4M117 / (AML) 4S
123	Grues	104	Fanfare municipale républicaine de Grues	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1912	4M112 / (AML) 4S
124	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Fanfare de Mouzeuil Saint Martin	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1912	4M124 / (AML) 4S
125	Vix	303	Union catholique vizeronne	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1912	4M112 / (AML) 4S
126	Ile-d'Elle (L')	111	Société philharmonique de l'île d'Elle		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1913	4M121
127	Montaigu	146	Chorale Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe choral	1913	4M112
128	Saint-Jean-de-Monts	234	Fanfare Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1913	AREXCPO
129	Pouzauges	182	Fanfare de Pouzauges	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1914	4M112
130	Fontenay-le-Comte	92	Clique		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1914	AREXCPO
131	Epresses (Les)	82	Société musicale de Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1920	4M112 / (AML) 4S
132	Faymoreau	87	Société musicale des mineurs de Faymoreau		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1920	4M118
133	Ile-d'Elle (L')	111	Union philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1920	4M112 / (AML) 4S
134	Challans	47	Société d'éducation populaire		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1921	4M115
135	Grosbreuil	103	Union catholique d'éducation populaire	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1921	4M120
136	Hermenault (L')	110	Patronage Sainte Lienne	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1921	4M120
137	Chaillé-les-Marais	42	Lyre Chaillezaise		s.m	s.m	groupe fanfare	1921	4M112 / (AML) 4S
138	Nalliers	159	Société d'éducation populaire et artistique de Nalliers		s.m	s.m	groupe harmonie	1921	4M124 / (AML) 4S
139	Jard-sur-Mer	114	Université populaire jardaise	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1922	4M121
140	Nalliers	159	Société d'éducation populaire musicale et artistique de Nalliers		s.m	s.m	groupe harmonie	1922	4M112 / (AML) 4S
141	Pouzauges	182	Philharmonie du cercle catholique de Pouzauges	C	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1922	4M126 / (AML) 4S
142	Essarts (Les)	84	Société de tir La Gerbe	C	s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1922	4M117
143	Fontenay-le-Comte	92	Lyre fontenaisienne- Société musicale d'éducation populaire	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1922	4M118 / (AML) 4S
144	Fontenay-le-Comte	92	Orphéon de Fontenay le Comte		s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1922	4M118 / (AML) 4S
145	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Fanfare de Mouzeuil et Saint Martin	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1922	4M124 / (AML) 4S
146	Sables-d'Olonne (Les)	194	Les Chanteurs de Notre Dame	C	s.m	s.m	groupe choral	1922	4M129
147	Faymoreau	87	Société musicale des mineurs de Faymoreau		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1923	4M118 / (AML) 4S
148	Mareuil-sur-Lay	135	Société amicale de trompe de chasse "le Rallye mareuil"		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1923	4M123 / 4M112 / (AML) 4S
149	Montaigu	146	Fanfare municipale de Montaigu	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1923	4M112 / (AML) 4S
150	Oulmes	168	Société musicale, théâtrale et récréative "La jeunesse oulmaise"	L	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1923	4M125
151	Rochetretjoux	192	Lyre des mines d'antimoine de Rochetretjoux (fanfare)		s.m	s.m	groupe fanfare	1923	4M128
152	Sainte-Hermine	223	Société de musique L'Espérance	C	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1923	4M131 / (AML) 4S

153	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fanfare Saint-Louis	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1923	4M132 / (AML) 4S
154	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fanfare de Saint Hilaire des loges	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1923	4M132 / (AML) 4S
155	Saint-Hilaire-de-Voust	229	La Saint-Hilairoise	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1923	4M112 / (AML) 4S
156	Saint-Jean-de-Monts	234	Fanfare Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1923	4M112
157	Thiré	290	Société musicale " Les Trompes thiréennes "	L	s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1923	4M134
158	Grosbreuil	103	Société d'éducation populaire La Jeanne d'arc	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1924	4M120
159	Aizenay	3	Harmonie municipale l'ouvrière	L	s.m	s.m	groupe harmonie	1924	4M112 / (AML) 4S
160	Champagné-les-Marais	49	La Philharmonique		s.m	s.m	groupe fanfare	1924	4M112 / (AML) 4S
161	Mareuil-sur-Lay	135	La Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe harmonie	1924	4M112 / (AML) 4S
162	Mazeau (Le)	139	Lyre mazéenne	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1924	4M123
163	Mervent	143	Rallye mervantais		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1924	4M123
164	Montaigu	146	Fanfare de Montaigu		s.m	s.m	groupe fanfare	1924	4M112
165	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Fanfare moutiénoise	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1924	4M124 / (AML) 4S
166	Nalliers	159	chorale féminine Les Bergeronnettes		s.m	s.m	groupe choral	1924	4M112 / (AML) 4S
167	Roche-sur-Yon (La)	191	L'Union symphonique	L	s.m	s.m	groupe symphonique	1924	4M127 / (AML) 4S
168	Roche-sur-Yon (La)	191	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe harmonie	1924	4M112 / (AML) 4S
169	Sainte-Radegonde-des-Noyers	267	L'Union musicale		s.m	s.m	groupe harmonie	1924	4M133 / (AML) 4S
170	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fanfare municipale de Saint Hilaire des Loges "La jeunesse laïque"	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1924	4M132 / (AML) 4S
171	Fontenay-le-Comte	92	fanfare des élèves et anciens élèves du collège de Fontenay	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1924	4S
172	Maillé	132	La Saint-François	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1924	AML 4S
173	Saint-Michel-en-l'Herm	255	société philharmonique		s.m	s.m	groupe harmonie	1924	AML 4S
174	Mortagne-sur-Sèvre	151	société philharmonique de Mortagne-sur-Sèvre		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1924	AML 4S
175	Liez	123	Fanfare Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1924	AML 4S
176	Luçon	128	orphéon luçonnais		s.m	s.m	groupe choral	1924	AML 4S
177	Chantonnay	51	fanfare Sainte-Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1924	AML 4S
178	Angles	4	Société musicale		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1924	AML 4S
179	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Rallye Vendéen		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1924	AML 4S
180	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Société amicale des anciennes élèves Les Hirondelles	L	s.m	s.m	groupe choral	1925	4M124
181	Chataigneraie (La)	59	Union musicale de la Chataigneraie		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1925	4M112 / (AML) 4S
182	Curzon	77	Harmonie Sainte-Jeanne-d'Arc	C	s.m	s.m	groupe harmonie	1925	4M117
183	Mortagne-sur-Sèvre	151	Fanfare de Mortagne		s.m	s.m	groupe fanfare	1925	AML
184	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Harmonie		s.m	s.m	groupe harmonie	1925	AML 4S
185	Nieul-sur-l'Autise	162	Fanfare Les Enfants de L'Autise		s.m	s.m	groupe fanfare	1925	4M112/ 4M124 / (AML) 4S
186	Péault	171	Lyre péaltaise		s.m	s.m	groupe fanfare	1925	4M112/ (AML) 4S
187	Saint-Florent-des-Bois	213	La Saint-Hubert		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1925	AML 4S
188	Saint-Philbert-de-Bouaine	262	Société musicale		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1925	4M133
189	Thiré	290	la Clique de Thiré		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1925	(AML) 4S
190	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	fanfare		s.m	s.m	groupe fanfare	1925	(AML) 4S
191	Avrillé	10	Lyre Avrillaise	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1926	4M113

192	Gaubretière (La)	97	Fanfare Saint Paul	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1926	4M112/ (AML) 4S
193	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Fanfare Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1926	4M124/ (AML) 4S
194	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	La Lyre gemmoise		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1926	4M130
195	Chapelle-Themer (La)	56	Fanfare post scolaire	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1927	4M116
196	Fontenay-le-Comte	92	Symphonie des instituteurs publics de la Vendée	L	s.m	s.m	groupe symphonique	1927	4M118
197	Herbergement (L')	108	La Joyeuse	L	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1927	4M112
198	Roche-sur-Yon (La)	191	Orphéon de la Roche-sur-Yon		s.m	s.m	groupe choral	1927	4M112 / (AML) 4S
199	Sérigné	281	Fanfare Le Réveil sérignolais		s.m	s.m	groupe fanfare	1927	4M134
200	Velluire	299	Société chorale et théâtrale de Velluire		s.m	s.m	groupe choral	1927	4M134
201	Epine (L')	83	Société officielle de l'Oiseau blanc		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1928	4M117
202	Curzon	77	Fanfare curzonnaise	L	s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1928	4M112/ 4M117
203	Lairoux	117	Société musicale de Lairoux		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1928	4M112 / (AML) 4S
204	Mouchamps	153	Fanfare de la jeunesse laïque de Mouchamps	L	s.m	s.m	groupe fanfare	1928	4M112
205	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Philharmonique de Mouzeuil et Saint Martin		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1928	4M112
206	Roche-sur-Yon (La)	191	La Maîtrise Saint Louis	C	s.m	s.m	groupe choral	1928	4M112
207	Saint-André-d'Ornay	195	Maitrise Saint André	C	s.m	s.m	groupe choral	1928	4M112
208	Sainte-Hermine	223	Lyre républicaine	L	s.m	s.m	groupe choral/ instrumental	1928	4M131 / (AML) 4S
209	Mervent	143	Association d'éducation morale populaire La Merventaise		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1929	4M123
210	Mothe-Achard (La)	152	Symphonie mothaise		s.m	s.m	groupe symphonique	1929	4M124 / (AML) 4S
211	Mouilleron-en-Pareds	154	Fanfare Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1929	4M124 / (AML) 4S
212	Moutiers-sur-le-Lay	157	Fanfare Sainte Cécile	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1929	4M112
213	Roche-sur-Yon (La)	191	Harmonie Saint Louis	C	s.m	s.m	groupe harmonie	1929	4M112
214	Tranche-sur-Mer (La)	294	Lyre tranchaise		s.m	s.m	groupe harmonie	1929	4M112 / (AML) 4S
215	Fontenay-le-Comte	92	Fanfare Notre Dame	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1930	4M118 / (AML) 4S
216	Fontenay-le-Comte	92	Symphonie des Cordeliers (ecole)	L	s.m	s.m	groupe symphonique	1930	4M118
217	Herbiers (Les)	109	La Sainte Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1930	4M112 / (AML) 4S
218	Langon (Le)	121	Fanfare langonnaise		s.m	s.m	groupe fanfare	1930	4M112
219	Angles	4	Société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1932	4M112
220	Ferrière (La)	89	Les Pirons de la Frère		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1932	4M112
221	Mallièvre	134	Le Réveil malliévrains		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1932	4M112
222	Poiroux (Le)	179	Société de musique La Diane	L	s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1932	4M126
223	Roche-sur-Yon (La)	191	Orchestre symphonique de l'école Normale	L	s.m	s.m	groupe symphonique	1932	4M127
224	Thiré	290	Le Réveil thiréen		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1932	4M112
225	Tranche-sur-Mer (La)	294	Société philharmonique municipale	L	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1932	4M134
226	Saint-Mesmin	254	L'Echo du bocage	C	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1933	4M132
227	Triaise	297	Fanfare triolaize		s.m	s.m	groupe fanfare	1933	4M112
228	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Les Blés d'or		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1934	4M112
229	Luçon	128	société philharmonique		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1934	4M112 / (AML) 4S
230	Curzon	77	Lyre curzonnaise	C	s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1936	4M112/ 4M117
231	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	Association musicale	L	s.m	s.m	groupe musical indéfini	1936	4M125

232	Saint-Gilles-sur-Vie	222	La Clique du Jaunay		s.m	s.m	groupe cynégétique et paramilitaire	1936	4M131
233	Grues	104	Harmonie gruaulaise		s.m	s.m	groupe harmonie	1937	4M112
234	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Fanfare Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1937	4 M124
235	Roche-sur-Yon (La)	191	L'union musicale yonnaise		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1937	4M112
236	Verrie (La)	302	Union musicale de la Verrie		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1937	4M112
237	Gué-de-Velluire (Le)	105	Eveil Guétréen		s.m	s.m	groupe musical indéfini	1938	4M112
238	Jard-sur-Mer	114	Stella Maris		s.m	s.m	groupe instrumental indéfini	1939	4M112/ 4M121
239	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	Fanfare la Jeanne d'Arc	C	s.m	s.m	groupe fanfare	1939	4M112

Autres sociétés

Index	Commune	Num Com	Nom de la société	L/C	Cat. (1)	Cat. (2)	Formation musicale	Date	Cote
240	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1782	4M112
241	Luçon	128	Cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1800	4M112
242	Noirmoutier	163	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1811	4M112
243	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1811	4M112
244	Fontenay-le-Comte	92	Cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1818	4M112
245	Fontenay-le-Comte	92	Cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1818	4M112
246	Croix-de-Vie	222	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1821	4M112
247	Ile-d'Yeu (L')	113	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1825	4M112
248	Sables-d'Olonne (Les)	194	Syndicat de défense mutuelle des usagers du gaz et de l'électricité		s.d.prof.	divers		1828	4M128
249	Chaillé-les-Marais	42	Société littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1835	4M112
250	Roche-sur-Yon (La)	191	Société littéraire, chambre de littérature et athénée réunis		c.litt. et c.soc.	cercle		1836	4M112
251	Montaigu	146	Société de secours mutuel des artisans et marchands		s.sec.	divers		1837	4M112
252	Roche-sur-Yon (La)	191	Société littéraire et commerciale		c.litt. et c.soc.	cercle		1838	4M112
253	Luçon	128	Cercle luçonnais		c.litt. et c.soc.	cercle		1842	4M112
254	Saint-Laurent-sur-Sèvre	238	Société de l'Union		c.litt. et c.soc.	cercle		1842	4M112
255	Chantonnay	51	Cercle littéraire de chantonnay		c.litt. et c.soc.	cercle		1843	4M116
256	Luçon	128	Société des courses de Vendée		cl.sp. et l.	sport-loisir		1843	4M122
257	Saint-Laurent-sur-Sèvre	238	Société de l'Union		c.pol.	cercle		1844	4M132
258	Champagné-les-Marais	49	Cercle littéraire de Champagné		c.litt. et c.soc.	cercle		1844	4M112
259	Fontenay-le-Comte	92	Société de secours mutuels de Fontenay		s.sec.	divers		1844	4M112
260	Mortagne-sur-Sèvre	151	Société de la Fleuriais		c.litt. et c.soc.	cercle		1844	4M112
261	Treize-Vent	296	Société d'agrément de Treize vent		c.litt. et c.soc.	cercle		1844	4M112
262	Vix	303	Société de secours mutuels de Vix		s.sec.	divers		1844	4M112
263	Mareuil-sur-Lay	135	Société agricole, industrielle, et commerciale		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1849	4M123
264	Noirmoutier	163	Cercle de Noirmoutiers		c.litt. et c.soc.	cercle		1850	4M112
265	Roche-sur-Yon (La)	191	La Fraternité vendéenne		c.pol.	cercle		1851	4M127
266	Fontenay-le-Comte	92	Association de vétérinaires		s.d.prof.	divers		1852	4M119
267	Bouin	29	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1854	4M 114
268	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société des régates des sables		cl.sp. et l.	sport-loisir		1854	4M129
269	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle		c.litt. et c.soc.	cercle		1854	4M128
270	Sables-d'Olonne (Les)	194	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1854	4M128
271	Mallièvre	134	Société de l'Union	C/L	c.pol.	cercle		1855	4M123
272	Saint-Malo-du-Bois	240	Société de la Fraternité		c.pol.	cercle		1855	4M132
273	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Cercle de Moutiers les Mauxfaits		c.litt. et c.soc.	cercle		1860	4M112
274	Bruffière (La)	39	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1861	4M115
275	Chantonnay	51	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1861	4M116
276	Gaubretière (La)	97	Société de Tempérance	C	c.écon. et temp.	cercle		1861	4M120

277	Roche-sur-Yon (La)	191	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1861	4M127
278	Saint-Hilaire-de-Loulay	224	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1861	4M131
279	Saint-Laurent-sur-Sèvre	238	Conférence de Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1861	4M132
280	Chantonnay	51	Cercle littéraire de Chantonnay		c.litt. et c.soc.	cercle		1862	4M112
281	Sainte-Hermine	223	cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1862	4M112
282	Fouques	76	Cercle économique de Fouques (Cugand)		c.écon. et temp.	cercle		1864	4M117
283	Saint-Laurent-sur-Sèvre	238	Société d'épargne et de crédit mutuel des ouvriers tisserands		s.sec.	divers		1866	4M132
284	Challans	47	Cercle de Challans		c.litt. et c.soc.	cercle		1867	4M112
285	Fontenay-le-Comte	92	Société compagnonnie de la ville et de l'arrondissement de Fontenay		s.d.prof.	divers		1867	4M119
286	Cugand	76	Cercle économique de l'Union à Hucheloup		c.écon. et temp.	cercle		1868	4M117
287	Fontenay-le-Comte	92	Société des architectes de la Vendée		s.d.prof.	divers		1868	4M119
288	Fontenay-le-Comte	92	Société des menuisiers et charpentiers		s.d.prof.	divers		1868	4M119
289	Cugand	76	Cercle économique et de tranquillité de Cugand		c.écon. et temp.	cercle		1869	4M117
290	Roche-sur-Yon (La)	191	Union compagnonnie		s.d.prof.	divers		1869	4M127
291	Saint-Michel-en-l'Herm	255	cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1869	4M112
292	Pouzauges	182	Cercle catholique de Pouzauges, Société de toutes-joies,	C	c.cath et c.trav.	cercle		1871	4M126
293	Angles	4	Cercle d'Angles		c.litt. et c.soc.	cercle		1872	4M112
294	Noirmoutier	163	Cercle maritime de Noirmoutier		c.litt. et c.soc.	cercle		1872	4M112
295	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1872	4M112
296	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle de la plage		c.litt. et c.soc.	cercle		1872	4M112
297	Saint-Jean-de-Monts	234	Chambre littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1872	4M112
298	Luçon	128	Cercle catholique des ouvriers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1873	4M122
299	Mothe-Achard (La)	152	Cercle		c.litt. et c.soc.	cercle		1873	4M124
300	Bernadière (La)	21	Cercle catholique ou union catholique	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M 114
301	Fontenay-le-Comte	92	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1874	4M112
302	Evrunes	85	Cercle catholique	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M117
303	Herbiers (Les)	109	Cercle catholique des Herbiers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M120
304	Pouzauges	182	Cercle catholique d'ouvriers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M126
305	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle catholique d'ouvriers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M127
306	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle catholique	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M128
307	Tiffauges	293	Cercle catholique	C	c.cath et c.trav.	cercle		1874	4M134
308	Nalliers	159	Cercle de l'agriculture et du commerce		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1874	4M112
309	Fontenay-le-Comte	92	Cercle catholique d'ouvriers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1875	4M119
310	Ile-d'Yeu (L')	113	Cercle de la Renaissance		c.litt. et c.soc.	cercle		1875	4M121
311	Roche-sur-Yon (La)	191	Société de pharmacie		s.d.prof.	divers		1875	4M127
312	Herbiers (Les)	109	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1876	4M120
313	Chambretaud	48	Cercle catholique de Chambretaud	C	c.cath et c.trav.	cercle		1876	4M115
314	Roche-sur-Yon (La)	191	Union catholique de la Vendée	C	c.cath et c.trav.	cercle		1876	4M127
315	Luçon	128	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1878	4M112

316	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1878	4M129
317	Roche-sur-Yon (La)	191	Société scientifique et professionnelle des vétérinaires		s.d.prof.	divers		1880	4M127
318	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle français		c.litt. et c.soc.	cercle		1880	4M128
319	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle du Progrès		c.litt. et c.soc.	cercle		1880	4M128
320	Challans	47	Cercle ouvrier de Challans		c.cath et c.trav.	cercle		1881	4M115
321	Epresses (Les)	82	Cercle		c.litt. et c.soc.	cercle		1881	4M117
322	Evrunes	85	Société de Tempérance	C	c.écon. et temp.	cercle		1881	4M117
323	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle vendéen de la ligue française de l'enseignement	L	soutien à l'école	divers		1881	4M127
324	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle commercial et industriel		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1881	4M128
325	Saint-Aubin-des-Ormeaux	247	Société de Tempérance	C	c.écon. et temp.	cercle		1881	4M130
326	Beauvoir-sur-Mer	18	Cercle de Beauvoir		c.litt. et c.soc.	cercle		1882	4M113
327	Chataigneraie (La)	59	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1882	4M112
328	Talmont-Saint-Hilaire	288	Cercle républicain du canton de Talmont	L	c.pol.	cercle		1882	4M112
329	Chantonay	51	Cercle agricole		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1883	4M116
330	Fontenay-le-Comte	92	Société de gymnastique, d'instruction militaire et de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1883	4M119
331	Luçon	128	La Luçonnaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1883	4M122
332	Montaigu	146	Société de tir et de gymnastique		s.tir.gym	s.tir.gym		1883	4M123
333	Roche-sur-Yon (La)	191	Société de prévoyance entre les percepteurs et receveurs spéciaux de la Vendée		s.sec.	divers		1883	4M127
334	Benet	20	Société patriotique de tir	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M114
335	Mothe-Achard (La)	152	Société d'éducation militaire et de gymnastique		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M124
336	Mouchamps	153	Société de gymnastique et de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M124
337	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de gymnastique et de tir La Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M129
338	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société d'éducation gymnastique et militaire des Sables-d'Olonne		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M128
339	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société d'éducation gymnastique et militaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M127
340	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société d'éducation gymnastique et militaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1884	4M133
341	Chataigneraie (La)	59	société de tir La Persévérante		s.tir.gym	s.tir.gym		1885	4M116
342	Mareuil-sur-Lay	135	Cercle littéraire		c.litt. et c.soc.	cercle		1885	4M123
343	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle du Commerce et de l'Industrie		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1885	4M127
344	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle des régates		cl.sp. et l.	sport-loisir		1885	4M128
345	Aizenay	3	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1886	4M113
346	Fontenay-le-Comte	92	Cercle des travailleurs	L	c.cath et c.trav.	cercle		1886	4M119
347	Fontenay-le-Comte	92	Cercle industriel et commercial		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1886	4M119
348	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de sport nautique vendéen		cl.sp. et l.	sport-loisir		1886	4M129
349	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1887	4M127
350	Luçon	128	Cercle catholique	C	c.cath et c.trav.	cercle		1887	4M122
351	Mortagne-sur-Sèvre	151	Cercle		c.litt. et c.soc.	cercle		1887	4M124
352	Palluau	169	Cercle de Palluau		c.litt. et c.soc.	cercle		1887	4M125
353	Angles	4	Cercle littéraire et agricole		c.litt. et c.soc.	cercle		1888	4M113
354	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle de l'Union des Travailleurs	L	c.cath et c.trav.	cercle		1888	4M127

355	Talmont-Saint-Hilaire	288	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1888	4M134
356	Roche-sur-Yon (La)	191	Association de prévoyance des employés des trésoreries générales et des recettes des finances		s.sec.	divers		1888	4M127
357	Saint-Hilaire-de-Riez	226	Cercle de l'Avenir		c.litt. et c.soc.	cercle		1888	4M131
358	Bernadière (La)	21	Cercle économique pour le débit des boissons		c.écon. et temp.	cercle		1889	4M 114
359	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de retraite du ralliement des compagnons du devoirs		s.sec.	divers		1889	4M128
360	Fontenay-le-Comte	92	Syndicat industriel et commercial de l'arrondissement		s.d.prof.	divers		1890	4M119
361	Bouin	29	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1890	4M 114
362	Chaillé-les-Marais	42	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1890	4M115
363	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1890	4M127
364	Roche-sur-Yon (La)	191	La Vendéenne		s.tir.gym	s.tir.gym		1890	4M127
365	Brouzils	38	Cercle des Brouzils		c.litt. et c.soc.	cercle		1891	4M115
366	Fontenay-le-Comte	92	Société de tir mixte		s.tir.gym	s.tir.gym		1891	4M119
367	Luçon	128	Cercle luçonnais		c.litt. et c.soc.	cercle		1891	4M122
368	Noirmoutier	163	Cercle philharmonique		c.litt. et c.soc.	cercle		1891	4M125
369	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle des Instituteurs vendéens		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1891	4M127
370	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union générale du commerce de l'industrie et autres intérêts sablais		s.d.prof.	divers		1891	4M128
371	Chantonnay	51	Société de patronage et de bienfaisance pour les écoles communales du canton	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1892	4M116
372	Fontenay-le-Comte	92	Cercle démocratique de Fontenay	L	c.pol.	cercle		1892	4M118
373	Nalliers	159	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1892	4M124
374	Nalliers	159	Cercle des travailleurs	L	c.cath et c.trav.	cercle		1892	4M124
375	Poiré-sur-Vie (Le)	178	Les Enfants du Bocage, Société civile de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1892	4M126
376	Roche-sur-Yon (La)	191	Syndicat départemental des propriétaires de titres de la Société du canal de Panama		s.d.prof.	divers		1892	4M127
377	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle militaire catholique	C	c.litt. et c.soc.	cercle		1892	4M127
378	Roche-sur-Yon (La)	191	Association amicale des anciens élèves du pensionnat de l'Immaculée Conception	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1892	4M127
379	Roche-sur-Yon (La)	191	Société hippique de l'ouest		cl.sp. et l.	sport-loisir		1892	4M127
380	Sainte-Hermine	223	Union vélocipédique saint Hermine Chantonnay		cl.sp. et l.	sport-loisir		1892	4M131
381	Challans	47	Veloce club challandais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1893	4M115
382	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle de l'Union vendéenne		c.pol.	cercle		1893	4M128
383	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société colombophile le messager de l'océan		s.colomb.	divers		1893	4M129
384	Chantonnay	51	Union vélocipédique de Chantonnay		cl.sp. et l.	sport-loisir		1894	4M116
385	Mortagne-sur-Sèvre	151	Cercle du Progrès		c.litt. et c.soc.	cercle		1894	4M124
386	Vouvant	305	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1894	4M134
387	Noirmoutier	163	Société des régates		cl.sp. et l.	sport-loisir		1894	4M125
388	Roche-sur-Yon (La)	191	La Colombe yonnaise		s.colomb.	divers		1894	4M127
389	Roche-sur-Yon (La)	191	Union vélocipédique de la Vendée		cl.sp. et l.	sport-loisir		1894	4M127
390	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	Association amicale des anciens élèves de l'école d'agriculture pratique Albert Laval à Pétré		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1894	4M130

391	Fontenay-le-Comte	92	Association chrétienne et amicale des anciens professeurs et élèves de l'Institution Saint Joseph	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1895	4M119
392	Fontenay-le-Comte	92	Union fraternelle des combattants de l'arrondissement. Campagne 1870-71		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1895	4M118
393	Mouchamps	153	Société d'instruction et d'éducation populaire	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1895	4M124
394	Ile-d'Yeu (L')	113	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1895	4M121
395	Poiré-sur-Vie (Le)	178	Le Véloce club cantonal		cl.sp. et l.	sport-loisir		1895	4M126
396	Roche-sur-Yon (La)	191	Association amicale des anciennes élèves de l'Ecole normale de Vendée	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1895	4M127
397	Beaulieu-sous-la-Roche	16	Amicale de Beaulieu		s.am.	divers		1895	4M112
398	Challans	47	La Colombe challandaise		s.colomb.	divers		1896	4M115
399	Luçon	128	La Luçonnaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1896	4M122
400	Mortagne-sur-Sèvre	151	Véloce club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1896	4M124
401	Mouchamps	153	Société laïque d'enseignement populaire	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1896	4M124
402	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Vélo sport des Moutiers		cl.sp. et l.	sport-loisir		1896	4M124
403	Roche-sur-Yon (La)	191	Association amicale des combattants de 1870-1871		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1896	4M127
404	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société d'initiative et d'étude pour l'amélioration du port et de ses bassins au Sables		autre	divers		1896	4M128
405	Herbiers (Les)	109	Veloce club des Herbiers		cl.sp. et l.	sport-loisir		1897	4M120
406	Herbiers (Les)	109	Société d'instruction et d'éducation populaire	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1897	4M120
407	Montaigu	146	Véloce club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1897	4M123
408	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle Yonnais		c.litt. et c.soc.	cercle		1897	4M127
409	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle du demi-cercle		cl.sp. et l.	sport-loisir		1897	4M127
410	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société amicale des anciens élèves des Frères des écoles chrétiennes des Sables-d'Olonne	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1897	4M129
411	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société pédagogique d'enseignement populaire de la circonscription des Sables-d'Olonne		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1897	4M129
412	Sables-d'Olonne (Les)	194	Orphelinat des pompiers		s.sec.	divers		1897	4M128
413	Talmont-Saint-Hilaire	288	Société colombophile "l'Eclair de talmont "		s.colomb.	divers		1897	4M134
414	Barre-de-Monts (La)	12	Société de tir La Maraichine		s.tir.gym	s.tir.gym		1898	4M113
415	Benet	20	société de tir la Vendéenne	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1898	4M 114
416	Breuil-Barret	37	société dite Les Amis de l'instruction	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M 114
417	Champagné-les-Marais	49	Société amicale d'anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M116
418	Fontenay-le-Comte	92	Association amicale des anciens élèves de l'école publique des jacobains	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M119
419	Fontenay-le-Comte	92	Association amicale des anciennes élèves de l'école primaire supérieure		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M119
420	Fontenay-le-Comte	92	Société d'enseignement populaire		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M119
421	Herbiers (Les)	109	Association amicale des combattants de 1870-1871		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1898	4M127
422	Lesson	122	Société civile de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1898	4M121
423	Montaigu	146	Société colombophile La Triomphante		s.colomb.	divers		1898	4M123
424	Mortagne-sur-Sèvre	151	Association amicale des anciens élèves de l'école primaire supérieure		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M124
425	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1898	4M128

426	Nalliers	159	Société de tir la Patriote	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1898	4M124
427	Roche-sur-Yon (La)	191	Société des Berrichons habitants la vendée		s.am.	divers		1898	4M127
428	Roche-sur-Yon (La)	191	Union colombophile		s.colomb.	divers		1898	4M127
429	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle sablais		c.litt. et c.soc.	cercle		1898	4M128
430	Hermenault (L')	110	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
431	Velluire	299	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
432	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
433	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
434	Velluire	299	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
435	Foussais	94	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
436	Nalliers	159	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1898	4M112
437	Pissotte	176	société dite les amis de l'école	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M112
438	Petosse	174	association amicale des anciens élèves de l'école publique de garçons	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1898	4M112
439	Herbiers (Les)	109	Société d'anciens élèves de l'école publique de garçons l'amicale herbretaise	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M120
440	Herbiers (Les)	109	Société de patronnage et de bienfaisance en faveur des écoles publiques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M120
441	Ile-d'Elle (L')	111	Société amicale des anciens élèves	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M121
442	Luçon	128	Société gymnastique de luçon La Revanche		s.tir.gym	s.tir.gym		1899	4M122
443	Chaillé-les-Marais	42	Cercle républicain de Chaillé les Marais	L	c.pol.	cercle		1899	4M115
444	Noirmoutier	163	Société amicale des anciens élèves de l'école publique de garçon	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M125
445	Saint-Michel-en-l'Herm	255	société amicale des anciens élèves	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M112
446	Orbrie (L')	167	société amicale des anciens élèves dite La Fraternelle	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M125
447	Poiré-sur-Vie (Le)	178	Société scolaire de lecture		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M126
448	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle d'Alliance démocratique	L	c.pol.	cercle		1899	4M128
449	Roche-sur-Yon (La)	191	Union départementales des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1899	4M127
450	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association temporaire des membres de l'enseignement public ou privée laïque en résidence ou en villégiature aux Sables-d'Olonne	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M129
451	Saint-Juire-Champgillon	235	Société des anciens élèves de l'école de garçon	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M132
452	Saint-Philbert-de-Bouaine	262	Société du Sou des écoles	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	divers		1899	4M133
453	Langon (Le)	121	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
454	Langon (Le)	121	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
455	Bourneau	33	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
456	Damvix	78	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
457	Réaumur	187	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
458	Vix	303	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
459	Bouillé-Courdault	28	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
460	Oulmes	168	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
461	Saint-Martin-de-Fraigneau	244	œuvre du sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1899	4M112
462	Sérigné	281	société amicale des anciens élèves dite les gardiens de l'école	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1899	4M112

463	Aiguillon-sur-Mer (L)	1	Société amicale des anciens élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M113
464	Benet	20	Société amicale des anciennes élèves Les amies de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M 114
465	Benet	20	Groupe d'étude agricole de Benet		autre	divers		1900	4M 114
466	Cezais	41	Association des anciens élèves de l'école primaire L'amicale de Cézais		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M115
467	Fontaines	91	Association amicale des anciens élèves de l'école de Fontaine		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M118
468	Fontenay-le-Comte	92	Œuvre du Sou des bibliothèques	L	soutien à l'école	divers		1900	4M119
469	Fontenay-le-Comte	92	Société post scolaire d'anciens élèves de l'école de la rue des cordeliers		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M119
470	Herbiers (Les)	109	Association amicale des anciennes élèves de l'école publique de filles	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M120
471	Langon (Le)	121	Association amicale des anciens élèves de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M121
472	Longeville	127	Société de lecture L'amie du livre		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M122
473	Luçon	128	Société des pêcheurs à la ligne Le Brochet luçonnais		s.chas.pêch.	chasse		1900	4M122
474	Mortagne-sur-Sèvre	151	Cercle d'ouvriers	C	c.cath et c.trav.	cercle		1900	4M124
475	Nieul-sur-l'Autise	162	Association amicale des anciens élèves de l'école publique de garçons	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M124
476	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	Société amicale des anciens élèves de l'école de garçons		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M125
477	Roche-sur-Yon (La)	191	Société scolaire de lecture		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M127
478	Roche-sur-Yon (La)	191	Association des anciennes élèves de l'Institution de Mademoiselle Gutzwiller	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M127
479	Roche-sur-Yon (La)	191	Union du commerce et de l'industrie		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1900	4M127
480	Chaillé-les-Marais	42	Cercle des travailleurs	L	c.cath et c.trav.	cercle		1900	4M115
481	Fontenay-le-Comte	92	Cercle républicain et du commerce	L	c.pol.	cercle		1900	4M118
482	Nalliers	159	Cercle démocratique	L	c.pol.	cercle		1900	4M124
483	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association amicale des anciennes élèves de l'école publique des Sables-d'Olonne	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M129
484	Sainte-Christine	203	La Fraternelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1900	4M130
485	Saint-Martin-de-Fraigneau	244	Société amicale des anciens élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M132
486	Saint-Michel-le-Cloucq	256	Société amicale des anciens élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M133
487	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Association amicale des anciens élèves de l'école de garçons " le foyer de l'école "		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1900	4M133
488	Saint-Sigismond	269	Société de tir l'union maraichine		s.tir.gym	s.tir.gym		1900	4M133
489	Vix	303	Société de tir de Vix "L'Avenir de la patrie"		s.tir.gym	s.tir.gym		1900	4M134
490	Bazoges-en-Pareds	14	Société amicale des anciens élèves La Bazogeaise		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M113
491	Beauvoir-sur-Mer	18	Société de tir la Fraternelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M113
492	Bourneau	33	Société amicale des anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M 114
493	Bourneau	33	Société amicale des anciens élèves de l'école de Bourseguin commune de Bournezeau		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M 114
494	Chapelle-aux-Lys (La)	53	Société amicale des anciens élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M116
495	Charzais	57	l'Amicale de Charzais	L	cl.sp. et l.	sport-loisir		1901	4M116
496	Château-Guibert	61	L'Avenir par la lecture		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M116
497	Damvix	78	Société amicale d'anciens élèves de l'école publique de	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M117

			garçons La Patriote scolaire de Damvix						
498	Doix	80	Société amicale des anciennes élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M117
499	Gué-de-Velluire (Le)	105	Société de tir La Fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M120
500	Ile-d'Elle (L')	111	Union nellesaise	L	cl.sp. et l.	sport-loisir		1901	4M121
501	Liez	123	Société amicale des anciennes élèves de l'École		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M122
502	Longèves	126	Union des anciens élèves de l'école de Longèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M122
503	Longeville	127	L'amicale des élèves de l'école de garçons		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M122
504	Luçon	128	Cercle commercial		c.ind.com.agr. écon.	cercle		1901	4M122
505	Mazeau (Le)	139	Amicale des anciens élèves de l'école publique de garçons La Mazéenne	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M123
506	Pouillé	181	Société amicale des anciens élèves de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M126
507	Puy-de-Serre	184	Société des anciens élèves de l'école de garçons "La Patriote"		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M126
508	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de tir et de gymnastique, la Sablaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M129
509	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1901	4M124
510	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle des travailleurs démocrates	L	c.cath et c.trav.	cercle		1901	4M128
511	Saint-Hilaire-de-Voust	229	Société amicale des anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M131
512	Saint-Maurice-des-Neues	251	Amicale de Saint Maurice des Neues	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M132
513	Saint-Maurice-le-Girard	252	Le Réveil du Bocage		s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M132
514	Saint-Mesmin	254	La Saint Mesminaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M132
515	Saint-Sigismond	269	Association amicale des anciens élèves de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M133
516	Saint-Sulpice-en-Pareds	271	Société amicale des anciennes élèves de l'école des filles		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1901	4M133
517	Sallertaine	280	Société de tir la Fraternelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1901	4M134
518	Bouillé-Courdault	28	Association amicale des anciens élèves de l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1902	4M 114
519	Fontenay-le-Comte	92	Cercle amical du pont neuf		c.litt. et c.soc.	cercle		1902	4M118
520	Mouilleron-en-Pareds	154	Société hippique du bocage vendéen		cl.sp. et l.	sport-loisir		1902	4M124
521	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle vendéen de la ligue de l'enseignement	L	soutien à l'école	divers		1902	4M127
522	Roche-sur-Yon (La)	191	Action libérale populaire		c.pol.	cercle		1902	4M127
523	Saint-Hilaire-des-Loges	227	L'Union de Saint Hilaire des Loges		cl.sp. et l.	sport-loisir		1902	4M132
524	Saint-Pierre le Vieux	262	Société de tir " La Jeune autise "		s.tir.gym	s.tir.gym		1902	4M133
525	Fontenay-le-Comte	92	Union des commerçants en détail		s.d.prof.	divers		1903	4M119
526	Grues	104	société de tir la Gruaulaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M120
527	Maillé	132	Société de tir La Patrie		s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M123
528	Maillezais	133	Société de tir	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M123
529	Menomblet	141	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M123
530	Mouilleron-en-Pareds	154	Association amicale des anciens élèves de l'école publique de garçons, la Moulleronnais	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1903	4M124
531	Herbiers (Les)	109	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1903	4M120
532	Sainte-Radegonde-des-Noyers	267	Associations des fêtes de l'alliance radigondaise		autre	divers		1903	4M133
533	Tardièrre (La)	289	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M134
534	Vouvant	305	Société de tir la Vouvantaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1903	4M134

535	Aiguillon-sur-Vie (L')	2	Association protectrice de l'école privée	C	soutien à l'école	divers		1904	4M113
536	Cugand	76	Association paroissiale des écoles libres de Curzon La Providence	C	soutien à l'école	divers		1904	4M117
537	Curzon	77	Association paroissiale des écoles libres	C	soutien à l'école	divers		1904	4M117
538	Grosbreuil	103	Société de tir la Vaillante		s.tir.gym	s.tir.gym		1904	4M120
539	Ile-d'Elle (L')	111	Association catholique	C	s.d.fam.	divers		1904	4M121
540	Mouilleron-en-Pareds	154	Société de Tir l'Amicale	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1904	4M124
541	Mouilleron-en-Pareds	154	Société de tir dite la mouilleronnaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1904	4 M124
542	Luçon	128	Cercle républicain luçonnais	L	c.pol.	cercle		1904	4M112
543	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Cercle républicain démocratique	L	c.pol.	cercle		1904	4M112
544	Saint-Mesmin	254	La Paternelle	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1904	4M132
545	Velluire	299	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1904	4M134
546	Breuil-Barret	37	Association des familles		s.d.fam.	divers		1905	4M 114
547	Fontenay-le-Comte	92	Société Saint Venant	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1905	4M119
548	Luçon	128	Société de gymnastique Saint Louis	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1905	4M122
549	Mazeau (Le)	139	Fédération des sociétés de tir de la Vendée		s.tir.gym	s.tir.gym		1905	4M123
550	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association amicale des institutrices et des instituteurs vendéens	L	s.am. élév. et s.ed.pop.	scolaire		1905	4M129
551	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	Association des familles		s.d.fam.	divers		1905	4M130
552	Saint-Etienne-du-Bois	210	Association des familles		s.d.fam.	divers		1905	4M130
553	Boupère (Le)	31	Association familiale		s.d.fam.	divers		1906	4M 114
554	Boupère (Le)	31	Société de tir La Fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1906	4M 114
555	Fontenay-le-Comte	92	Union Poitou Vendée		s.tir.gym	s.tir.gym		1906	4M122
556	Fontenay-le-Comte	92	Ligue contre la poussière des rues		autre	divers		1906	4M118
557	Luçon	128	Union régionale des sociétés sportives de Poitou Vendée		cl.sp. et l.	sport-loisir		1906	4M122
558	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société mutuelle des hoteliers contre les accidents dans les écuries		s.sec.	divers		1906	4M128
559	Bourneau	33	Comité républicain	L	c.pol.	cercle		1906	4M 114
560	Chantonay	51	Cercle républicain du canton de Chantonay	L	c.pol.	cercle		1906	4M112
561	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Société de préparation militaire " Jean sans peur "	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1906	4M133
562	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Société de libre pensée liberté, progrès		c.pol.	cercle		1907	4M113
563	Chaillé-les-Marais	42	Société de gymnastique La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1907	4M115
564	Chapelle-Themer (La)	56	Société de tir La Sociale de la Chapelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1907	4M116
565	Fontenay-le-Comte	92	Société de gymnastique la Vigilante		s.tir.gym	s.tir.gym		1907	4M119
566	Noirmoutier	163	Union des propriétaires du Bois de la Chaise		s.chas.pêch.	chasse		1907	4M125
567	Pissotte	176	Société de tir et de gymnastique L'Espérance	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1907	4M125
568	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de gymnastique et de sports La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1907	4M129
569	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société d'assurances mutuelles "la solidarité maritime des Sables"		s.sec.	divers		1907	4M128
570	Chaillé-les-Marais	42	Comité républicain	L	c.pol.	cercle		1907	4M121
571	Essarts (Les)	84	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1907	4M117
572	Aizenay	3	Société L'espérance	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M113
573	Beaulieu-sous-la-Roche	16	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M113

574	Champagné-les-Marais	49	Société de tir La Fraternité		s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M116
575	Chataigneraie (La)	59	société de gymnastique La tricolore	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M116
576	Cheffois	67	Société de tir La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M117
577	Cheffois	67	Association d'anciens élèves	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1908	4M117
578	Fontenay-le-Comte	92	Société dite l'Union libérale		c.pol.	cercle		1908	4M118
579	Jard-sur-Mer	114	La Patriote jardaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M121
580	Luçon	128	Véloce club luçonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1908	4M122
581	Noirmoutier	163	société de la Voile du Bois de la Chaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1908	4M125
582	Pouzauges	182	Société d'instruction et d'éducation populaire	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1908	4M126
583	Réaumur	187	Société de tir dite la Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M126
584	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Association des chefs de familles		s.d.fam.	divers		1908	4M131
585	Saint-Mesmin	254	Société de tir scolaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M132
586	Talmont-Saint-Hilaire	288	Société de tir et de gymnastique " L'avant garde talmondaise "		s.tir.gym	s.tir.gym		1908	4M134
587	Antigny	5	Société de tir La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M113
588	Beauvoir-sur-Mer	18	Association des chefs de familles du canton		s.d.fam.	divers		1909	4M113
589	Belleville-sur-Vie	19	société les tireurs de Belleville	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M113
590	Bouin	29	Union sportive bouinaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M 114
591	Bouin	29	L'Espérance de Bouin	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M 114
592	Bournezeau	34	l'Amicale de Bournezeau		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M 114
593	Chaillé-les-Marais	42	Société de tir La Chaillezaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M115
594	Chaize-le-Vicomte (La)	46	Société de tir Stand Payraudeau	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M115
595	Challans	47	Association amicale des Experts du Nord Ouest de la Vendée		s.d.prof.	divers		1909	4M115
596	Chantonnay	51	Société de préparation militaire la Patriote	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M116
597	Chavagnes-les-Redoux	66	Société de tir Pour la Patrie		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M117
598	Cugand	76	Société de préparation militaire la Saint Michel de Cugand	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M117
599	Cugand	76	La Cugandaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M117
600	Fontenay-le-Comte	92	Société de gymnastique Les Bleuets		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M119
601	Foussais	94	Société de tir et de gymnastique L'Indépendante	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M120
602	Gué-de-Velluire (Le)	105	société de tir La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M120
603	Luçon	128	Union des tireurs du port		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M122
604	Luçon	128	Les Amis du collège	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1909	4M122
605	Luçon	128	Association des anciens élèves du collège		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1909	4M122
606	Luçon	128	le Stade luçonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M122
607	Maillezais	133	Société de tir La Patriote	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M123
608	Mervent	143	Société de tir, de gymnastique et de préparation militaire la Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M123
609	Montreuil-sur-Mer	148	Société de tir La Montreuillaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M124
610	Noirmoutier	163	La Patriote noirmoutrine		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M125
611	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle Yonnais		c.litt. et c.soc.	cercle		1909	4M127

612	Roche-sur-Yon (La)	191	Patronage laïc des garçons	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1909	4M127
613	Sables-d'Olonne (Les)	194	Sporting club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M129
614	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société cantonale de préparation militaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M128
615	Saint-Jean-de-Monts	234	Société nautique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M132
616	Saint-Maurice-des-Noues	251	Société dite l'Amicale		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M132
617	Saint-Mesmin	254	Société de tir le Saint Mesminoise		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M132
618	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Société de tir " le foyer de l'école "	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M133
619	Saint-Valérien	274	Société de tir et d'éducation populaire " la Patriote "		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M133
620	Séigné	281	Société de tir " les gardiens de l'école "		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M134
621	Soullans	284	Le Veloce club souillandais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1909	4M134
622	Tranche-sur-Mer (La)	294	Société de tir " La Patriote tranchaise "		s.tir.gym	s.tir.gym		1909	4M134
623	Vouvant	305	Société de chasse " La Saint Hubert fraternelle du bocage "		s.chas.pêch.	chasse		1909	4M134
624	Breuil-Barret	37	Société de tir La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1910	4M 114
625	Chantonay	51	Association des chefs de familles		s.d.fam.	divers		1910	4M116
626	Foussais	94	Société de tir La Fraternelle à Foussais Payré	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1910	4M120
627	Ile-d'Yeu (L')	113	Société des régates		cl.sp. et l.	sport-loisir		1910	4M121
628	Luçon	128	Association colombophile la Luçonnaise		s.colomb.	divers		1910	4M122
629	Montaigu	146	Société des pêcheurs de ligne le Dard		s.chas.pêch.	chasse		1910	4M123
630	Mothe-Achard (La)	152	Association des chefs de famille du canton		s.d.fam.	divers		1910	4M124
631	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Association des chefs de famille du canton		s.d.fam.	divers		1910	4M124
632	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société des crèches des Sables		s.d.fam.	divers		1910	4M128
633	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association des chefs de famille		s.d.fam.	divers		1910	4M128
634	Saint-Prouant	266	Société de tir " La Jeanne d'arc "	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1910	4M133
635	Talmont-Saint-Hilaire	288	Association des pères de famille du canton de Talmont		s.d.fam.	divers		1910	4M134
636	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Cercle républicain	L	c.pol.	cercle		1910	4M112
637	Barre-de-Monts (La)	12	Le Sou des écoles laïques	L	soutien à l'école	divers		1911	4M113
638	Bernard (Le)	22	La Bombarde bernadaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1911	4M 114
639	Bouillé-Courdault	28	Société des pêcheurs à la ligne Le Dimanche des travailleurs		s.chas.pêch.	chasse		1911	4M 114
640	Bourneau	33	Syndicat de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1911	4M 114
641	Chantonay	51	Société de tir L'Angle de Chantonay	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M116
642	Doix	80	Société de tir "L'Avenir du Soldat"		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M117
643	Fontenay-le-Comte	92	Patronage laïc des garçons	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1911	4M119
644	Luçon	128	Union des tireurs luçonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1911	4M122
645	Luçon	128	Société de tir et de préparation militaire la Revanche		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M122
646	Olonne-sur-Mer	166	Société des chasseurs olonnais		s.chas.pêch.	chasse		1911	4M125
647	Pissotte	176	Société de tir La Patriote	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M125
648	Sables-d'Olonne (Les)	194	L'Hubert club sablais		s.chas.pêch.	chasse		1911	4M129
649	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société amicale des sapeurs pompiers		s.ami.	divers		1911	4M128
650	Sainte-Christine	203	Société de tir La Fraternelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M117

651	Sainte-Hermine	223	Les Porthos		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M131
652	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société de tir et de préparation militaire la Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M133
653	Triaize	297	Société de tir " l'espérance de Triaize "		s.tir.gym	s.tir.gym		1911	4M134
654	Bouppère (Le)	31	Société de tir L'Amicale	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M 114
655	Challans	47	L'Etoile du marais gymnastique et sport		s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M115
656	Lesson	122	Société de chasse "La protectrice"		s.chas.pêch.	chasse		1912	4M121
657	Luçon	128	Comité des fêtes		s.d.prof.	divers		1912	4M122
658	Luçon	128	Union des commerçants		s.d.prof.	divers		1912	4M122
659	Luçon	128	L'Hirondelle		cl.sp. et l.	sport-loisir		1912	4M122
660	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	Société de tir L'Avant-garde	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M125
661	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ecole municipale des pêches des Sables-d'Olonne		autre	divers		1912	4M129
662	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ecole municipale d'enseignement technique et professionnel des pêches maritimes		autre	divers		1912	4M129
663	Saint-Gilles-sur-Vie	222	La Prévoyante maritime		s.sec.	divers		1912	4M131
664	Saint-Martin-de-Fraigneau	244	Les Francs-tireurs		s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M132
665	Saint-Michel-le-Cloucq	256	Société de tir "L'Avenir de Saint-Michel"		s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M133
666	Saint-Sigismond	269	Société de tir "La Fille du peuple du Coudreau"		s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M133
667	Vix	303	Union catholique viseronne	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1912	4M134
668	Saint-Aubin-la-Plaine	199	Comité républicain	L	c.pol.	cercle		1912	4M130
669	Chaize-le-Vicomte (La)	46	Société de bienfaisance des écoles communales et maternelle laïques	L	soutien à l'école	divers		1913	4M115
670	Fontaines	91	Société de tir scolaire LA Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M118
671	Fontenay-le-Comte	92	Fédération des sociétés de tir de l'arrondissement		s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M119
672	Fontenay-le-Comte	92	Union mutuelle des professionnels en pharmacie du sud est		s.d.prof.	divers		1913	4M119
673	Ile-d'Olonne (L')	112	Société des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1913	4M121
674	Ile-d'Yeu (L')	113	Association mutuelle d'assurances		s.sec.	divers		1913	4M121
675	Longeville	127	Société de tir "La Phalange longevillaise"		s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M122
676	Longeville	127	La Catholique longevillaise	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M122
677	Montournais	147	Société de tir "La Prévenante"		s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M123
678	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association professionnelle de l'Union compagonnique des compagnons du tour de France des devoirs unis des Sables		s.d.prof.	divers		1913	4M128
679	Sainte-Hermine	223	Union de la jeunesse laïque	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M131
680	Saint-Georges-de-Pointindoux	218	Société de Tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1913	4M130
681	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	Société de chasse La Quairuy pigeonnaise		s.chas.pêch.	chasse		1913	4M131
682	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Annexe de l'amicale des anciens élèves de l'école de garçons		s.am. élév. et s.ed.pop.	scolaire		1913	4M133
683	Chavagne-en-Paillers	65	Société de préparation militaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1914	4M116
684	Fontenay-le-Comte	92	Les Eclaireurs de France section de Fontenay-le-Comte	C	autre	divers		1914	4M119
685	Ile-d'Yeu (L')	113	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1914	4M121
686	Longèves	126	Société de tir, gymnastique la Plaine		s.tir.gym	s.tir.gym		1914	4M122

687	Sainte-Hermine	223	L'Hermine vendéenne	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1914	4M131
688	Saint-Etienne-de-Brillouet	209	Amicale stéphanoise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1914	4M130
689	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Union fraternelle des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1914	4M132
690	Tranche-sur-Mer (La)	294	Association des anciennes élèves de l'école laïque "L'amitié"	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1914	4M134
691	Aiguillon-sur-Mer (L)	1	Association de consommateurs		s.d.fam.	divers		1915	4M113
692	Roche-sur-Yon (La)	191	Comité franco-belge		autre	divers		1916	4M127
693	Luçon	128	Société Saint Louis	C	cl.sp. et l.	sport-loisir		1917	4M122
694	Challans	47	Société antialcoolique des élèves et anciens élèves de l'école de garçon		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1918	4M115
695	Luçon	128	Comité luçonnois de secours aux réfugiés et au rapatriés		s.sec.	divers		1918	4M122
696	Roche-sur-Yon (La)	191	Association régionale des réformés, mutilés et blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1918	4M127
697	Sables-d'Olonne (Les)	194	La Fraternelle des mutilés et réformés sablais		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1918	4M128
698	Sables-d'Olonne (Les)	194	Réfugiés des Sables		s.sec.	divers		1918	4M128
699	Bouin	29	Union des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1919	4M 114
700	Challans	47	Association fraternelle des mutilés et blessés de guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1919	4M115
701	Essarts (Les)	84	Société de sports et de tir dite L'Union sportive des Essarts		s.tir.gym	s.tir.gym		1919	4M117
702	Mouilleron-en-Pareds	154	Société amicale des sapeurs pompiers		s.ami.	divers		1919	4M124
703	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Association des combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1919	4M131
704	Challans	47	Cercle de l'Union		c.pol.	cercle		1919	4M115
705	Aiguillon-sur-Mer (L)	1	société de tir La Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1920	4M113
706	Beaulieu-sous-la-Roche	16	Union des soldats de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M113
707	Beaulieu-sous-la-Roche	16	Patronage Saint Jean Baptiste	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1920	4M113
708	Chaillé-les-Marais	42	Union des combattants et mobilisés de la guerre 1914-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M115
709	Chaillé-les-Marais	42	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M115
710	Challans	47	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M115
711	Challans	47	Sporting club challandais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1920	4M115
712	Chataigneraie (La)	59	Œuvre des Veuves et orphelins de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M116
713	Chataigneraie (La)	59	Association autonome des mutilés et réformés du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M116
714	Fontenay-le-Comte	92	Cercle catholique Notre Dame	C	c.cath et c.trav.	cercle		1920	4M119
715	Fontenay-le-Comte	92	Association fraternelle des réformés, mutilés, blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M118
716	Fontenay-le-Comte	92	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M118
717	Hermenault (L')	110	Union des soldats de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M120
718	Hermenault (L')	110	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M120
719	Ile-d'Elle (L')	111	L'Alsace Lorraine		cl.sp. et l.	sport-loisir		1920	4M121
720	Ile-d'Olonne (L)	112	Association d'œuvres d'enseignement libre et d'éducation	C	soutien à l'école	divers		1920	4M121
721	Ile-d'Olonne (L')	112	Patronage Sacré Cœur	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1920	4M121
722	Ile-d'Yeu (L')	113	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M121
723	Langon (Le)	121	L'Amicale du Langon		cl.sp. et l.	sport-loisir		1920	4M121

724	Luçon	128	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M122
725	Luçon	128	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M122
726	Maillezais	133	Œuvre des Veuves et orphelins de la guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M123
727	Mothe-Achard (La)	152	Œuvre des Veuves et Orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M124
728	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Œuvre des Veuves et Orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M124
729	Noirmoutier	163	Œuvre des Veuves et Orphelins victimes de la guerre 14-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M125
730	Olonne-sur-Mer	166	Société d'éducation physique et morale populaire cercle Notre Dame	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1920	4M125
731	Palluau	169	Œuvre des Veuves et Orphelins victimes de la guerre 14-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M125
732	Palluau	169	Association des réformés, mutilés, blessés de la grande guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M125
733	Pouzauges	182	Œuvre des Veuves et orphelins de la guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M126
734	Rocheservière	190	Association cantonale des mutilés, réformés et blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M126
735	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cercle du Progrès		c.litt. et c.soc.	cercle		1920	4M129
736	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union sportive Chaumoise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1920	4M129
737	Sables-d'Olonne (Les)	194	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M128
738	Sainte-Hermine	223	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M131
739	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M131
740	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Œuvres des Veuves et de la guerre 14-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M132
741	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Patronage Jeanne d'Arc des anciens combattants de la guerre 14-18	C	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M132
742	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Patronage Sainte thérèse	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1920	4M132
743	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	Union des combattants de 1914-1918		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M131
744	Saint-Jean-de-Monts	234	Œuvre des Veuves et orphelins		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M132
745	Saint-Pierre le Vieux	262	Société de tir " la fraternelle de Souil		s.tir.gym	s.tir.gym		1920	4M133
746	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Association fraternelle des démobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M133
747	Talmont-Saint-Hilaire	288	Œuvre des Veuves et orphelins de la guerre 14-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M134
748	Talmont-Saint-Hilaire	288	Patronage Saint Joseph	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1920	4M134
749	Vairé	298	Fraternelle des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1920	4M134
750	Avrillé	10	Association amicale des anciennes élèves de l'école publique de filles	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M113
751	Chaillé-les-Marais	42	Chaillé sport		cl.sp. et l.	sport-loisir		1921	4M115
752	Chaillé-les-Marais	42	Association cantonale des mutilés et blessés de guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M115
753	Champs-Saint-Père (Le)	50	Patronage Saint Pierre	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M116
754	Chapelle-Themer (La)	56	Société de tir La Fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1921	4M116
755	Commequiers	71	Amicale des combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M117
756	Fontenay-le-Comte	92	Patronage de Notre Dame	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M119
757	Fontenay-le-Comte	92	Association notariale de l'arrondissement		s.d.prof.	divers		1921	4M119
758	Fontenay-le-Comte	92	Syndicat de commerçants		s.d.prof.	divers		1921	4M119
759	Fontenay-le-Comte	92	Amicale des cadets du midi		s.am.	divers		1921	4M118
760	Garnache (La)	96	Société d'éducation populaire		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M120

761	Hermenault (L')	110	Patronage Notre Dame	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M120
762	Ile-d'Yeu (L')	113	Association cantonale des mutilés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M121
763	Landeronde	118	Section de Landeronde de la fédération nationale des combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M121
764	Luçon	128	Association cantonale des mutilés, réformés, blessés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M122
765	Lucs-sur-Boulogne (Les)	129	Union corporative des institutrices et instituteurs vendéens		s.d.prof.	divers		1921	4M123
766	Mothe-Achard (La)	152	Association cantonale des mutilés, réformés et blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M124
767	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Association cantonale des mutilés, réformés et blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M124
768	Nieul-sur-l'Autise	162	Patronage Sainte Thérèse	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M124
769	Noirmoutier	163	Association cantonale des mutilés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M125
770	Roche-sur-Yon (La)	191	Comité d'éducation physique yonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1921	4M127
771	Roche-sur-Yon (La)	191	Association sportive yonnaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1921	4M127
772	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association notariale		s.d.prof.	divers		1921	4M128
773	Sainte-Hermine	223	Association des mutilés, blessés et réformés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M131
774	Saint-Etienne-de-Brillouet	209	Société civile de chasse la Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1921	4M130
775	Saint-Gervais	221	Patronage de Saint Gervais	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M130
776	Saint-Hilaire-la-Forêt	231	L'amicale Saint Hilaire		cl.sp. et l.	sport-loisir		1921	4M132
777	Saint-Jean-de-Monts	234	Patronage Saint Joseph	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M132
778	Saint-Jean-de-Monts	234	Association fraternelles des mutilés et blessés de la guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M132
779	Saint-Sulpice-en-Pareds	271	Société de tir " la vigilante "		s.tir.gym	s.tir.gym		1921	4M133
780	Talmont-Saint-Hilaire	288	Association cantonale des mutilés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M134
781	Talmont-Saint-Hilaire	288	Association catholique d'éducation populaire	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1921	4M134
782	Thiré	290	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1921	4M134
783	Treize-Septiers	295	Union amicale des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1921	4M134
784	Roche-sur-Yon (La)	191	Cercle ouvrier de la jeunesse yonnaise		c.cath et c.trav.	cercle		1921	4M127
785	Benet	20	Patronage Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1922	4M 114
786	Benet	20	Union sportive		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M 114
787	Cezais	41	Société de tir La Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M115
788	Cezais	41	Société de chasse La Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1922	4M115
789	Chaillé-les-Marais	42	Association amicale des anciens prisonniers de guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M115
790	Challans	47	Saint Hubert challandais		s.chas.pêch.	chasse		1922	4M115
791	Chapelle-Achard (La)	52	Rallye Plessis Gâtineau		s.chas.pêch.	chasse		1922	4M116
792	Couture (La)	74	Société de tir la Fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M117
793	Fontenay-le-Comte	92	Goutte de lait Fontenaisienne	L	s.sec.	divers		1922	4M119
794	Fontenay-le-Comte	92	Société d'apiculture L'abeille vendéenne		s.d.prof.	divers		1922	4M119
795	Fontenay-le-Comte	92	Association pour la défense des intérêts généraux de la rue de la République		s.d.prof.	divers		1922	4M118
796	Herbiers (Les)	109	l'Union sportive herbretaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1922	4M120
797	Hermenault (L')	110	Association amicale des anciens prisonniers de guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M120

798	Luçon	128	Société Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M122
799	Luçon	128	Association amicale des anciens prisonniers de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M122
800	Maillé	132	Union nationale des combattants de la sous section de Maillé		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M123
801	Nalliers	159	Patronage Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1922	4M124
802	Noirmoutier	163	La Saint Philibert		cl.sp. et l.	sport-loisir		1922	4M125
803	Noirmoutier	163	Syndicat d'initiative		s.d.prof.	divers		1922	4M125
804	Pouzauges	182	Association des blessés, réformés et mutilés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M126
805	Réorthe (La)	188	Société de tir "L'Avenir"		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M126
806	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association catholique d'éducation physique et morale de Saint Pierre des Sables	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1922	4M129
807	Sables-d'Olonne (Les)	194	Les Mouettes sablaises		cl.sp. et l.	sport-loisir		1922	4M129
808	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association amicale des anciens prisonniers du guerre du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M128
809	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union des anciens combattants du canton		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M128
810	Sainte-Hermine	223	Association amicale des anciens prisonniers de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M131
811	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Association cantonale des réformés, mutilés , blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M131
812	Saint-Jean-de-Monts	234	L'Union de la propriété		s.d.prof.	divers		1922	4M132
813	Saint-Michel-en-l'Herm	255	L'Avant-garde michelaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M133
814	Soullans	284	Société de gymnastique et de tir " Société l'Avenir taillezais "		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M134
815	Taillée (La)	286	Société "L'Avenir Taillezais"		cl.sp. et l.	sport-loisir		1922	4M134
816	Talmont-Saint-Hilaire	288	Société de préparation militaire " Les zèbres talmondais "		s.tir.gym	s.tir.gym		1922	4M134
817	Vix	303	Union fraternelle viseronnes des combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1922	4M134
818	Angles	4	Amicale des anciens élèves de l'école de garçons		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M113
819	Barre-de-Monts (La)	12	Société amicale d'anciens élèves La Barremontaise		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M113
820	Beaulieu-sous-la-Roche	16	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1923	4M113
821	Champs-Saint-Père (Le)	50	Amicale des anciens élèves de l'Ecole publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M116
822	Chapelle-Palluau (la)	55	Association amicale des anciennes élèves de l'école privée de filles	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M116
823	Chapelle-Palluau (la)	55	Association catholique d'éducation populaire de la Chapelle Palluau	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M116
824	Château-d'Olonne	60	La Chatelaine sportive		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M116
825	Chatelliers-Châteaumur (Les)	63	Section de l'UNC		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M116
826	Coëx	70	Aide mutuelle des veuves, orphelins et ascendants de Coëx		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M117
827	Couture (La)	74	La Jeunesse laïque de la Couture	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M117
828	Croix-de-Vie	222	Aide mutuelle des veuves, orphelins et ascendants de Croix de vie		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M117
829	Croix-de-Vie	222	Société amicale d'anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M117
830	Croix-de-Vie	222	Amicale des anciennes élèves de l'école laïque	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M117
831	Damvix	78	Union sportive damvitaïse		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M117
832	Doix	80	Section des anciens combattants de Doix		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M117

833	Faymoreau	87	Plaisirement éducatif des tchécoslovaques		autre	divers		1923	4M118
834	Fontenay-le-Comte	92	Association amicale des anciennes élèves de l'Institution Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M119
835	Fontenay-le-Comte	92	Anciens élèves de l'école publique de garçons de la rue des cordeliers	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M119
836	Givre (Le)	101	Société amicale d'anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M120
837	Gué-de-Velluire (Le)	105	Société de tir La Fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M120
838	Jaudonnière (La)	115	Société de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M121
839	Jonchère (La)	116	Société amicale d'anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M121
840	Liez	123	Amicale de Liez		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M122
841	Longeville	127	Société des anciennes élèves de l'école publique de filles Amicale longevillaise	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M122
842	Luçon	128	Les Amis des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M122
843	Luçon	128	Aide mutuelle section de l'Union départementale des veuves et orphelins ou ascendants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M122
844	Luçon	128	Association des débitants et hôteliers du canton de Luçon		s.d.prof.	divers		1923	4M122
845	Luçon	128	Association fraternelle des retraités de l'enseignements public	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M122
846	Maillé	132	Société d'anciens élèves Les amis de l'école laïque	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M123
847	Maillé	132	Société de tir La Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M123
848	Maillé	132	Patronage Notre Dame	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M123
849	Mareuil-sur-Lay	135	Union départementale des veuves et orphelins ou ascendants de la vendée		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M123
850	Mervent	143	Société de chasse La Merventaise		s.chas.pêch.	chasse		1923	4M123
851	Nieul-sur-l'Autise	162	Patronage des jeunes gens		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M124
852	Noirmoutier	163	Le Sou noirmoutrins des nourrissons	L	s.sec.	divers		1923	4M125
853	Noirmoutier	163	Patronage Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M125
854	Noirmoutier	163	Société amicale de tir de l'Herbaudière		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M125
855	Palluaud	169	Association catholique d'éducation populaire la Fraternelle	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M125
856	Perrier (Le)	172	Société amicale des anciennes élèves de l'école publique de fille	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M125
857	Perrier (Le)	172	Société amicale d'anciens élèves L'Union péroise		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M125
858	Puy-de-Serre	184	La Fraternelle		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M126
859	Puyravault	185	Amicale de l'école		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M126
860	Réorthe (La)	188	L'Amicale réorthaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M126
861	Roche-sur-Yon (La)	191	Union départementale des veuves et orphelins ou ascendants de la vendée		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M127
862	Roche-sur-Yon (La)	191	La Grâce, société d'éducation physique féminine		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M127
863	Sables-d'Olonne (Les)	194	La Pironnaise		s.chas.pêch.	chasse		1923	4M129
864	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société amicale des anciens élèves de l'école Saint Joseph	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M129
865	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ligue de défense des intérêts des baigneurs des Sables		s.d.prof.	divers		1923	4M128
866	Saint-Aubin-la-Plaine	199	Les Bleuets		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M130
867	Sainte-Christine	203	Société amicale d'anciennes élèves dite "L'amicale"		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M130

868	Sainte-Christine	203	Société amicale d'anciens élèves dite "L'amicale"		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M130
869	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	Société la Gemmoise		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M130
870	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	La Gemmoise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M130
871	Saint-Georges-de-Pointindoux	218	Mutuelle de Saint Georges de Pointindoux		s.sec.	divers		1923	4M130
872	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Aide mutuelle des veuves, orphelins et ascendants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M131
873	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Amicale des anciens élèves de l'Ecole laïque de garçons	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M131
874	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Amicale des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1923	4M132
875	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	Patronage Jeanne d'Arc	C	cl.sp. et l.	sport-loisir		1923	4M131
876	Saint-Jean-de-Monts	234	Les Amis de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M132
877	Saint-Jean-de-Monts	234	Amicale des anciennes élèves de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M132
878	Saint-Jean-de-Monts	234	Amicale du marais, association d'anciens élèves de l'école privée de garçons	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M132
879	Saint-Jean-de-Monts	234	Union des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1923	4M132
880	Saint-Vincent-sur-Graon	277	Association catholique d'éducation populaire "jeunes de Saint Vincent sur Graon"	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M133
881	Soullans	284	Société amicale des anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M134
882	Talmont-Saint-Hilaire	288	Société "la Gerbe"		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M134
883	Vairé	298	Patronage Saint Louis des jeunes filles de Vairé	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M134
884	Vairé	298	Société "l'avenir"		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M134
885	Velluire	299	Société de tir "La vellueroise"		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M134
886	Vix	303	L'Union scolaire viseronne		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1923	4M134
887	Vix	303	L'amicale viseronne		s.tir.gym	s.tir.gym		1923	4M134
888	Beauvoir-sur-Mer	18	Patronage Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M113
889	Caillère (La)	40	Société d'instruction physique Les diables rouges		s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M115
890	Corpe	73	Société de tir Univers des tireurs		s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M117
891	Croix-de-Vie	222	Océan Sport		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M117
892	Fontaines	91	Amicale de Notre Dame	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M118
893	Grues	104	société de tir La Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M120
894	Ile-d'Elle (L')	111	Union fraternelle des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1924	4M121
895	Ile-d'Yeu (L')	113	Association catholique des chefs de famille	C	s.d.fam.	divers		1924	4M121
896	Ile-d'Yeu (L')	113	Association amicale des anciennes élèves de l'école libre de Notre Dame du Port	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M121
897	Luçon	128	Les Amis des mutilés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1924	4M122
898	Luçon	128	le Stade luçonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M122
899	Monsireigne	145	Pro patrix	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4 M 123
900	Monsireigne	145	Pro-Patrix		s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M123
901	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Association sportive moutiéroise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M124
902	Nalliers	159	Foot ball club de Nalliers		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M124
903	Nieul-sur-l'Autise	162	Association d'anciennes élèves, Unissons nous	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M124
904	Noirmoutier	163	Les Amis de l'école publique	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M125
905	Orbrie (L')	167	La Jeunesse fraternelle	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M125
906	Péault	171	Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1924	4M125

907	Pouzauges	182	La Fraternelle, association amicale des anciens élèves de l'école libre de garçons	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M126
908	Pouzauges	182	Patronage de Pouzauges	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M126
909	Roche-sur-Yon (La)	191	Association des pères de familles nombreuses salariés des chemins de fer de l'Etat		s.d.fam.	divers		1924	4M127
910	Sables-d'Olonne (Les)	194	Alliance sportice sablaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M129
911	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ligue maritime vendéenne		s.d.prof.	divers		1924	4M128
912	Saint-Juire-Champgillon	235	Patronage Saint Georges	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M132
913	Saint-Vincent-Sterlanges	276	Société sportive " La chouette "		cl.sp. et l.	sport-loisir		1924	4M133
914	Sérigné	281	Association amicale catholique des anciennes élèves de l'école libre de Sérigné " Patronage Jeanne d'Arc "	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1924	4M134
915	Triaize	297	Les combattants et mobilisés de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1924	4M134
916	Boupère (Le)	31	Cercle Saint Pierre	C	c.litt. et c.soc.	cercle		1925	4M 114
917	Bourneau	33	société de chasse La Nemrod		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M 114
918	Breuil-Barret	37	Association amicale des anciennes élèves de l'école libre	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M 114
919	Breuil-Barret	37	Amicale Saint Hilaire	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M 114
920	Challans	47	La Diane chanllandaise		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M115
921	Challans	47	Amicale des voyageurs et représentants de commerce de Challans et de la région		s.d.prof.	divers		1925	4M115
922	Chataigneraie (La)	59	Société de préparation militaire l'Amicale	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M116
923	Chataigneraie (La)	59	Les Aiglons	C	cl.sp. et l.	sport-loisir		1925	4M116
924	Chataigneraie (La)	59	L'Amicale	L	cl.sp. et l.	sport-loisir		1925	4M116
925	Faymoreau	87	société de tir dite L'Invincible		s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M118
926	Fontenay-le-Comte	92	Tennis club de Guineffole		cl.sp. et l.	sport-loisir		1925	4M119
927	Fontenay-le-Comte	92	La Colombe fontenaisienne		s.colomb.	divers		1925	4M118
928	Maillezais	133	Association d'éducation populaire Patronage	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M123
929	Maillezais	133	Association catholique des chefs de familles	C	s.d.fam.	divers		1925	4M123
930	Mareuil-sur-Lay	135	Société amicale des pêcheurs à la ligne La Carpe mareuillaise		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M123
931	Mothe-Achard (La)	152	Association catholique des chefs de famille du canton de la Mothe Achard	C	s.d.fam.	divers		1925	4M124
932	Noirmoutier	163	Association catholique des chefs de famille	C	s.d.fam.	divers		1925	4M125
933	Palluau	169	Association catholique des chefs de famille	C	s.d.fam.	divers		1925	4M125
934	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	La Concorde	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M125
935	Pommériaie-sur-Sèvre (La)	180	Section de l'Union nationale des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1925	4M126
936	Pommériaie-sur-Sèvre (La)	180	Section de l'Union nationale des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1925	4M126
937	Pouzauges	182	Association catholique des chefs de famille	C	s.d.fam.	divers		1925	4M126
938	Puy-de-Serre	184	L'Avenir		s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M126
939	Rosnay	193	Société amicale d'éducation populaire d'anciens élèves		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M128
940	Sables-d'Olonne (Les)	194	Les Vieux de la Vieille		autre	divers		1925	4M128
941	Saint-Cyr-en-Talmondais	206	L'Union Saint Cyrienne		s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M130
942	Saint-Denis-du-Payré	207	Syndicat des chasseurs et agriculteurs		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M130

943	Sainte-Cécile	202	Patronage Sainte Cécile	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M130
944	Sainte-Foy	214	Amicale de Sainte Foy	C	s.d.fam.	divers		1925	4M130
945	Sainte-Hermine	223	Le Rallye Saint Herminois		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M131
946	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Association catholique des pères de famille	C	s.d.fam.	divers		1925	4M131
947	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Ecole municipales d'enseignement technique et professionnel des pêches maritimes		autre	divers		1925	4M131
948	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Patronage Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M131
949	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Amicale des combattants et mobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1925	4M132
950	Saint-Martin-de-Fraigneau	244	Société des anciens combattants et démobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1925	4M132
951	Saint-Mesmin	254	Association fraternelle des mutilés, pensionnaires de guerre (1914-1918)		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1925	4M132
952	Saint-Pierre-du-Chemin	264	Société de chasse la saint Hubert de la Cardière		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M133
953	Sérigné	281	Société d'éducation populaire " Les amies de l'école "		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M134
954	Soullans	284	Société de pêche avec ligne " la perche "		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M134
955	Taillée (La)	286	La Perche		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M134
956	Talmont-Saint-Hilaire	288	Association catholique des chefs de canton de talmont	C	s.d.fam.	divers		1925	4M134
957	Talmont-Saint-Hilaire	288	Ligue des familles nombreuses du canton		s.d.fam.	divers		1925	4M134
958	Thiré	290	Association Sainte Marie de Thiré	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M134
959	Velluire	299	Société de pêche " la Perche "		s.chas.pêch.	chasse		1925	4M134
960	Vouvant	305	Société de tir La fraternelle de Vouvans		s.tir.gym	s.tir.gym		1925	4M134
961	Xanton-Chassenon	306	Patronage Saint Pierre	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1925	4M134
962	Ile-d'Elle (L')	111	Comité républicain communal	L	c.pol.	cercle		1925	4M121
963	Champs-Saint-Père (Le)	50	Cercle des amis de Champs St Père		c.litt. et c.soc.	cercle		1926	4M116
964	Doix	80	société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1926	4M117
965	Fontenay-le-Comte	92	L'Amicale bouliste fontenaisienne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1926	4M119
966	Fontenay-le-Comte	92	patronage Notre Dame de la Foi	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1926	4M119
967	Fontenay-le-Comte	92	Association des officiers de complément de l'arrondissement		s.am.	divers		1926	4M118
968	Gué-de-Velluire (Le)	105	Société de chasse la Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1926	4M120
969	Marillet	136	Société d'anciens élèves L'Union à l'école		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1926	4M123
970	Montreuil-sur-Mer	148	Union fraternelle montreuillaise des combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1926	4M124
971	Poiré-sur-Vie (Le)	178	Les Amis du Poiré-sur-Vie		cl.sp. et l.	sport-loisir		1926	4M126
972	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société véloc club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1926	4M129
973	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union des retraités civiles, militaires et cheminots du canton		s.am.	divers		1926	4M128
974	Saint-Avaugourd-des-Landes	200	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1926	4M130
975	Saint-Denis-du-Payré	207	L'Avenir Saint Denizolais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1926	4M130
976	Sainte-Radegonde-des-Noyers	267	Union féminine		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1926	4M133
977	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Amicale des anciennes élèves de l'école publique de filles	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1926	4M132
978	Saint-Maurice-le-Girard	252	Association des propriétaires et chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1926	4M132
979	Saint-Michel-Mont-Mercure	257	Société de chasse du Mesnil		s.chas.pêch.	chasse		1926	4M133

980	Saint-Urbain	273	Société d'union rurale		s.d.prof.	divers		1926	4M133
981	Soullans	284	L'amicale souillandaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1926	4M134
982	Saint-Denis-du-Payré	207	Comité républicain	L	c.pol.	cercle		1926	4M130
983	Aiguillon-sur-Vie (L')	2	Société Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M113
984	Angles	4	Syndicat de chasse et de pêche		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M113
985	Benet	20	Amicale des anciens combattants et mobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1927	4M 114
986	Chaillé-les-Marais	42	l'Amicale des chasseurs du Sableau		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M115
987	Challans	47	Amicale des pêcheurs à la ligne de la rivière de la vie		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M115
988	Fontenay-le-Comte	92	Association amicale des anciens élèves des écoles libres	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1927	4M119
989	Fontenay-le-Comte	92	La Maison du soldat		autre	divers		1927	4M118
990	Girouard (Le)	99	Syndicat de chasseurs et propriétaires		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M120
991	Ile-d'Elle (L)	111	Patronage Saint Hilaire	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1927	4M121
992	Jard-sur-Mer	114	Association des propriétaires de marais à poissons		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M121
993	Jaudonnière (La)	115	Société civile de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M121
994	Landeronde	118	Amicale des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M121
995	Langon (Le)	121	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M121
996	Longeville	127	Syndicat des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M122
997	Luçon	128	Société amicale des amateurs de billards le Ludo		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M122
998	Marsais-de-Sainte-Radégonde	137	Société populaire "La Fraternelle"		s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M123
999	Mazeau (Le)	139	L'amicale bouliste Mazéenne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M123
1000	Mortagne-sur-Sèvre	151	L'Avant-garde mortagnaise	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M124
1001	Mothe-Achard (La)	152	Société La Vaillante		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M124
1002	Mothe-Achard (La)	152	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M124
1003	Mouilleron-en-Pareds	154	Section des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1927	4M124
1004	Nieul-le-Dolent	161	Union nationale des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1927	4M124
1005	Nieul-sur-l'Autise	162	Société de chasse de la commune		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M124
1006	Olonne-sur-Mer	166	Stade olonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M125
1007	Pissotte	176	Association fraternelle des anciens combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1927	4M125
1008	Roche-sur-Yon (La)	191	Jeunesse laïque et républicaine	L	c.pol.	cercle		1927	4M127
1009	Roche-sur-Yon (La)	191	Veloce club yonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M127
1010	Roche-sur-Yon (La)	191	Société de tir de la compagnie des sapeurs pompiers		s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M127
1011	Sables-d'Olonne (Les)	194	L'Hirondelle de l'océan		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1927	4M129
1012	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union sportive sablaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M129
1013	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union sportive sablaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M129
1014	Sables-d'Olonne (Les)	194	Syndicat de défense des intérêts des propriétaires du lotissement de la Rudelière		s.d.prof.	divers		1927	4M128
1015	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association du cours de préapprentissage sablais		autre	divers		1927	4M128
1016	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	Association des propriétaires de marais à poissons		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M131
1017	Saint-Jean-de-Monts	234	Association d'éducation physique populaire et de préparation militaire		s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M132

1018	Saint-Jean-de-Monts	234	Les Ecureuils vendéens		cl.sp. et l.	sport-loisir		1927	4M132
1019	Saint-Juire-Champgillon	235	Union des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1927	4M132
1020	Simon-la-Vineuse	283	Société de tir et d'entraide " La patriote simonaise "		s.tir.gym	s.tir.gym		1927	4M134
1021	Tardière (La)	289	Association des propriétaires et chasseurs de la commune		s.chas.pêch.	chasse		1927	4M134
1022	Velluire	299	Comité des fêtes de la commune		s.d.prof.	divers		1927	4M134
1023	Belleville-sur-Vie	19	L'Etoile sportive bellevilaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M113
1024	Benet	20	Société de Jeu de palet la Richebonnaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M 114
1025	Bouillé-Courdault	28	Société cynégétique d'ouïmes et de Bouillé		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M 114
1026	Bouin	29	L'Entente bouinaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1928	4M 114
1027	Coëx	70	La Saint Hubert de Coëx		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M117
1028	Croix-de-Vie	222	Société de secours aux marins du port de Saint Gilles Croix de Vie, sinistrés ou péris en mer		s.sec.	divers		1928	4M117
1029	Fontenay-le-Comte	92	Société vélocipédique fontenaisienne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M119
1030	Fontenay-le-Comte	92	Radio club fontenaisien		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M119
1031	Fontenay-le-Comte	92	Fédération républicaine de la 1ère circonscription	L	c.pol.	cercle		1928	4M118
1032	Fontenay-le-Comte	92	Union des marais de l'ouest		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M118
1033	Garnache (La)	96	Œuvre Sainte Madeleine	C	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1928	4M120
1034	Grosbreuil	103	Société des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1928	4M120
1035	Grues	104	L'amicale gruaulaise		s.tir.gym	s.tir.gym		1928	4M120
1036	Ile-d'Olonne (L')	112	Association des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M121
1037	Jonchère (La)	116	La Cible de la Jonchère		s.tir.gym	s.tir.gym		1928	4M121
1038	Longeville	127	Etoile sportive longevillaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M122
1039	Nieul-sur-l'Autise	162	Société d'éducation populaire	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1928	4M124
1040	Poiroux (Le)	179	Les Coqs sportifs peyruviens		cl.sp. et l.	sport-loisir		1928	4M126
1041	Saint-Cyr-en-Talmondais	206	Société intercommunale de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M130
1042	Sainte-Hermine	223	Patronage Sainte Marie	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1928	4M131
1043	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	Saint Hubert Guittière, Hande et le Port		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M131
1044	Saint-Mesmin	254	Société de conférences populaires		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1928	4M132
1045	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Société de secours dans le travail agricole		s.sec.	divers		1928	4M133
1046	Sigournais	282	Société amicale de tir et patriotique sigournaisienne		s.tir.gym	s.tir.gym		1928	4M134
1047	Vairé	298	Association des chasseurs de Vairé		s.chas.pêch.	chasse		1928	4M134
1048	Vix	303	Association des réformés et blessés de guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1928	4M134
1049	Champagné-les-Marais	49	Comité des fêtes		s.d.prof.	divers		1929	4M116
1050	Champs-Saint-Père (Le)	50	Section des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1929	4M116
1051	Chantonnay	51	L'Epine		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M116
1052	Chapelle-Achard (La)	52	Section communale des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1929	4M116
1053	Cheffois	67	Société des chasseurs et propriétaires		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M117
1054	Coëx	70	Coëx olympique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M117
1055	Faymoreau	87	Union sportive bouliste La Fraternelle		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M118
1056	Herbergement (L')	108	Sporting club herbergementais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M120

1057	Herbiers (Les)	109	Société de gymnastique les Herbiers sports		s.tir.gym	s.tir.gym		1929	4M120
1058	Lucs-sur-Boulogne (Les)	129	La Lucquoise, société de préparation militaire, tir, gymnastique...	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1929	4M123
1059	Maché	130	Association sportive		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M123
1060	Maillé	132	Syndicat de pêcheurs professionnels et de chasseurs de gibier d'eau des vallées de la sèvres nortaise et de la vendée		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M123
1061	Mazeau (Le)	139	La Fraternelle des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1929	4M123
1062	Menomblet	141	Société de chasse la Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M123
1063	Montreuil-sur-Mer	148	Société Jeanne d'Arc	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1929	4M124
1064	Nieul-le-Dolent	161	Association d'éducation populaire, patronage Saint Pierre	C	s.am. élév. et s.ed.pop.	scolaire		1929	4M124
1065	Olonne-sur-Mer	166	Cercle Saint Vivent	C	c.litt. et c.soc.	cercle		1929	4M125
1066	Puy-de-Serre	184	La Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M126
1067	Puyravault	185	Syndicat des propriétaires, cultivateurs, chasseurs, pêcheurs		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M126
1068	Réaumur	187	Association des propriétaires et chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M126
1069	Roche-sur-Yon (La)	191	Union de syndicats d'initiative		s.d.prof.	divers		1929	4M127
1070	Sables-d'Olonne (Les)	194	Comité décentralisateur de l'union vélocipédique de France		cl.sp. et l.	sport-loisir		1929	4M129
1071	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de prévoyance et de secours mutuels des propriétaires des bateaux de pêche des Sables		s.sec.	divers		1929	4M128
1072	Sables-d'Olonne (Les)	194	Chambre syndicale patronale des motoristes de l'arrondissement		s.d.prof.	divers		1929	4M128
1073	Sainte-Radegonde-des-Noyers	267	Syndicat des agriculteurs chasseurs et pêcheurs		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M133
1074	Saint-Mesmin	254	Société de chasse la Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1929	4M132
1075	Saint-Michel-en-l'Herm	255	L'Amicale Saint-Michel	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1929	4M133
1076	Fontenay-le-Comte	92	Comité de l'Union de gauches		c.pol.	cercle		1929	4M118
1077	Vouvant	305	Comité républicain communal	L	c.pol.	cercle		1929	4M134
1078	Barbâtre	11	Union des mobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M113
1079	Beauvoir-sur-Mer	18	Association de défense salicole de la baie de Bourgneuf		s.d.prof.	divers		1930	4M113
1080	Epine (L')	83	Union des mobilisés Epiniériens		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M117
1081	Fontenay-le-Comte	92	Moto club vendéen		cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M119
1082	Ile-d'Olonne (L')	112	Association d'éducation physique et morale de la jeunesse		s.am. élév. et s.ed.pop.	scolaire		1930	4M121
1083	Longeville	127	Section longevillaise de la fédération nationale des combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M122
1084	Nalliers	159	L'Etoile Nallezaise	C	cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M124
1085	Nieul-sur-l'Autise	162	Société des anciens combattants et démobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M124
1086	Noirmoutier	163	Association de défense salicole		s.d.prof.	divers		1930	4M125
1087	Noirmoutier	163	Section communale de l'Union nationale des combattants de Noirmoutier		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M125
1088	Petosse	174	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1930	4M125
1089	Poiroux (Le)	179	La Patriote de Poiroux		s.tir.gym	s.tir.gym		1930	4M126
1090	Poiroux (Le)	179	L'Avenir		cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M126
1091	Poiroux (Le)	179	La Patriote		s.tir.gym	s.tir.gym		1930	4M126

1092	Poiroux (Le)	179	Section de Poiroux de l'U.N.C		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M126
1093	Réorthe (La)	188	Société des chasseurs et agriculteurs		s.chas.péch.	chasse		1930	4M126
1094	Rosnay	193	Association rosnaïsiennne d'anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M128
1095	Sables-d'Olonne (Les)	194	Comité départemental de l'union vélocipédique de France		cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M129
1096	Sables-d'Olonne (Les)	194	Tennis club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M129
1097	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association départementale des anciens prisonniers de guerre de la vendée		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M128
1098	Sables-d'Olonne (Les)	194	Amicale des anciens militaires de la Garde républicaine et de ceux en activité du canton des sables et des cantons limitrophes		s.am.	divers		1930	4M128
1099	Saint-Gilles-sur-Vie	222	Société de pêche du Jaunay		s.chas.péch.	chasse		1930	4M131
1100	Saint-Gilles-sur-Vie	222	La Saint Hubert		s.chas.péch.	chasse		1930	4M131
1101	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Fédération départementale de la vendée des anciens combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M132
1102	Saint-Laurent-de-la-Salle	237	Les anciens combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M132
1103	Saint-Michel-en-l'Herm	255	Combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1930	4M133
1104	Saint-Michel-le-Cloucq	256	Société amicale d'éducation pratique " Vers le progrès "		cl.sp. et l.	sport-loisir		1930	4M133
1105	Aizenay	3	Société "La France"	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1931	4M113
1106	Angles	4	Fédération nationale des combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1931	4M113
1107	Chaillé-les-Marais	42	Patronage laïc	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1931	4M115
1108	Chataigneraie (La)	59	Le Messenger du bocage		s.colomb.	divers		1931	4M116
1109	Chataigneraie (La)	59	Le Moto club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M116
1110	Fontaines	91	syndicat des chasseurs		s.chas.péch.	chasse		1931	4M118
1111	Fontaines	91	Société sportive masculine l'élite fontenaïse		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M118
1112	Fontenay-le-Comte	92	Damier club fontenaïsienn		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M119
1113	Hermenault (L')	110	Société de chasse de l'Hermenault et de Saint Martin des Fontaines		s.chas.péch.	chasse		1931	4M120
1114	Ile-d'Yeu (L')	113	Ecole privée des pêches maritimes du Bourg Saint Sauveur de l'île d'Yeu		autre	divers		1931	4M121
1115	Ile-d'Yeu (L')	113	Syndicat de défense des intérêts économiques et touristiques de l'île d'yeu		s.d.prof.	divers		1931	4M121
1116	Ile-d'Yeu (L')	113	Mutuelle maritime		s.sec.	divers		1931	4M121
1117	Lesson	122	l'Amicale		s.tir.gym	s.tir.gym		1931	4M121
1118	Magnils-Reigniers (Les)	131	Association Jeanne d'Arc	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1931	4M123
1119	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Stade montiérois		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M124
1120	Nalliers	159	Club Jules ferry	L	cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M124
1121	Petit-Bourg-des-Herbiers	173	Union nationale des combattants, section du Petit Bourg des Herbiers		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1931	4M125
1122	Pomméraie-sur-Sèvre (La)	180	La Saint Hubert de la Pomméraie		s.chas.péch.	chasse		1931	4M126
1123	Pomméraie-sur-Sèvre (La)	180	La Saint Hubert		s.chas.péch.	chasse		1931	4M126
1124	Pouzauges	182	Société "Les amis des vieux moulins de l'ouest"		autre	divers		1931	4M126
1125	Puyravault	185	Section des combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1931	4M126
1126	Sables-d'Olonne (Les)	194	Amicale des anciennes élèves de Ste Marie du port	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1931	4M129
1127	Sables-d'Olonne (Les)	194	Sporting club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M129

1128	Sables-d'Olonne (Les)	194	Amicale des sous-officiers de réserve du Canton des Sables		s.am.	divers		1931	4M128
1129	Sables-d'Olonne (Les)	194	Radio club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M128
1130	Sainte-Hermine	223	Association des anciens combattants républicains et victimes de la guerre du canton de Saint Hermine	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1931	4M131
1131	Saint-Hilaire-de-Riez	226	Syndicat de défense des intérêts de la Région et des plages de Sion		s.d.prof.	divers		1931	4M131
1132	Saint-Jean-de-Monts	234	Sporting club de l'atlantique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1931	4M132
1133	Saint-Michel-Mont-Mercure	257	Société des chasseurs propriétaires		s.chas.pêch.	chasse		1931	4M133
1134	Saint-Révérend	268	Société de chasse la saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1931	4M133
1135	Avrillé	10	Syndicat des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1932	4M113
1136	Challans	47	Amicale des sous officiers de réserve du Canton		s.am.	divers		1932	4M115
1137	Charzais	57	Les Francs tireurs de Charzais	L	s.tir.gym	s.tir.gym		1932	4M116
1138	Chataigneraie (La)	59	Association amicale des sous officiers de réserve du Canton		s.am.	divers		1932	4M116
1139	Damvix	78	Les Myosotis de Damvix		cl.sp. et l.	sport-loisir		1932	4M117
1140	Fontenay-le-Comte	92	Comité d'action et de propagande laïque	L	c.pol.	cercle		1932	4M119
1141	Fontenay-le-Comte	92	Amicale des tailleurs de Fontenay et de la région fontenaisienne		s.d.prof.	divers		1932	4M119
1142	Fontenay-le-Comte	92	Association fraternelle des combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1932	4M118
1143	Ile-d'Yeu (L')	113	Société mutuelle des armateurs et patrons à la pêche du port de l'île d'yeu		s.sec.	divers		1932	4M121
1144	Jaudonnière (La)	115	Société des combattants et mobilisés		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1932	4M121
1145	Langon (Le)	121	Syndicat agricole de défense contre les animaux nuisibles		s.chas.pêch.	chasse		1932	4M121
1146	Luçon	128	Section luçonnaise de l'Union nationale des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1932	4M122
1147	Luçon	128	Libre pensée		c.pol.	cercle		1932	4M122
1148	Maché	130	Syndicat communal des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1932	4M123
1149	Mareuil-sur-Lay	135	Amicale des sous-officiers de réserve du canton de Mareuil		s.am.	divers		1932	4M123
1150	Noirmoutier	163	Radio club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1932	4M125
1151	Noirmoutier	163	Patronage Sainte-Anne	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1932	4M125
1152	Perrier (Le)	172	Union des combattants de la commune		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1932	4M125
1153	Pouillé	181	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1932	4M126
1154	Pouillé	181	Association des anciens combattants de la grande guerre 1914-18		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1932	4M126
1155	Pouzauges	182	Association des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1932	4M126
1156	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union des contribuables du canton des Sables d'Olonne		s.d.prof.	divers		1932	4M129
1157	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union française pour le suffrage des femmes		c.pol.	cercle		1932	4M129
1158	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association amicale des anciennes élèves de Notre Dame de Bourgenay	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1932	4M129
1159	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ping pong sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1932	4M129
1160	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association des officiers de réserve		s.am.	divers		1932	4M128
1161	Sables-d'Olonne (Les)	194	Libre pensée sablaise		c.pol.	cercle		1932	4M128
1162	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société des bateaux modèles		cl.sp. et l.	sport-loisir		1932	4M128
1163	Saint-Etienne-du-Bois	210	Société d'éducation physique et de tir		s.tir.gym	s.tir.gym		1932	4M130

1164	Saint-Mesmin	254	Société de chasse de L'Hermitage		s.chas.pêch.	chasse		1932	4M132
1165	Sallertaine	280	L'union maraichine		s.d.prof.	divers		1932	4M134
1166	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Association d'éducation populaire		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1933	4M113
1167	Aiguillon-sur-Mer (L')	1	Union nationale des combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1933	4M113
1168	Challans	47	L'Avenir challandais		s.chas.pêch.	chasse		1933	4M115
1169	Champagné-les-Marais	49	Amicale des écoles laïques	L	soutien à l'école	divers		1933	4M116
1170	Château-d'Olonne	60	Sporting club de la cité des pins		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M116
1171	Chavagnes-les-Redoux	66	Syndicat des chasseurs et propriétaires		s.chas.pêch.	chasse		1933	4M117
1172	Croix-de-Vie	222	Syndicat de défense mutuelle des usagers du gaz et de l'électricité		s.d.fam.	divers		1933	4M117
1173	Damvix	78	L'Eveil sportif		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M117
1174	Faymoreau	87	Tennis club		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M118
1175	Fontenay-le-Comte	92	Sport athlétique fontenaisien		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M119
1176	Ile-d'Olonne (L')	112	La Fraternelle des mobilisés de la Grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1933	4M121
1177	Ile-d'Yeu (L')	113	Comité des fêtes		s.d.prof.	divers		1933	4M121
1178	Luçon	128	Groupement de contribuables de la région luçonnoise		s.d.fam.	divers		1933	4M122
1179	Maillezais	133	Association amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1933	4M123
1180	Montournais	147	Union nationale des combattants section de Montournais		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1933	4M123
1181	Noirmoutier	163	Noirmoutier sportif		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M125
1182	Réaumur	187	Société des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1933	4M126
1183	Roche-sur-Yon (La)	191	Œuvre de préservation de l'Enfance contre la tuberculose		s.sec.	divers		1933	4M127
1184	Sables-d'Olonne (Les)	194	Groupement bouliste sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M129
1185	Sables-d'Olonne (Les)	194	Raquette club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M129
1186	Sables-d'Olonne (Les)	194	Boule de la Rudelière		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M129
1187	Sables-d'Olonne (Les)	194	Section locale des mutilés et invalides du travail de l'arrondissement des sables		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1933	4M128
1188	Sables-d'Olonne (Les)	194	Amicale philatélique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M128
1189	Sables-d'Olonne (Les)	194	Groupement des entrepreneurs de transport de personnes et marchandises		s.d.prof.	divers		1933	4M128
1190	Saint-André-d'Ornay	195	La boule ornaysienne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M130
1191	Sainte-Radegonde-des-Noyers	267	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1933	4M133
1192	Saint-Georges-de-Montaigu	217	L'Union sportive		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M130
1193	Saint-Gervais	221	Société hippique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1933	4M130
1194	Talmont-Saint-Hilaire	288	Syndicat de la rivière de la Gibretière		s.chas.pêch.	chasse		1933	4M134
1195	Talmont-Saint-Hilaire	288	Association ostréicole du Perray		s.d.prof.	divers		1933	4M134
1196	Challans	47	Groupement d'action pacifiste		c.pol.	cercle		1934	4M115
1197	Chapelle-Palluau (la)	55	Association des chasseurs		s.chas.pêch.	chasse		1934	4M116
1198	Château-d'Olonne	60	Société hippique rurale		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M116
1199	Fontenay-le-Comte	92	Société de tir des sapeurs pompiers		s.tir.gym	s.tir.gym		1934	4M119
1200	Grues	104	Sporting club grualais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M120
1201	Jaudonnière (La)	115	Les Aiglons		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M121

1202	Longèves	126	Patronage Saint Christophe	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1934	4M122
1203	Luçon	128	Les Amis du chien berger de Vendée		autre	divers		1934	4M122
1204	Luçon	128	L'aéro club luçonnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M122
1205	Mazeau (Le)	139	Union catholique mazéenne	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1934	4M123
1206	Pouzauges	182	Société athlétique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M126
1207	Puyravault	185	Club athlétique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M126
1208	Sables-d'Olonne (Les)	194	Union cycliste sablaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M129
1209	Sables-d'Olonne (Les)	194	La Boule de bel air		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M129
1210	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société amicale des originaires du massif central aux Sables-d'Olonne		s.ami.	divers		1934	4M128
1211	Saint-Jean-de-Beugné	233	Fédération vendéenne des combattants républicains, section de Saint Jean de Beugné	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1934	4M132
1212	Saint-Martin-de-Brem	258	Syndicat d'initiative du Havre, de la Gachère, de la forêt d'Olonne et du pays de Brem		s.d.prof.	divers		1934	4M132
1213	Saint-Révérend	268	Société hippique rurale		cl.sp. et l.	sport-loisir		1934	4M133
1214	Avrillé	10	La Fraternelle d'Avrillé		s.tir.gym	s.tir.gym		1935	4M113
1215	Challans	47	Syndicat d'initiative de challans et du pays maraichin		s.d.prof.	divers		1935	4M115
1216	Chataigneraie (La)	59	Société amicale des sapeurs pompiers		s.ami.	divers		1935	4M116
1217	Cheffois	67	Amicale Saint Jean	C	s.tir.gym	s.tir.gym		1935	4M117
1218	Cugand	76	Association sportive curzonaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1935	4M117
1219	Curzon	77	Association sportive curzonaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1935	4M117
1220	Damvix	78	Foot ball club de Damvix		cl.sp. et l.	sport-loisir		1935	4M117
1221	Fontenay-le-Comte	92	Les Manifestations commerciales fontenaisiennes		s.d.prof.	divers		1935	4M119
1222	Montreuil-sur-Mer	148	Panification des agriculteurs et artisans réunis de Montreuil et ses environs		s.d.prof.	divers		1935	4M124
1223	Moutiers-les-Mauxfaits	156	Fédération nationale des combattants républicains	L	s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1935	4M124
1224	Nieul-le-Dolent	161	La Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1935	4M124
1225	Pouzauges	182	Syndicat d'initiative du canton		s.d.prof.	divers		1935	4M126
1226	Sables-d'Olonne (Les)	194	Tennis de table sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1935	4M129
1227	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société d'assurances mutuelles des bateaux construits avec les fonds du crédit maritime mutuel dans la circonscription de la caisse régionale de crédit maritime mutuel		s.sec.	divers		1935	4M128
1228	Sainte-Hermine	223	Le Rallye Saint Herminois		s.chas.pêch.	chasse		1935	4M131
1229	Sainte-Hermine	223	Amicale de l'école Sainte-Marie	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1935	4M131
1230	Sainte-Hermine	223	Amicale de l'école Saint Paul	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1935	4M131
1231	Saint-Etienne-du-Bois	210	La Saint Hubert du Moulin de la Cahmbaudière		s.chas.pêch.	chasse		1935	4M130
1232	Saint-Gervais	221	Association des anciens combattants de la grande guerre		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1935	4M130
1233	Saint-Hilaire-du-Bois	230	Société de Tir "Foch"		s.tir.gym	s.tir.gym		1935	4M132
1234	Saint-Jean-de-Beugné	233	Union des agriculteurs des Mottes		s.d.prof.	divers		1935	4M132
1235	Saint-Jean-de-Monts	234	Comité des fêtes		s.d.prof.	divers		1935	4M132
1236	Saint-Mathurin	250	Association d'éducation populaire la Saint Joseph	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1935	4M132

1237	Vix	303	L'Amicale sportive viseronne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1935	4M134
1238	Apremont	6	Amicale des sous-officiers de réserves d'Apremont, Coex, et environs		s.ami.	divers		1936	4M113
1239	Charzais	57	Amicale des anciens combattants		s.comb. mutil. veuv. orph.	combattants-veuves		1936	4M116
1240	Croix-de-Vie	222	Aéro club du Havre de Vie		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M117
1241	Fontenay-le-Comte	92	Fédération des sociétés laïques de Fontenay-le-Comte	L	c.pol.	cercle		1936	4M119
1242	Fontenay-le-Comte	92	Comité local de propagande coloniale		c.pol.	cercle		1936	4M118
1243	Liez	123	La Nouvelle de Liez		s.tir.gym	s.tir.gym		1936	4M122
1244	Luçon	128	Société colombophile La Concorde		s.colomb.	divers		1936	4M122
1245	Maillé	132	Société de tir La Fraternelle		s.tir.gym	s.tir.gym		1936	4M123
1246	Maillezais	133	Société sportive du canton de Maillezais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M123
1247	Noirmoutier	163	Association pour le financement des travaux d'amélioration du port de l'Herbaudière		s.d.prof.	divers		1936	4M125
1248	Noirmoutier	163	Notre Dame du Bois	C	s.sec.	divers		1936	4M125
1249	Notre-Dame-de-Monts	164	Les Amis de Notre Dame de Monts		c.litt. et c.soc.	cercle		1936	4M125
1250	Pouzauges	182	Amicale des sous-officiers de réserve du Canton		s.ami.	divers		1936	4M126
1251	Sables-d'Olonne (Les)	194	Amicale sportive sablaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M129
1252	Sables-d'Olonne (Les)	194	Section d'aviation populaire de l'aéro-club de vendée		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M129
1253	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société de défense des intérêts économiques du quartier des halles Léandre Giret aux Sables-d'Olonne		s.d.prof.	divers		1936	4M128
1254	Sables-d'Olonne (Les)	194	Quadrille vendéen		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M128
1255	Sainte-Hermine	223	Le Benedi Saint Herminais		s.chas.péch.	chasse		1936	4M131
1256	Saint-Etienne-du-Bois	210	La Saint Hubert stéphanoise		s.chas.péch.	chasse		1936	4M130
1257	Saint-Fulgent	215	La Société Union fulgentaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1936	4M130
1258	Saint-Jean-de-Monts	234	Comité des fêtes		s.d.prof.	divers		1936	4M132
1259	Chataigneraie (La)	59	Cercle d'Union nationale		c.pol.	cercle		1936	4M116
1260	Barre-de-Monts (La)	12	Lapin club		s.chas.péch.	chasse		1937	4M113
1261	Barre-de-Monts (La)	12	Syndicat d'initiative des commerçants		s.d.prof.	divers		1937	4M113
1262	Barre-de-Monts (La)	12	Amis des auberges de jeunesse		s.d.prof.	divers		1937	4M113
1263	Beauvoir-sur-Mer	18	Nemrod club		s.chas.péch.	chasse		1937	4M113
1264	Bourneau	33	Rallye vendée		s.chas.péch.	chasse		1937	4M 114
1265	Brétignolles-sur-Mer	35	Auberge de jeunesse		s.d.prof.	divers		1937	4M 114
1266	Challans	47	Amicale du Grand Bois		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M115
1267	Cheffois	67	L'Avenir sportif de Cheffois		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M117
1268	Croix-de-Vie	222	Syndicat des commerçants et industriels		s.d.prof.	divers		1937	4M117
1269	Cugand	76	Syndicat des propriétaires et chasseurs		s.chas.péch.	chasse		1937	4M117
1270	Fontenay-le-Comte	92	Les Amis de la Balingue		s.chas.péch.	chasse		1937	4M118
1271	Foussais	94	Le Brocard		s.chas.péch.	chasse		1937	4M120
1272	Hermenault (L')	110	Union sportive		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M120
1273	Jard-sur-Mer	114	L'Amicale de Jard		s.tir.gym	s.tir.gym		1937	4M121
1274	Longeville	127	Société de chasse Saint Hubert longevillais		s.chas.péch.	chasse		1937	4M122

1275	Luçon	128	Les Joyeuses boules du Marais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M122
1276	Luçon	128	La Persévérante bouliste luçonnaise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M122
1277	Martinet	138	La Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M123
1278	Mortagne-sur-Sèvre	151	Club nautique mortagnais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M124
1279	Nalliers	159	Foot ball club association		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M124
1280	Nieul-le-Dolent	161	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1937	4M124
1281	Nieul-sur-l'Autise	162	Société bouliste La Fraternelle		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M124
1282	Nieul-sur-l'Autise	162	Les amis de l'Abbaye		autre	divers		1937	4M124
1283	Notre-Dame-de-Monts	164	La Saint Hubert		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M125
1284	Poiré-sur-Velluire (Le)	177	Syndicat des chasseurs et propriétaires		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M125
1285	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association locale des éclairieurs de France Les goélands sablais	C	autre	divers		1937	4M129
1286	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ecole privée des pêches maritimes		autre	divers		1937	4M129
1287	Sables-d'Olonne (Les)	194	Patronage des jeunes filles de Saint Michel	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1937	4M129
1288	Sables-d'Olonne (Les)	194	L'amicale bouliste des cheminots sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M129
1289	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société amicale et de secours du personnel de la police municipale et de la ville		s.sec.	divers		1937	4M128
1290	Sables-d'Olonne (Les)	194	Syndicat de défense des intérêts des commerçants et artisans des quartiers de la gare et limitrophe		s.d.prof.	divers		1937	4M128
1291	Sainte-Gemme-la-Plaine	216	Société hippique rurale		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M130
1292	Saint-Etienne-de-Brillouet	209	Société de foot ball Les lapins stéphanois		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M130
1293	Saint-Gervais	221	Association communale de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M130
1294	Saint-Gervais	221	Association d'éducation populaire		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1937	4M130
1295	Saint-Jean-de-Beugné	233	Société des courses		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M132
1296	Saint-Jean-de-Monts	234	Chasse communale montoise		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M132
1297	Saint-Jean-de-Monts	234	La Bécasse		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M132
1298	Saint-Mesmin	254	Le Réveil Saint Mesminois		cl.sp. et l.	sport-loisir		1937	4M132
1299	Tranche-sur-Mer (La)	294	Syndicat des chasseurs " la Diane fautaise "		s.chas.pêch.	chasse		1937	4M134
1300	Angles	4	Société hippique rurale		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M113
1301	Beauvoir-sur-Mer	18	Comité des loisirs Le Réveil de Beauvoir		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M113
1302	Beauvoir-sur-Mer	18	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1938	4M113
1303	Bois-de-Céné	24	Association communale de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1938	4M 114
1304	Caillère (La)	40	Amicale des sous officiers de réserve		s.am.	divers		1938	4M115
1305	Challans	47	Fédération des groupements économiques du Nord vendéen		s.d.prof.	divers		1938	4M115
1306	Croix-de-Vie	222	Auberge de jeunesse Plein air		s.d.prof.	divers		1938	4M117
1307	Epine (L')	83	Association d'éducation et d'enseignement de l'Epine		s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1938	4M117
1308	Fenouiller (Le)	88	L'Eveil de Fenouiller		s.tir.gym	s.tir.gym		1938	4M118
1309	Luçon	128	Association amicale entre les anciens élèves des écoles laïques	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1938	4M122
1310	Luçon	128	Société hippique de luçon		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M122
1311	Noirmoutier	163	Ecole professionnelle des pêches maritimes de Noirmoutier		autre	divers		1938	4M125

1312	Notre-Dame-de-Monts	164	Société de chasse		s.chas.pêch.	chasse		1938	4M125
1313	Oulmes	168	Amicale des anciens élèves de l'école	L	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1938	4M125
1314	Rocheservière	190	Club des lutins de la Boulogne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M126
1315	Sables-d'Olonne (Les)	194	Société club sablais de tir aux pigeons		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M129
1316	Sables-d'Olonne (Les)	194	Cyclo sport sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M129
1317	Sables-d'Olonne (Les)	194	Syndicat des photographes et négociants en photo et cinéma des Sables		s.d.prof.	divers		1938	4M128
1318	Saint-Hilaire-des-Loges	227	Jeunesse sportive		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M132
1319	Saint-Jean-de-Monts	234	La Maraichine		s.chas.pêch.	chasse		1938	4M132
1320	Saint-Sulpice-en-Pareds	271	Société de chasse " Les amis de Saint Sulpice "		s.chas.pêch.	chasse		1938	4M133
1321	Taillée (La)	286	La Concorde		s.tir.gym	s.tir.gym		1938	4M134
1322	Talmont-Saint-Hilaire	288	Société de basket ball " La Saint Pierre de Talmont "	C	cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M134
1323	Tiffauges	293	Société " le réveil sportif théphalien "		cl.sp. et l.	sport-loisir		1938	4M134
1324	Tranche-sur-Mer (La)	294	Comité local des auberges de la jeunesse		s.d.prof.	divers		1938	4M134
1325	Champagné-les-Marais	49	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1939	4M116
1326	Epine (L)	83	Syndicat de défense des intérêts locaux		s.d.prof.	divers		1939	4M117
1327	Fontenay-le-Comte	92	Conseil central de la société Saint Vincent de Paul	C	autre	divers		1939	4M119
1328	Fontenay-le-Comte	92	Groupement colombophile de Vendée		s.colomb.	divers		1939	4M118
1329	Ile-d'Elle (L')	111	Société de boules et de palets		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M121
1330	Luçon	128	Amicale des maillots bleus de la Boule en bois luçonnoise		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M122
1331	Marsais-de-Sainte-Radégonde	137	Comité des fêtes de Marsais		s.d.prof.	divers		1939	4M123
1332	Mothe-Achard (La)	152	Amicale des sous officiers de réserve du Canton		s.am.	divers		1939	4M124
1333	Mouzeuil-Saint-Martin	158	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1939	4M132
1334	Nalliers	159	Section athlétique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M124
1335	Pouzauges	182	La Jeunesse agricole chrétienne	C	s.am. élèv. et s.ed.pop.	scolaire		1939	4M126
1336	Sableau (Le)	42	Amicale des chasseurs et pêcheurs du Sableau		s.chas.pêch.	chasse		1939	4M128
1337	Sables-d'Olonne (Les)	194	Association des maires de l'arrondissement des Sables-d'Olonne		c.pol.	cercle		1939	4M129
1338	Sables-d'Olonne (Les)	194	Ski club sablais		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M129
1339	Sables-d'Olonne (Les)	194	Comité local des auberges de jeunesse des Sables		s.d.prof.	divers		1939	4M128
1340	Saint-Jean-de-Monts	234	Société amicale des sapeurs pompiers		s.am.	divers		1939	4M132
1341	Tranche-sur-Mer (La)	294	Société le Portique		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M134
1342	Vix	303	Association sportive viseronne		cl.sp. et l.	sport-loisir		1939	4M134
1343	Chavagnes-les-Redoux	66	Association des parents d'élèves de l'école mixte		soutien à l'école	divers		?	4 M 117
1344	Roche-sur-Yon (La)	191	Société de tir Villebois-Mareuil		s.tir.gym	s.tir.gym		?	4M127
1345	Saint-Hilaire-de-Talmont	228	L'Avant-garde talmondaise		s.tir.gym	s.tir.gym		?	4M131

Tables des illustrations (figures, tableaux et photographies)

<i>Figure 1 - Schémas de la « propagation de l'art musical » réalisés d'après la théorie de la propagation d'Amédée Reuchsel</i>	86
<i>Figure 2 - Carte des créations de sociétés musicales recensées (1867)</i>	188
<i>Figure 3 – Répartition (par département) du nombre moyen de membres honoraires et de membres actifs par sociétés musicales (1867)</i>	191
<i>Figure 4 - Provenances des sociétés musicales participant au concours de Paris en 1867</i>	194
<i>Figure 5 - Évolution du réseau ferroviaire entre 1851 et 1875</i>	195
<i>Figure 6 - Cartographie des concours organisés en 1874 et en 1875</i>	225
<i>Figure 7 - Évolutions comparées des créations de sociétés musicales et des créations de sociétés « autres que musicales » entre 1780 et 1939 en Vendée</i>	270
<i>Figure 8 - Croissance associative en Vendée (1850-1939).....</i>	278
<i>Figure 9 - Évolutions (par période) des créations de sociétés selon leurs catégories entre 1840 et 1939.....</i>	279
<i>Figure 10 - Évolutions (par période) des créations des cercles politiques (c.pol.), des sociétés de défense de la famille (s.d. fam), des sociétés de défense d'intérêts professionnels (s.d.prof.), sociétés de secours (s.sec) et des sociétés de soutien à l'école entre 1840 et 1939</i>	280
<i>Figure 11 - Évolution des créations de sociétés musicales en Vendée entre 1845 et 1939</i>	281
<i>Figure 12 - Évolution de la part des créations de sociétés chorales, instrumentales et indéfinies (par période) dans l'ensemble des créations de sociétés musicales (1860-1939).....</i>	294
<i>Figure 13 - Variations des créations de sociétés musicales (par périodes) en fonction de la formation musicale (chorale, instrumentale, indéfinie).....</i>	295
<i>Figure 14 - Cartographie des créations cumulées de sociétés chorales et orphéons (années 1880, 1894, 1914, 1939).....</i>	298
<i>Figure 15 - Évolution (par périodes) des créations de sociétés musicales selon leur groupe d'instrumentarium (1860-1939)..</i>	303
<i>Figure 16 - Évolution (par périodes) du nombre de créations de sociétés musicales selon leur appellation entre 1860 et 1939</i>	306
<i>Figure 17 - Cartographie des créations cumulées des sociétés philharmoniques en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939).....</i>	306
<i>Figure 18 - Cartographie des créations cumulées des lyres en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939).....</i>	307
<i>Figure 19 - Cartographie des créations cumulées des fanfares d'appellation en Vendée (1880, 1894, 1914, 1939).....</i>	307
<i>Figure 20 - Chronologies comparées de la diffusion des créations de sociétés musicales et sociétés autres que musicales dans les bourgs ruraux en Vendée entre 1800 et 1939</i>	311
<i>Figure 21 - Chronologies comparées de la diffusion des créations de sociétés musicales et sociétés « autres que musicales » dans les petites villes en Vendée entre 1800 et 1939.....</i>	317
<i>Figure 22 - Nombre de créations (par commune) de sociétés (par catégories) dans les chefs-lieux industriels (1880-1919).....</i>	319
<i>Figure 23 - Diffusion géographique des sociétés musicales (créations cumulées) par catégories de communes (années 1880, 1894, 1914, 1939).....</i>	322
<i>Figure 24 - Communes touchées par la création d'au moins une société musicale ou société « autre » selon la nature de la société pionnière (année 1914, 1939).....</i>	324
<i>Figure 25 - Cartographie des créations cumulées de sociétés par catégories en Vendée (1914 et 1939) (1).....</i>	326
<i>Figure 26 - Cartographie des créations cumulées de sociétés par catégories en Vendée (1914 et 1939) (2).....</i>	327
<i>Figure 27 - Cartographie des « sonneurs » de vielle, de veuze et de violon en Vendée recensés entre 1830 et 1930</i>	329
<i>Figure 28 - Évolution du nombre de personnes faisant partie d'une société musicale entre 1843 et 1908 en France (en comptant 40 personnes par sociétés musicales) d'après les indications fournies par Henri Maréchal et Gabriel Parès</i>	332
<i>Figure 29 - Cartographie des orphéons scolaires fonctionnant régulièrement en 1881 en France (élaborée à partir des statistiques générale de la France).....</i>	348
<i>Figure 30 – Les six phases de développement du « mouvement orphéonique » à l'échelle nationale entre 1860 et 1895 d'après Eugène Mas</i>	375
<i>Figure 31 - Comparaison de la répartition des créations de sociétés musicales en France entre 1866 (sociétés musicales) et 1908 (fanfares)</i>	380
<i>Figure 32 - Cartographies (par commune) des sociétés instrumentales créées entre 1880 et 1914 (1)</i>	398

<i>Figure 33 - Sociétés musicales (effectifs cumulés) : cartographie des créations cumulées des sociétés musicales « étiquetées » selon leur obédience cléricale ou laïque et des sociétés musicales « non étiquetées » (années 1914 et 1939).....</i>	<i>420</i>
<i>Figure 34 - Sociétés toutes catégories confondues (effectifs cumulés): cartographie des créations cumulées des sociétés « étiquetées » selon leur obédience « cléricale » ou « laïque » et des sociétés « non étiquetées » (années 1914 et 1939).....</i>	<i>421</i>
<i>Tableau 1 - L'orphéoniste modèle selon Charles Poirson (1868).....</i>	<i>48</i>
<i>Tableau 2 - Tableau des nombres de sociétés (principalement chorales) par pays, effectué à partir des informations recueillies en 1905 par Henri Maréchal auprès des autorités étrangères sollicitées.....</i>	<i>129</i>
<i>Tableau 3 - Tableau réalisé à partir d'une analyse du discours d'Oscar Comettant sur « les pianistes ».....</i>	<i>136</i>
<i>Tableau 4 - Classement des départements en fonction du nombre de membres actifs pour 1000 habitants.</i>	<i>155</i>
<i>Tableau 5 - État des créations de sociétés musicales en Vendée en 1866.....</i>	<i>159</i>
<i>Tableau 6 - Nombre de sociétés musicales (par département) participant au festival-concours de 1867</i>	<i>197</i>
<i>Tableau 7 - Liste des membres de la Société philharmonique de Fontenay-le-Comte</i>	<i>203</i>
<i>Tableau 8 - Liste des membres de la Société musicale de Luçon (1849).....</i>	<i>206</i>
<i>Tableau 9 - Associations musicales départementales en 1867, d'après Charles Poirson.....</i>	<i>209</i>
<i>Tableau 10 - Âges des membres de la Société chorale de Luçon</i>	<i>211</i>
<i>Tableau 11 - Adhésions et démissions (Société chorale de Luçon).....</i>	<i>212</i>
<i>Tableau 12 - Les amendes pour absences et retards (Société chorale de Luçon)</i>	<i>213</i>
<i>Tableau 13 - Liste des amateurs de la Société philharmonique de Napoléon-Vendée en 1860</i>	<i>218</i>
<i>Tableau 14 - Liste des membres fondateurs et membres de la « commission intérieure » de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1864 -1865).....</i>	<i>230</i>
<i>Tableau 15 - Analyse socioprofessionnelle, par quartier, du groupe des membres fondateurs de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1865).....</i>	<i>231</i>
<i>Tableau 16 - Analyse socioprofessionnelle du groupe des membres fondateurs de l'Orphéon de Napoléon-Vendée (1865).....</i>	<i>233</i>
<i>Tableau 17 - Les membres de la Société orphéonique de Saint-Michel-en-l'Herm par catégories socioprofessionnelles (1878).....</i>	<i>240</i>
<i>Tableau 18 - Listes des membres dirigeants de la Société philharmonique de la Roche-sur-Yon entre 1869 et 1877.....</i>	<i>245</i>
<i>Tableau 19 - Tableau des créations de sociétés philharmoniques entre 1869 et 1879</i>	<i>251</i>
<i>Tableau 20 - Liste des maires de Fontenay-le-Comte de 1868 à 1884.....</i>	<i>252</i>
<i>Tableau 21 - Liste des membres dirigeants de la Société philharmonique de Luçon en 1875</i>	<i>253</i>
<i>Tableau 22 - Listes des amateurs sociétaires des trois sociétés musicales successives de Luçon en 1849, 1858 et 1878</i>	<i>255</i>
<i>Tableau 23 - Professions des membres honoraires entre 1875 et 1881 (184).....</i>	<i>257</i>
<i>Tableau 24 - Nombre de départ par années.....</i>	<i>259</i>
<i>Tableau 25 - Évolution de la nature des attributions du chef de musique à partir des règlements et statuts de la société musicale de 1849 et de la société philharmonique de 1875</i>	<i>264</i>
<i>Tableau 26 - Exemples de sociétés musicales vendéennes ayant concouru avant 1880.....</i>	<i>267</i>
<i>Tableau 27 - Les composantes du mouvement associatif en Vendée et leurs effectifs (1780-1939).....</i>	<i>276</i>
<i>Tableau 28 - Taux de croissance moyen annuel des sociétés musicales et autres catégories de sociétés en Vendée entre 1860 et 1939</i>	<i>280</i>
<i>Tableau 29 - Liste des sociétés musicales nées sous la Troisième République de plus de 15 années d'existence en 1899</i>	<i>283</i>
<i>Tableau 30 - Liste des sociétés chorales recensées entre 1880 et 1914 en Vendée.....</i>	<i>296</i>
<i>Tableau 31 - Composition instrumentale de la Lyre républicaine de Sainte-Hermine (1892).....</i>	<i>300</i>
<i>Tableau 32 - Composition instrumentale de la Société philharmonique de Luçon (1881).....</i>	<i>300</i>
<i>Tableau 33 - Part des groupes instrumentaux créés entre 1880 et 1914 en Vendée</i>	<i>302</i>
<i>Tableau 34 - Sociétés musicales en Vendée : répartition des créations selon leur instrumentarium (1860-1939).....</i>	<i>302</i>
<i>Tableau 35 - Sociétés musicales en Vendée : répartition des créations selon leur appellation (1860-1939).....</i>	<i>305</i>
<i>Tableau 36 - Sociétés musicales : répartition des créations par catégories de commune et par périodes (1858-1939).....</i>	<i>310</i>

Tableau 37 - Sociétés « autres que musicales » : répartition des créations par catégories de communes et par périodes (1858-1939).....	311
Tableau 38 - Composantes associatives autres que musicales (sociétés d'anciens combattants ou d'assistance aux veuves et orphelins, sociétés de sport ou de loisirs) : répartition (par période) des créations par catégories de commune (1858-1939)...	313
Tableau 39 - Composantes associatives autres que musicales (sociétés amicales d'anciens élèves, sociétés de tir ou de gymnastique, sociétés de chasse ou de pêche) : répartition (par période) des créations par catégories de commune (1858-1939)	314
Tableau 40 - Nombre de chefs-lieux de canton concernés par au moins une création de société instrumentale entre 1880 et 1939	318
Tableau 41 - Sociétés musicales : nombre moyen de membres par société selon la taille de la commune.....	334
Tableau 42 - Listes des sociétés musicales dont on connaît le nombre de membres honoraires (1881-1912).....	335
Tableau 43 - Estimation a minima du nombre de membres exécutants à partir des créations de sociétés musicales (1880-1939)	336
Tableau 44 - Estimation a minima du nombre de membres exécutants à partir du nombre de sociétés en activité à une date donnée (1899, 1924, 1929).....	336
Tableau 45 - Membres exécutants et honoraires : effectifs des onze sociétés musicales à l'étude (1881-1936).....	337
Tableau 46 - Répartition des membres exécutants et honoraires par catégories socioprofessionnelles.....	338
Tableau 47 - Membres exécutants : répartition par catégories socioprofessionnelles selon la taille des communes.....	340
Tableau 48 - Membres honoraires : répartition par catégories socioprofessionnelles selon la taille des communes.....	341
Tableau 49 - Sociétés musicales associatives rattachées à l'institution scolaire en Vendée.....	351
Tableau 50 - Sections musicales des sociétés amicales d'anciens élèves et leurs prolongements postsecondaires.....	354
Tableau 51 - Fonction et rôle de l'instituteur (ou ex-instituteur ou directeur d'école) au sein de la société musicale (membre honoraire, membre exécutant, chef de musique ou sous-chef).....	354
Tableau 52 - Sociétés d'éducation populaire possédant une section musique.....	357
Tableau 53 - Les cliques et sociétés de trompes de chasse recensées.....	363
Tableau 54 - Départements de la Vendée et de l'Eure : comparaison du nombre de créations pour 100 communes par types de sociétés musicales entre 1871 et 1914.....	376
Tableau 55 - « Classement des sociétés instrumentales d'après leur nombre et par département » par Eugène Mas en 1895....	379
Tableau 56 - Recensement des créations de fanfares par département en 1908.....	381
Tableau 57 - Évolution de la répartition départementale du nombre de sociétés musicales (pour 100 communes) entre 1867 et 1908 en France.....	382
Tableau 58 - Indice de dynamisme des créations de sociétés musicales entre 1867 et 1908 par départements.....	384
Tableau 59 - Liste des lyres (1881-1936).....	395
Tableau 60 - Liste des sociétés musicales se qualifiant de « municipales » (1871-1912).....	402
Tableau 61 - Liste des sociétés musicales « sous le patronage de l'autorité municipale » (1874-1912).....	404
Tableau 62 - Liste des sociétés musicales étroitement liées à la municipalité mais sans patronage officiel (1880-1912).....	406
Tableau 63 - Liste des communes en Vendée possédant une société musicale « laïque » (L) et une société musicale « cléricale » (C) après 1914.....	416
Tableau 64 - Répartition (par période) des sociétés « étiquetées » par catégories selon leur obédience « laïque » ou « cléricale » (1880-1939).....	419
Photographie 1 - La société musicale (La Mothe-Achard) (1905).....	343
Photographie 2 - La Philharmonie de Vouillé (Vouillé-les-Marais) (1910).....	343
Photographie 3- Clique (Fontenay-le-Comte) (1914).....	362
Photographie 4 - La fanfare Sainte-Cécile (Challans) (1890).....	412
Photographie 5 – L'Harmonie Fédérale (Vendée) (1931).....	422

Table des matières

Introduction générale	7
-----------------------	---

Partie I L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE L'ORPHÉON : ENTRE HAGIOGRAPHIE ET DISQUALIFICATION	31
---	----

Chapitre 1 Constitution du paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1830-1970)	32
---	----

1. Les fondements historiques du mythe de « l'orphéon originel » (1830-1870)	33
1.1. L'Orphéon de Wilhem : « une école de chant » pour former des amateurs (1830-1850)	33
<i>L'invention de l'Orphéon : de l'enseignement du chant à l'école à la mise en scène du peuple chantant « les classiques »</i>	33
<i>Le temps de « grâce » de l'Orphéon : le ralliement des élites politiques, sociales et artistiques, des musiciens professionnels et de l'opinion publique</i>	37
1.2. « L'institution orphéonique » : « une école de morale » pour former des citoyens (1850-1870)	41
<i>L'utilité publique de « l'orphéon »</i>	41
<i>L'orphéoniste : un citoyen modèle</i>	46
2. La genèse de « l'échec artistique » de « l'orphéon » (1860-1900)	51
2.1. La fanfare rendue responsable de la disparition des sociétés chorales	51
<i>La thèse du déclin du chant choral</i>	51
<i>Les résistances à l'intrusion des sociétés instrumentales</i>	53
<i>« La fanfare et l'harmonie ne répondent pas à un besoin d'art »</i>	55
2.2. Médiocrité d'exécution, médiocrité du répertoire	56
<i>Limites au progrès de l'exécution musicale</i>	56
<i>De l'arrangement au « dérangement » des œuvres musicales</i>	58
<i>Une production musicale importante mais le plus souvent standardisée et réputée sans qualité</i>	60
<i>Le mauvais goût des orphéonistes et le manque de sérieux des directeurs</i>	62
2.3. Effets pervers des pratiques du concours	63
<i>De l'émulation à la perversion morale des orphéonistes</i>	63
<i>Des jurys orphéoniques peu légitimes</i>	65
2.4. L'échec de la « popularisation » de la musique savante	66
<i>Des résultats mitigés en matière de popularisation de la musique savante</i>	66
<i>L'invention d'une pratique savante de la musique populaire ?</i>	68
<i>« L'orphéonisation » des pratiques « authentiquement populaires » de la musique</i>	69
<i>Vers la décadence de la nation</i>	69
<i>L'invention de « l'échec artistique » de l'orphéon</i>	71
3. De la réforme à l'échec de la revalorisation de « l'orphéon » (1900-1970)	72
3.1. Le programme de la réforme : retrouver « la visée artistique » de « l'orphéon » (1900-1914)	72
<i>Sur le modèle des pratiques savantes de la musique</i>	73
<i>Pour un enseignement spécialisé de la musique : former des amateurs « de haute culture musicale »</i>	78

<i>Recentrer la mission de « l'orphéon » sur la « propagation de l'art musical »</i>	84
3.2. L'impossible revalorisation du « mouvement orphéonique » ? (1920-1970)	88
<i>Entre procès fait à l'ambition orphéonique et persistance du mythe de « l'orphéon originel »</i>	88
<i>De l'isolement de la discipline musicologique naissante</i>	91
<i>L'absence de l'objet musique au sein des écoles historiques sous la Troisième République</i>	92

Chapitre 2 Entre survivance et dépassement de la tradition historiographique (1970-2010) _____ 97

1. Constitution de la perspective historique de « l'orphéon » 97

1.1. La dimension « ethnographique » de « l'orphéon » : amorce d'une écriture historique partagée entre musicologues, historiens et ethnologues	97
<i>La redécouverte de « l'orphéon local »</i>	97
<i>Les rapports ambigus de la discipline d'ethnomusicologie avec l'objet « orphéon »</i>	99
1.2. La dimension culturelle de « l'orphéon » délaissée par les historiens du culturel	100
<i>L'entrée par les pratiques culturelles des milieux populaires</i>	100
<i>L'entrée par les pratiques de sociabilité</i>	102
<i>Les nouvelles entrées historiennes de « l'orphéon »</i>	105
1.3. La dimension esthétique négligée jusqu'à récemment par les musicologues	107
<i>« L'orphéon musical », un objet récent de la musicologie</i>	107
<i>Du divorce aux rencontres disciplinaires : le tournant historiographique des années 2000</i>	109
1.4. De la difficulté des historiens et des musicologues à penser l'objet « orphéon » ?	111
<i>À l'origine, une posture de refoulement à penser l'objet « musique »</i>	111
<i>Comment penser la dimension esthétique de « l'orphéon » ?</i>	114

2. Questionnements en cours et perspectives de recherches 118

2.1. L'étude des répertoires orphéoniques	118
<i>L'entrée par les répertoires</i>	118
<i>L'entrée par les pratiques de jeu ou d'écoute</i>	123
<i>Pour une histoire globale des répertoires orphéoniques</i>	127
2.2. Cerner le rôle du « mouvement orphéonique » dans l'émancipation du monde musical	132
<i>Une forte hiérarchisation interne du monde musical</i>	132
<i>L'homogénéité du « mouvement orphéonique » en question</i>	140

Partie II L'ÉMERGENCE DU PHÉNOMÈNE ORPHÉONIQUE EN VENDÉE (1845-1879) ___ 151

Chapitre 3 La Vendée à la marge du « mouvement orphéonique » national ? État des lieux en 1867 _ 153

1. Des enquêtes départementales (1866) aux données officielles (1867) : quelle fiabilité ?	156
1.1. Les écarts statistiques entre document officiel (1867), l'enquête de 1866 et les enquêtes actuelles	156
1.2. Le cas des sociétés musicales vendéennes non comptabilisées dans l'enquête de 1866	157
1.3. La nature des sociétés recensées : les seules sociétés chorales ?	159
2. L'année de l'enquête (1866) : une période charnière dans l'essor des fanfares	162
2.1. Le rôle indirect des musiques de cavalerie	162
2.2. Le rôle ambigu des musiques régimentaires	164
2.3. Le rôle décisif des musiques des gardes nationales	167
<i>Le corps de musique de la Garde nationale, un vivier d'amateurs dans la ville ?</i>	<i>167</i>
<i>Facteur de précocité et de dissémination des sociétés instrumentales</i>	<i>168</i>
<i>Quasi absence des corps de musique au sein des gardes nationales en Vendée</i>	<i>169</i>
3. Les terrains de l'enquête (1866) : quelle diversité ?	172
3.1. Le terrain de l'école	172
3.2. Le terrain de l'église ou de la paroisse	176
3.3. Le terrain de l'usine	180
3.4. Le terrain de la sociabilité	181
<i>Sociabilité des élites urbaines</i>	<i>181</i>
<i>Sociabilité des « classes populaires »</i>	<i>186</i>
4. La mesure du développement orphéonique en question	187
4.1. La France des sociétés orphéoniques (1867)	187
4.2. La France des membres des sociétés orphéoniques (1867)	190
4.3. La France du concours-festival de 1867	192

Chapitre 4 Les premières sociétés musicales en Vendée _____ 200

1. L'héritage philharmonique et ses survivances (1845-1878)	200
1.1. Les sociétés philharmoniques à Fontenay-le-Comte	200
<i>La première société philharmonique (1845)</i>	<i>200</i>
<i>Entre tradition et modernité : la société philharmonique refondée en 1878</i>	<i>202</i>
1.2. De la Société musicale à la Société philharmonique à Luçon	204
<i>La première société musicale de Luçon</i>	<i>204</i>
<i>Pratique du concert public : la Société philharmonique de Luçon</i>	<i>206</i>
<i>La Société philharmonique affiliée à l'Association musicale de l'Ouest</i>	<i>208</i>
1.3. La Société chorale de Luçon	210
<i>L'apparition de l'amateur débutant</i>	<i>210</i>
<i>L'héritage d'une pratique philanthropique : « le concert au profit des pauvres »</i>	<i>213</i>
1.4. Du « cercle musical » aux sociétés philharmoniques à Napoléon-Vendée	215

<i>Sur les cendres de « l'ancienne réunion musicale » : le « cercle musical » de Napoléon-Vendée (Henricet, 1851).....</i>	<i>215</i>
<i>La première Société philharmonique (1860).....</i>	<i>216</i>
<i>La seconde Société philharmonique (1865)</i>	<i>219</i>
2. L'intégration orphéonique (1861-1878)	221
2.1. L'Orphéon de Napoléon-Vendée, composante locale d'un mouvement national	221
<i>L'Orphéon, « cette utile institution », entre identité locale et militantisme national.....</i>	<i>221</i>
<i>L'ancrage provincial de l'Orphéon de Napoléon-Vendée.....</i>	<i>223</i>
<i>Topos de « l'ouvrier orphéoniste ».....</i>	<i>227</i>
<i>Topos du recrutement choisi : l'orphéoniste méritant.....</i>	<i>227</i>
<i>Topos du renouvellement des exécutants.....</i>	<i>228</i>
<i>Survivance et renouvellement des acteurs locaux</i>	<i>229</i>
<i>Groupe bi-générationnel</i>	<i>229</i>
<i>Aire de recrutement : centre ville administratif et quartier commerçant</i>	<i>232</i>
<i>Partenariat entre ancienne et nouvelle bourgeoisie : le lieu de formation des élites urbaines ?</i>	<i>232</i>
2.2. La Société chorale de Fontenay-le-Comte, une chorale exemplaire (1861)	234
<i>Le « concert au bénéfice des pauvres ».....</i>	<i>234</i>
<i>La visite du préfet à Fontenay-le-Comte, le 29 avril 1862</i>	<i>235</i>
<i>Le concours de musique</i>	<i>236</i>
2.3. La Société chorale philharmonique des Sables-d'Olonne, un orphéon qui ne dit pas son nom (1863)	237
2.4. Le dernier orphéon de sa génération : la Société orphéonique de Saint-Michel-en-l'Herm (1878)	239
3. La nouvelle génération des sociétés philharmoniques (1867-1879)	244
3.1. De l'harmonie à la fanfare : entre refondation et création nouvelle	244
<i>L'exemple de la Société philharmonique de la Roche-sur-Yon (1869).....</i>	<i>244</i>
<i>L'Harmonie municipale des Sables-d'Olonne (1876).....</i>	<i>247</i>
<i>Les autres sociétés philharmoniques du département</i>	<i>248</i>
<i>L'apparition de la fanfare de la ville à Fontenay-le-Comte (1871)</i>	<i>250</i>
3.2. Renouvellement des membres de la Société philharmonique de Luçon (1875-1880)	252
<i>Les membres exécutants : entre permanence et renouvellement</i>	<i>252</i>
<i>Les membres honoraires : vers un désengagement des élites traditionnelles ?.....</i>	<i>256</i>
3.3. Évolution du métier de chef de musique	260

Partie III MUTATIONS DES PRATIQUES ORPHÉONIQUES EN VENDÉE SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE (1880-1939) _____ 269

Chapitre 5 Expansion des associations musicales _____ 271

1. Croissance du phénomène orphéonique	271
1.1. La composante « société musicale » dans le champ associatif	271
<i>Caractère de mutabilité de la société musicale.....</i>	<i>271</i>
<i>Essai de classification des composantes du champ associatif.....</i>	<i>275</i>
<i>Développement du mouvement associatif et de ses composantes.....</i>	<i>278</i>
1.2. Les phases de développement du phénomène orphéonique	281
<i>Phase d'explosion (1880-1884) suivie d'une phase de ralentissement (1885-1895).....</i>	<i>281</i>
<i>Les sociétés musicales disparaissent-elles plus que les autres sociétés ? État des lieux en 1899.....</i>	<i>282</i>
<i>Reprise des créations de sociétés musicales à la veille de 1914.....</i>	<i>286</i>
<i>Phase de re-création juste après guerre (1920-1930) suivie d'une nouvelle phase de ralentissement après 1930.....</i>	<i>287</i>
<i>Comment comprendre la récurrence des discours qui touchent à la conservation et au recrutement des membres ?...289</i>	
1.3. Instrumentarium et appellations des sociétés musicales	293
<i>L'instrumentarium, le critère historiographique à réinterroger ?</i>	<i>293</i>
<i>L'appellation, un critère de différenciation négligé mais néanmoins pertinent comme marqueur chronologique.....</i>	<i>304</i>
2. Diffusion géographique du phénomène orphéonique	309
2.1. Ruralisation du phénomène orphéonique	309
<i>À la conquête du bourg rural : précocité et inscription durable des sociétés musicales.....</i>	<i>309</i>
<i>Vers une meilleure répartition de l'offre musicale entre les différentes catégories de communes dans l'entre-deux-guerres</i>	<i>315</i>
<i>Le dynamisme des petites villes entre 1880 et 1894 : une spécificité des sociétés musicales ?.....</i>	<i>316</i>
<i>Une logique territoriale de diffusion (1880-1914) : le rôle du chef-lieu de canton</i>	<i>317</i>
<i>L'industrialisation des chefs-lieux de cantons (1880-1914).....</i>	<i>318</i>
<i>Le rôle du chef-lieu de canton dans la « propagation » du phénomène orphéonique.....</i>	<i>321</i>
2.2. Une inégale répartition sur le territoire vendéen	322
<i>Maintien d'une couverture communale partielle des sociétés musicales et foyer de concentration dans les villes</i>	<i>322</i>
<i>Chronologie par zone du développement associatif en fonction de ses composantes</i>	<i>325</i>
<i>Les cantons sans société musicale à la veille de 1939</i>	<i>328</i>

Chapitre 6 Massification des pratiques musicales associatives _____ 331

1. Démocratisation des pratiques orphéoniques.....	331
1.1. Une population d'orphéonistes en constante augmentation	331
<i>Une augmentation due à la multiplication des créations de sociétés musicales</i>	<i>331</i>
<i>Une augmentation due à la croissance des effectifs de membres au sein des sociétés musicales</i>	<i>333</i>
<i>Un élargissement des populations ayant fait partie d'une société musicale dû au renouvellement des générations d'orphéonistes.....</i>	<i>336</i>
1.2. Maintien d'une certaine mixité des catégories socioprofessionnelles au sein des membres exécutants et honoraires	336

1.3. Une pratique transgénérationnelle	342
<i>L'orphéoniste, une « carrière d'amateur » ?</i>	342
<i>Exemple de carrières des sociétaires à Fontenay-le-Comte entre 1880 et 1900</i>	345
2. Diversification et spécialisation des pratiques musicales en association	346
2.1. Le terrain scolaire des pratiques musicales collectives	347
<i>Les musiques d'établissements scolaires</i>	347
<i>La société musicale postscolaire d'après-guerre</i>	353
2.2. Des sociétés musicales « d'éducation populaire » aux sociétés populaires d'éducation musicale	355
<i>Vers une offre culturelle élargie</i>	355
<i>La mise en place d'un pôle musical associatif</i>	358
<i>« Les sociétés populaires d'éducation musicale »: une structure d'enseignement individuel et collectif de la musique</i>	359
2.3. Les musiques de la guerre, de la chasse et du « folklore »	362
<i>Cliques et sociétés de préparation militaire</i>	362
<i>Fanfare cynégétique</i>	364
<i>Sociétés dites « folkloriques »</i>	366
2.4. Les répertoires et pratiques associés de la chorale et de l'orchestre symphonique	367
Chapitre 7 Les manifestations de « l'irruption du politique » dans le fait associatif musical _____	373
1. La « fanfarisation » du territoire vendéen : l'avancée du républicanisme ? (1880-1900)	374
1.1. Accroissement tardif mais spectaculaire du groupe fanfare	374
<i>L'explosion des créations de sociétés musicales des années 1880 : une spécificité vendéenne ?</i>	374
<i>La France des fanfares au tournant du xx^e siècle</i>	378
1.2. Le groupe fanfare : entre sociétés philharmoniques, fanfares et lyres républicaines	385
<i>Multipliation des sociétés philharmoniques (1880-1890)</i>	385
<i>L'irruption et dissémination des fanfares d'appellation</i>	390
<i>L'apparition des lyres et des sociétés musicales républicaines</i>	394
2. Vers une cohabitation entre sociétés musicales « laïcisées » et « cléricalisées » (1900-1939)	399
2.1. Genèse du parrainage laïcisant de l'autorité municipale	399
<i>Dans la tradition d'une musique de la ville</i>	399
<i>Rareté des musiques « municipales »</i>	401
<i>15 % des sociétés musicales « sous le patronage de l'autorité municipale »</i>	403
<i>Les différents cas de figure de l'exercice de l'autorité municipale</i>	404
<i>Le patronage, une mise sous tutelle financière et politique ?</i>	408
<i>Les autres sociétés musicales sans liens explicites avec l'autorité municipale</i>	410
2.2. Émergence de la sphère catholique des associations musicales	411
<i>Des musiques paroissiales ou congréganistes sans autorisation préfectorale aux sociétés musicales catholiques déclarées</i>	411
<i>Les échelles territoriales de la bipartition des sociétés musicales entre sphère laïque et sphère cléricale</i>	416
<i>Les sociétés musicales face à la « cléricalisation » du mouvement associatif en Vendée</i>	417
Conclusion générale _____	429

Sources manuscrites (Vendée).....	437
Sources imprimées avant 1940 (autre que Vendée).....	455
Bibliographie.....	459
Annexes	473
Tables des illustrations (figures, tableaux et photographies)	517
Table des matières.....	521

Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939)

Ce travail de recherche s'inscrit au sein d'une histoire culturelle et sociale du « fait musical ». Il porte sur l'étude du « mouvement orphéonique » pris à la fois, comme objet de l'histoire depuis les premiers écrits publiés au XIX^e siècle jusqu'à la production la plus actuelle et, comme phénomène de terrain défini comme l'ensemble des pratiques associatives amateurs collectives de la musique appréhendé à partir d'un recensement exhaustif des sociétés musicales du département vendéen entre 1845 et 1939. Retracer l'écriture de l'histoire du « mouvement orphéonique » revient à faire l'histoire de sa remise en cause artistique et plus largement culturelle. Cette dernière se cristallise au tournant du XX^e siècle au moment où le milieu musical professionnel qui encadre les pratiques orphéoniques s'accorde sur l'échec de « l'institution orphéonique » à remplir sa mission originelle, à savoir, favoriser la démocratisation de la musique savante et des pratiques des élites sociales et artistiques qui lui sont associées. Elle a par ailleurs induit une vision de l'évolution du « mouvement orphéonique » en trois phases « naissance, apogée, déclin ». La thèse présente un renouvellement de cette vision historiquement admise en mettant l'accent sur les mutations que connaît le phénomène orphéonique en Vendée pris dans la longue durée et replacé dans le cadre plus large d'un mouvement associatif en plein essor.

Mots clés : mouvement orphéonique, sociétés musicales, pratiques musicales amateur, histoire culturelle et sociale de la musique, illégitimité culturelle, Vendée

Questioning the orpheon movement: from the national to the local scale (department of Vendée, 1845-1939)

This research comes within the scope of a cultural and social history of music and studies the “orpheon movement”. This latter is here considered as an historical object and examined in the historical documents, from the first ones published during the nineteenth century up to the most recent productions. It is also considered as a practical phenomenon that covers all the associations of collective amateur practices of music and that can be analysed using an exhaustive inventory of the musical societies existing in the department of Vendée between 1845 and 1939. Through what has been written about the history of the “orpheon movement” arise the history of a process that made the orpheon artistically and, more widely, culturally illegitimate. This illegitimacy becomes obvious at the turn of the twentieth century, when the professional musical spheres, that organise the orpheon practices, agree that the “orpheon institution” failed to fulfil its original purpose defined in 1833, which was to facilitate the democratisation of art music and the associated practices of the social and artistic elites. This induced the notion of a three-stage evolution of the “orpheon movement”: “birth, climax and decline”. The thesis presents a renewed version of this historically accepted evolution, focusing on the changes undergone by the orpheon phenomenon in the department of Vendée. In the study, the orpheon phenomenon is considered on the long term and replaced within the wider context of a growing associative movement.

Key words: orpheon movement, musical societies, amateur musical practices, cultural and social history of music, cultural illegitimacy, department of Vendée.