

Préface

de Patrick Péronnet

Évocation

Le pas du promeneur glisse, un rien retenu, sous les ombrages des saules, des frênes et des liquidambars. L'air est plaisant, la brise du nord rafraîchit le flâneur à la tenue d'été. Il est bon de se laisser porter par ses pas dans une petite ville aux charmes discrets et quelque peu surannés. Vichy invite à la flânerie. Le promeneur, dans le Parc d'Allier, borde la rivière paisible qui s'étale en plan d'eau aux reflets irisés. Il y a des teintes en ombre et lumière, des touches de Seurat¹ ou de Signac². Le regard est attiré par ces demeures pittoresques aux architectures étranges et originales, quelques « chalets » pimpants et colorés, d'inspiration anglaise ou savoyarde, inattendus dans ce plat pays bourbonnais. Pittoresques chalets parés de leurs balcons de bois, de leurs toits d'ardoise et aux noms évocateurs qui virent passer les ors du Second Empire. Une atmosphère victorienne s'invite rue Alquié avec ces « so british houses » et leurs bow-windows. Par l'avenue des États-Unis, c'est l'Europe qui s'ouvre en carrefour : boulevard de Russie, rues de Belgique, de Serbie, d'Angleterre et d'Italie. À la hauteur du pont de Bellerive, le badaud poursuit son chemin sur les berges d'Allier. Il longe les façades en rotonde de la Source des Célestins et ne peut s'empêcher d'éprouver une part de reconnaissante fierté pour celle que l'on nommait « la Reine des villes d'eaux », ayant l'impression d'en être l'unique hôte. L'avenue des Célestins est peu bruyante en ce jour ensoleillé. La rencontre d'un couple prenant la largeur du trottoir, sans avoir l'intention de n'en rien céder, distrait notre passant. Les ombres se croisent et disparaissent. Arrivé à la gare pimpante du PLM³, il se prend à rêver de voyage. Est-ce pour quitter, pour arriver, repartir ou revenir ? Nul ne le saura. Notre badaud rêveur reste discret et muet sur le sujet. Le voyage n'était qu'un rêve, après tout. C'est par la rue de Paris qu'il veut gagner le cœur de la ville. Et puis l'instant se fige, le regard s'arrête, le pas hésite... avec une pointe de mélancolie, le promeneur vient d'entrer, sans en être conscient, dans un tableau impressionniste. Les balcons de fer forgé des immeubles de la rue de Paris cadrent des tableaux dignes de Manet⁴ ou de Caillebotte⁵. Le pas reprend, plus ferme. Il prend à gauche par la rue Clemenceau et puis de suite à droite par la rue Sornin. L'ombre bienvenue, projetée au sol, fait le parcours d'un trottoir à l'autre. Et soudain le promeneur s'arrête, ferme les yeux et suspend ses mouvements. Dans la fraîcheur relative, portée par la petite brise, une mélodie arrive, inégale, aux oreilles de notre flâneur. Est-ce un air enfui d'Isaac Strauss⁶, qui résidait à quelques rues d'ici ? Le son vient des ombrages du parc des Sources, véritable antichambre de verdure pour accéder aux décors majestueux des façades de l'Opéra et du Casino. Le pas s'allonge, s'accélère, notre homme est attiré par les notes égrenées d'une clarinette et d'un cornet à piston. Il y a, dans ces volutes sonores incomplètes, brèves et interrompues, l'appel irrésistible du joueur de flûte de Hamelin. Par les passages couverts notre flâneur aperçoit l'orchestre sous le kiosque. Les musiciens s'installent. Nous sommes lundi. Les chaises pliantes à la peinture vert foncé légèrement

¹ *Port-en-Bessin, avant-port, marée haute* (1888), tableau de Georges Seurat (1859-1891), Musée d'Orsay, Paris.

² *La bouée rouge* (1895), tableau de Paul Signac (1863-1935), Musée d'Orsay, Paris.

² *La bouée rouge* (1895), tableau de Paul Signac (1863-1935), Musée d'Orsay, Paris.

³ PLM : Paris-Lyon-Méditerranée.

⁴ *Le balcon* (1868-1869), huile sur toile d'Édouard Manet (1832-1883), Musée d'Orsay, Paris.

⁵ *Un balcon, boulevard Haussmann* (1880), huile sur toile de Gustave Caillebotte (1848-1894), coll. part.

⁶ Isaac Strauss (1806-1888), chef d'orchestre et compositeur français. Spécialisé dans l'organisation et la direction des orchestres dans les fêtes publiques ou privées. En 1844, il est nommé directeur des concerts et bals de l'Opéra de Paris, pour lequel il compose un nombreux répertoire de danses. À la tête des cent instrumentistes du bal de l'Opéra, plein de feu et d'entrain, il devient populaire. Sa popularité atteint son comble sous le Second Empire, période pendant laquelle il dirige l'orchestre des bals de la Cour.

cloquée, dispersées en bataille aux pieds des marches du kiosque, sont à l'usage de qui veut y prendre place. Notre homme s'assoit. La promenade fut belle. Le corps s'est assoupli. L'esprit est léger. Les ombrages généreux offrent leur fraîcheur. A ses côtés les habitués sont là, le curiste, le vichyssois, public attentif, en attente. Il y a aussi le touriste d'occasion, plus curieux que motivé, qui veut profiter de l'opportunité, et goûter à ce moment offert, comme une part d'exotisme. Les enfants jouent plus loin dans les allées ensablées, éclaboussées de taches de lumière inégales, mais les conversations s'éteignent et seuls les pépiements d'oiseaux restent audibles lorsque le chef lève la baguette. Et sans le savoir ni le percevoir, ce sont cent cinquante ans de vie musicale qui irradiant cuivres, bois et percussions, se renouvelant d'année en année, comme un flot indomptable d'optimisme qui rend léger, beau et simple un après-midi estival, un avant-goût d'éternité.

Patrimoine

L'ouvrage que propose Christian Paul est une étude universitaire. Le propos pourrait en être sec et pontifiant. Rien de cela n'apparaît dans ce travail. Archives, affiches, programmes, journaux, partitions, délibérations municipales, comptes-rendus des concours orphéoniques, bannières, photographies sont autant de sources (et l'expression est heureuse à Vichy !...) qui étayent le travail du musicologue. Cette documentation, patiemment assemblée et étudiée pour lui donner du sens, nous ouvre les portes d'un passé méritant tout l'intérêt d'une recherche sérieuse. Il faut le talent d'un passionné pour transmettre la passion. Christian Paul a la passion de la musique, l'intérêt pour l'orchestre à vent, le souci du patrimoine et la curiosité de ceux qui défrichent des répertoires.

En dehors de quelques poncifs, tels des cartes postales anciennes de couleur sépia, le temps des kiosques à musique, des villes thermales, des musiques de fanfare ou d'harmonie est de fait assez peu connu. Les lieux de villégiature, à l'image de Vichy, gardent dans leurs architectures, malgré la marque du temps, le génie de l'architecte (Charles Lecœur, Charles Badger, Hugues Bailliat, Denis Darcy ou Jules Simon) et sont inscrites à l'inventaire des Monuments Historiques. Les œuvres picturales se laissent admirer telles celles exposées au Musée municipal de Vichy, (tableaux de Picasso, de Vlaminck ou de Marie Laurencin). Les usines de la Révolution industrielle deviennent des Écomusées. Les hôtels et palaces (les Ambassadeurs, le Carlton, le Plaza...), tout comme les thermes (le Grand Établissement thermal, le hall des Sources), les lieux de culte (églises Saint-Blaise ou Saint-Louis), les hauts lieux de la vie mondaine (Casino-Théâtre) fussent-ils néo-byzantins, néo-gothiques ou néo-classiques, structurent le paysage urbain. Les objets du quotidien animent les vitrines du musée des Arts d'Afrique et d'Asie, du musée-bibliothèque Valery-Larbaud et les devantures des antiquaires. Le Musée de l'Opéra conserve la mémoire de ce qui fut la « capitale d'été de la musique ». La célébration patrimoniale de notre XXI^e siècle transforme lieux et objets vivants en mémoire collective, ce dont nul ne doit se plaindre. Mais où peut-on supposer entendre le *Duo du Chalet* d'Adolphe Adam, le *Bouquet Bourbonnais* de Léon Tourneur, *La Marche d'Auvergne* de Louis Ganne, ou *Amour de printemps* de Waldteufel ? Au kiosque⁷ de la Source de l'Hôpital (1902), évidemment. Son plan octogonal, conçu par l'architecte Charles Lecœur, présente sur ses rampes en fer forgé (œuvre d'Émile Robert) des portées musicales correspondant à six chansons enfantines : *Au clair de la lune*, *Sur le pont d'Avignon*, *La boulangère a des écus*, *Frère Jacques*, *J'ai du bon tabac*, *Nous n'irons plus au bois*. Et lorsqu'on sait que Vichy compta jusqu'à quatre kiosques⁸, on saisit mieux l'importance de la musique de plein air dans la ville thermale. Si la tradition du concert hebdomadaire du lundi se maintient, les modes changent. L'auditeur curieux de renouer avec un répertoire ancien (qualifié de « désuet » ou « inintéressant ») sera souvent déçu. La musique légère, qualifiée « de kiosque », est détrônée aujourd'hui par d'autres types de répertoire, d'autres sonorités, d'autres compositions, d'autres

⁷ Classé Monument Historique en 1994.

⁸ Contrairement à ce qu'indiquent les bornes touristiques du vieux parc, il y eut quatre et non sept kiosques à Vichy. Christian Paul a identifié celui du Casino (1866) à l'emplacement de l'actuel Opéra, vendu à la commune en 1897 pour être remonté place de la République à l'emplacement de ce qui est la Poste centrale actuelle ; celui de la Restauration n° 1 (1874) remplacé par celui de la Restauration n° 2 (1910). Ce dernier kiosque existe toujours mais il fut déplacé et reconstruit dans le parc des Bourins en 1928 ; le kiosque de la Source de l'Hôpital (Lecœur 1898/1902).

orchestrations ou arrangements. Où donc s'est-il enfui ce patrimoine musical, que les orchestres d'harmonie contemporains, seuls dépositaires de cet héritage, refusent, négligent, abandonnent ?

Faire revivre les années 1860-1914 par le biais des orphéons, c'est revenir sur une histoire dans l'Histoire. Le fait orphéonique est assez bien connu. Il participe à une idée d'éducation des masses, en un temps où le savoir n'est pas démocratisé. Concernant le mouvement orphéonique et son développement, les études sérieuses, menées par quelques spécialistes, l'abordent plus comme fait social et politique⁹ que par ses aspects musicaux et culturels. Il s'agit bien, pourtant, d'un aspect particulier d'une histoire de la musique. Reconnaissons qu'en dehors de quelques monographies éparses ou de quelques articles ponctuels, les études approfondies sur un terroir éloigné des grands centres urbains et sur une période bornée sont rares¹⁰. C'est toute l'originalité de la démarche de Christian Paul. Le terroir est celui du bassin thermal de Vichy, soit une vingtaine de communes rurales influencées par la ville-centre. Le fait orphéonique trouve dans la ruralité, comme dans la ville-centre, un terreau bien repéré ailleurs. L'orphéon désigne, à ses débuts, un ensemble vocal masculin, mais très vite les premières formations instrumentales font leur apparition dans le milieu rural comme dans le milieu urbain. Le choix du fait thermal est aussi pertinent. La vie du curiste intègre des pratiques de sociabilité dont un attrait certain pour la musique. L'image de Vichy s'est considérablement modifiée sous le Second Empire. La fréquentation des sources thermales par Napoléon III, véritable démiurge de Vichy, fera la renommée de cette station ultérieurement sacrée (à son tour) « Reine » des villes d'eaux. Et il y a nécessité pour les édiles locaux ou la Compagnie Fermière d'offrir sinon la meilleure, au moins la plus présentable des musiques. L'harmonie ou la fanfare a son territoire bien marqué. Ces formations, héritant des musiques militaires des périodes précédentes, en ont repris le répertoire, les instruments et parfois l'uniforme. Elles sont ce que furent les musiques des Gardes nationales ou des sapeurs-pompiers sous la Restauration, des musiques paramilitaires. Elles contribuent au faste des cérémonies civiles mais surtout l'esprit virevoltant de la « fête impériale » les oblige à tenir une place nouvelle : distraire par le concert les populations locales tout en contribuant au faste des cérémonies officielles. Et le fait thermal ajoute à cette transformation des répertoires, par nécessité et attente d'un public particulier, celui des curistes.

Avec la Troisième République, un autre enjeu apparaît : le fait politique visant la gestion municipale. Les partis adversaires (conservateurs et radicaux-socialistes) instrumentalisent les sociétés musicales pour mieux asseoir le bien-fondé de leur politique locale. Seule sonorisation de l'espace public, les fanfares et harmonies sont à l'image de leurs villes pour ne pas dire de leurs municipalités. Emplois municipaux, cachets, achats d'instruments, subventions sont liés au bon vouloir des élus et de leurs attentes. La vie associative, les tentatives corporatistes, les prises de position politiques sont liées à des aventures humaines individuelles et collectives. Les contextes socio-politiques s'imbriquent comme des tables gigognes du sommet de l'État au niveau local. Les heurs et malheurs s'enchaînent et de création en disparition les maillons d'une chaîne musicale font les bons et les mauvais jours des foires, des inaugurations officielles, des défilés, ou des fêtes paroissiales. Ce sont toutes ces implications sociologiques que met en évidence cette étude.

Les concours orphéoniques

Si les sociétés musicales d'amateurs marquent leur particularisme, c'est par la participation ou l'organisation de concours entre sociétés qu'elles tissent souvent un lien particulier entre elles. Dès le milieu du XIX^e siècle, l'habitude se prend, dans le mouvement orphéonique, de se rencontrer (ou de s'affronter) devant quelques experts, pour évaluer les capacités musicales d'un ensemble. Cette rencontre idéale, fédérative déborde bien vite sur l'esprit de compétition et l'exaltation de la « petite patrie ». Étudier les concours, leur organisation, la préparation des sociétés, les moyens mis en œuvre, leur impact auprès d'un public pourrait paraître assez vite rébarbatif. L'étude de Christian Paul, parce qu'elle est « à taille humaine », nous donne l'occasion d'entrer dans une psychologie intéressante. Dans la participation au concours, non obligatoire, il y a la recherche d'une

⁹ Lire à ce sujet GUMFLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, Paris, Aubier, 1987 et 2001.

¹⁰ RAULINE Jean-Yves, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie (1792-1914)*, thèse, Université Paris IV, 2000.

reconnaissance : celle d'un travail commun, d'une capacité individuelle (le chef) et collective (les musiciens). Lire et étudier les comptes-rendus de ces concours, publiés à l'époque par les journaux et revues spécialisées, c'est aussi percevoir le fossé qui se creuse entre un orphéon, dont de nombreuses élites musicales attendent beaucoup, et une forme d'élitisme qui a bien du mal à concevoir le mouvement orphéonique autrement qu'en produit de sous culture. Éternel débat entre culture de masse et culture d'élite. La musique peut-elle être sociale ? « *Malgré les intentions affichées, la III^e République a bien du mal à diffuser la culture dans les couches populaires autrement que par le biais de l'école. Aussi les avant-gardes ont-elles comme objectif – ce qui va de pair avec leur politisation – d'amener la culture au peuple¹¹* ».

De façon générale, la III^e République fut une période faste pour la musique française. Les tentatives menées par quelques musiciens humanistes pour rapprocher peuple et art musical trouvent en France de nombreuses voix. Le naturalisme d'Alfred Bruneau, le vérisme de Giacomo Puccini avec *Tosca* (1900), le « petit peuple de Paris », mis en scène par Gustave Charpentier dans *Louise* (1900), l'implication dans l'orphéon d'un Charles Gounod, dont sa *Messe à quatre voix en Sol majeur pour les Sociétés Chorales* (1862), apparaissent comme de louables efforts pour combler le fossé entre musique savante et musique populaire. Les maîtres parisiens reconnus acceptent d'associer leur nom à la présidence d'honneur d'un concours orphéonique. C'est le cas de Jules Massenet, d'Ambroise Thomas, d'Alexandre Guilmant, de Léo Delibes, de Charles Gounod, de Vincent d'Indy ou d'André Messager. Le résultat de cette confrontation entre élites célébrées et musiciens amateurs, lors des concours, laisse souvent le mouvement orphéonique au milieu du gué. La difficulté apparaît clairement au moment de la composition des jurys. Trop d'élitisme ou trop d'amateurisme, trop de militaires ou trop de non-musiciens dans le jury et le concours se transforme rapidement en tout autre chose qu'un lieu serein valorisant le bel ouvrage. Entre les sociétés elles-mêmes, la concorde artistique est parfois en complète déroute, remplacée par la joute musicale. Si les poings restent dans les poches, les mots fusent, tout comme les réclamations officielles. Et l'élite musicale n'y va pas de main morte dans ses sentences-couperets avec le monde musical des amateurs (Vincent d'Indy par exemple). Le fossé se creuse. Ce qui devait être une formidable arme de démocratisation culturelle, le mouvement orphéonique, s'enferme (ou se laisse enfermer) dans un ghetto culturel. Il est bien difficile pour les responsables (les chefs de musique) de s'entendre critiquer par leurs pairs, il l'est plus encore quand l'artiste consacré claque la porte au nez des musiciens leur interdisant l'espoir d'accéder à un savoir si précieux. « Amateur » n'est pas un titre des plus glorieux à porter lorsqu'on l'associe à dilettante, et le « travail d'amateur » (car il y a travail) renforce l'idée de médiocrité du résultat musical. L'humanisme ne compense pas la « nécessaire perfection de l'art ». Il n'y a donc pas d'issue. L'amateurisme aux amateurs, les gens compétents feront le reste : chacun chez soi, et Orphée pour tous !

Pourquoi alors, conscient de tout cela, « partir au concours » ? Comment motiver les troupes ? Quel écho cela a-t-il pour les populations locales ? Quels efforts matériels ? Quelle composition d'orchestre ? Quel répertoire interpréter, pièce imposée par le règlement du concours et pièce libre laissée à l'appréciation du chef ? L'étude de Christian Paul répond à nombre de ces questions et ce n'est pas le moindre de ses intérêts.

À la découverte d'un répertoire

Le positionnement de Christian Paul vis-à-vis du répertoire est, sans conteste, le travail le plus enthousiasmant révélé par la présente publication. Considérant de façon assez générale le répertoire des sociétés orphéoniques, l'auteur ne ménage pas ses efforts pour dépouiller les catalogues d'éditeurs spécialisés. Il le complète par l'étude des fonds musicaux déposés dans les bibliothèques des sociétés (lorsque celles-ci ont la chance de les conserver) ou ceux conservés à la Bibliothèque nationale de France. Les œuvres sont étudiées selon le genre de prestation auquel répond l'usage de l'ensemble d'instruments à vent : concert au kiosque, concert-spectacle ou défilé. Le catalogue est à la fois modeste (en fonction des archives subsistantes) et gigantesque par la richesse qu'il dévoile. Il permet de se faire une idée assez exacte des modes et morceaux interprétés et comble, par

¹¹ YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, collection U Histoire, 2010, p. 223.

l'exemple, un vide conséquent sur ce répertoire patrimonial. Tous les auteurs qui se sont intéressés à ce répertoire ont vite renoncé à en faire une étude systématique. Tous concluent qu'il s'agit d'un répertoire « gigantesque ». Le modèle vichyssois permet d'en toucher la réalité et l'importance. Il trace un chemin et met en perspective bien des richesses à (re)découvrir. Il y a un travail d'archéologue en celui de Christian Paul : retrouver la partition, la remettre en son contexte, lui donner du sens. Cette recherche va loin. Non seulement les œuvres imprimées sont prises en compte, mais quelques manuscrits sont découverts à l'occasion d'inventaires de bibliothèques musicales de sociétés locales plus que centenaires. Et avec eux des compositeurs bien oubliés aujourd'hui. L'étude met un coup de projecteur sur deux d'entre eux : Grégorio Violetta et Léon Tourneur, sortant ces chefs-compositeurs d'un oubli bien regrettable. Le travail de Christian Paul va jusqu'au bout de cette démarche, puisqu'il permet la restauration de certaines de ces œuvres pour les rendre interprétables aujourd'hui¹². Il paraît évident que ce travail mérite à la fois considération et consécration. En permettant cette sensibilisation, les chefs d'orchestre d'harmonie « éclairés » trouveront sans doute une incitation à s'engager dans la voie de la (re)création de ces pièces instrumentales. Le projet est à portée de main. Qui relèvera ce défi ?

La réflexion et le travail présentés ici permettent d'ouvrir d'autres champs. Si Vichy (et son bassin thermal) possède de telles richesses ignorées, il est facile de comprendre que d'autres études, menées sur des sujets semblables (les harmonies des lieux de villégiature) ou légèrement différents (les grandes harmonies de l'ère industrielle, les harmonies municipales des villes-centres, ou parfois même les formations des milieux ruraux), donneraient un panorama musical plus précis encore. Le problème récurrent reste celui de la conservation des archives. Et il y a, dans ce travail, un véritable appel à la prudence pour les responsables associatifs des orchestres d'harmonie amateurs (et sans doute professionnels aussi) lorsqu'on vide placards et greniers de vieilles partitions poussiéreuses pour « faire du vide ». C'est ici qu'il faut ancrer avec une urgence certaine (voir les exemples cités par Christian Paul) l'idée d'un patrimoine musical menacé par l'incurie ou l'ignorance. Il serait souhaitable que la présente publication permette cette retenue nécessaire, avant la disparition progressive et irréversible de pans entiers de bibliothèques. Il existe de nombreux centres dans lesquels ces dépôts peuvent être faits¹³. Ils intéressent la Musique comme l'Histoire. Brûler ou jeter ses archives, c'est pour un orchestre, une association, détruire sa mémoire.

Vichy a beaucoup de chance. Cette ville thermale a su garder son attractivité et mettre en valeur son patrimoine. Avec Christian Paul, elle peut s'enorgueillir aussi d'avoir un musicologue passionné qui contribue à lui rendre une partie de son âme d'antan et souhaite partager son savoir. C'est avec reconnaissance pour ce travail que les Éditions du Petit Page sont heureuses de contribuer à sa diffusion.

Patrick Péronnet
3 novembre 2010

¹² Tel que (entre autres) *Les Petits Vichyssois* qui figure en n° 4 de cet ouvrage (p. 293-295) et dont la recréation eut lieu le 7 mars 2010 au Centre Culturel Valéry-Larbaud.

¹³ Ces dépôts peuvent être faits dans des centres d'archives habilités (municipales, départementales), dans les bibliothèques des conservatoires, les centres musicaux spécialisés (par exemple le CDMC de Haute Alsace ou le Musée des Musiques populaires de Montluçon), etc.

ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES

A.M.Vichy : Archives municipales de Vichy.

A.M.Cusset : Archives municipales de Cusset.

A.D. : Archives départementales (de l'Allier ou d'un autre département).

A.N.F. : Archives nationales de France.

BnF : Bibliothèque nationale de France.

S.H.A.T. : Service Historique de l'Armée de Terre (archives militaires et bibliothèque des armées, au Château de Vincennes).

Arch. S.M.V. : Archives de la Société musicale de Vichy.

Arch. S.H.V. : Archives de la Saint-Hubert vichyssoise.

S.M.C. : Société musicale de Cusset.

S.M.V. : Société musicale de Vichy.

U.C.T.V. : Union chorale des Travailleurs de Vichy.

O.H.V. : Orchestre d'Harmonie de Vichy.