



HAL
open science

Les sociabilités musicales en Haute-Vienne sous la Troisième République

Yaniv Arroua

► **To cite this version:**

Yaniv Arroua. Les sociabilités musicales en Haute-Vienne sous la Troisième République. Histoire. Université de Limoges, 2022. Français. NNT : 2022LIMO0003 . tel-04731566

HAL Id: tel-04731566

<https://theses.hal.science/tel-04731566v1>

Submitted on 11 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

CRIHAM

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Histoire

Présentée et soutenue par
Yaniv ARROUA

Le 28 mars 2022

Les sociabilités musicales en Haute-Vienne sous la Troisième République.

Thèse dirigée par Anne-Claude AMBROISE-RENDU, professeure des Universités, CHCSC, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

JURY :

Présidente du jury

Mme Soazig VILLERBU, professeure des Universités, Criham, Université de Limoges

Rapporteurs

Mme Sophie-Anne LETERRIER, professeure des Universités, CREHS, Université d'Artois

M. Philippe GUMFLOWICZ, professeur des Universités, SLAM, Université d'Évry-Val-d'Essonne

Examineurs

M. Didier FRANCFORT, professeur des Universités, CERCLE, Université de Lorraine

M. Jean-Claude YON, directeur d'études à l'EPHE



À tous mes liens forts et à toutes les personnes souffrant d'amusie.

C'est ainsi que la musique reflète et traduit assez exactement les aspirations, les sentiments, les mœurs d'un peuple, d'une génération ou d'une époque.

Camille Jouhannaud,

« Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIXe siècle », *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, t. 55, 1905, p.392.

Remerciements

Je souhaite remercier en premier lieu Madame la professeure Anne-Claude Ambroise-Rendu. Ce travail est le fruit d'une (très) longue collaboration, pendant laquelle Anne-Claude m'a tour à tour aiguillé, suggéré, conseillé, soutenu, encouragé et, bien sûr, critiqué tout en restant, comme elle sait si bien le faire, extrêmement bienveillante. Nul doctorant ne peut rêver meilleure direction, meilleure directrice. Anne-Claude, vous êtes mon chef d'orchestre.

Je voudrais ensuite exprimer toute ma gratitude aux professeurs qui ont accepté de faire partie de mon jury. Je les connais par leur plume et par leurs travaux de recherche ; je suis donc ravi de pouvoir rencontrer de visu des chercheuses et des chercheurs qui ont été pour moi une véritable source d'inspiration. Mesdames, Messieurs, vous êtes les instruments qui m'ont servi à mettre en musique ces pages.

Un profond merci, également, aux personnels des diverses structures archivistiques de Limoges, notamment les Archives municipales et départementales, la Bfm et le Musée de la Résistance. Elles sont les partitions sans lesquelles je n'aurai pu lire ma « musique ». Je voudrais remercier particulièrement Laure Fabry et Anne Legrand, de m'avoir permis non seulement de me transformer le temps d'une année en commissaire d'exposition mais aussi de m'avoir ouvert la voie à un nombre conséquent d'archives.

Merci aussi à toutes mes partitions « privées » : Paul Colmar, sa photothèque impressionnante et sa sympathie extraordinaire ; Marie-Claude Chantala et Patrick Marcland qui n'ont pas hésité à me transmettre leurs documents de famille.

Enfin, dans le désordre alphabétique, j'aimerais citer quelques personnes qui, de près ou de loin, m'ont soutenu et encouragé pendant cette aventure doctorale et auxquelles j'adresse ma profonde gratitude : mes parents et Sarah d'abord, pour leur infinie patience ; puis, pêle-mêle : Jérémy et Adeline, Timothée, Neals, Camille C., Camille S., Julien, Dwayne, Maxime, Morgane, Aurélie, Kévin (bravo pour ta belle soutenance !), Maude, Céline, Lucie, Joël ; merci enfin à toutes les personnes croisées pendant mes périodes de recherche puis de rédaction et qui, enseignant(e)s, doctorant(e)s ou docteurs et musicien(ne)s pour la plupart, ont eu leur petite part de responsabilité dans la réussite de ce travail.

À toutes et à tous, une énième fois merci.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Table des matières

INTRODUCTION.....	19
Chapitre I. L'espace musical en Haute-Vienne (1870-1940).....	43
I. Les hauts-lieux de la musique d'intérieur.....	49
1. Le théâtre.....	50
2. Les cafés-concerts.....	56
3. Le Casino.....	66
4. Le Cirque-théâtre.....	72
II. Étude panoptique des autres scènes musicales d'intérieur.....	75
1. Les cinémas.....	75
2. L'évolution des cafés après la Grande Guerre.....	83
3. Des espaces musicaux populaires : hôtels, auberges, dancings et restaurants.....	87
4. Les scènes musicales privées : salons et domiciles.....	92
5. Les magasins de musique.....	99
6. Écoles et bâtiments religieux.....	104
III. La musique en extérieur.....	109
1. Les kiosques.....	110
2. La rue en tant que scène musicale.....	118
3. Parcs et jardins.....	123
IV. Des espaces soumis au temps.....	133
1. Musique et météorologie.....	133
2. Temps de guerres et temps de crises.....	136
a) Les guerres de 1870 et de 1914-1918.....	137
b) Les crises économiques et sociales.....	140
3. Les concours de musique de la III ^e République, des antimondes éphémères. L'exemple de 1910.....	144
4. L'espace musical rêvé : voyages et exotisme.....	155
Conclusion.....	163
Chapitre II. La société musicale.....	166
I. Le petit-monde orphéonique de la Haute-Vienne.....	168
1. Essor et évolution du mouvement orphéonique.....	168
a) Avant 1914.....	168
b) Après 1914.....	184
2. L'harmonie du peuple.....	188
a) Mouvement orphéonique et cohésion sociale.....	188
b) Un espace social bâti par le peuple et pour le peuple.....	190
3. Des solidarités plurielles.....	192
a) Le ciment économique entre les membres.....	192
b) Le système des récompenses.....	199
c) Commémorer les âges de la vie.....	206
d) Une sociabilité familiale omniprésente.....	210
e) Charité et bienfaisance : les égeries de la société musicale.....	216
4. La musique orphéonique en tant que devoir social.....	220
5. Les lois de l'intégration orphéonique.....	224
a) Incorporer le groupe : devenir <i>membre</i>	224
b) L'orphéon en tant que fabrique de comportements.....	227

II.	Une école de la nation républicaine	234
1.	Surveiller et punir : l'apprentissage de la République	234
a)	Subventions et surveillance	234
b)	Subversion et musiques d'opposition	245
c)	La République des sons	249
2.	Fêter la République	252
a)	Uniformes et bannières	252
b)	Commémorer la République	257
3.	L'esprit patriotique	265
III.	Une société musicale en mouvement	269
1.	La mobilité orphéonique	269
a)	La musique à l'âge du chemin de fer	269
b)	Les autres transports	276
2.	L'ère des concours	280
a)	L'essor du voyage musical	280
b)	La Haute-Vienne, terre d'accueil des orphéons	285
3.	Régionalisme et diaspora limousine	288
a)	Une société musicale d'expatriés	288
b)	Productions et idéaux d'une micro-société régionaliste	296
	Conclusion	304
	Chapitre III. Des sons et des hommes	306
I.	Apprendre la musique	306
1.	La problématique de l'enseignement musical	306
a)	L'école, un laboratoire républicain	306
b)	Cours et leçons de musique	311
c)	Les enseignants	316
d)	La rupture technologique ?	325
2.	L'école de musique de Limoges (années 1880-1940)	328
a)	Une construction lente et laborieuse (1886-1910)	328
b)	L'école de Léon Roby	332
c)	La Société des concerts du conservatoire de Limoges	346
3.	Le réseau des enseignants en Haute-Vienne	349
a)	Le petit-monde des professeurs	349
b)	Des liens renforcés par la syndicalisation	358
II.	Créer et diffuser la musique	360
1.	Composer et éditer : de l'église à la terre	360
a)	Les compositeurs de la Haute-Vienne	360
b)	Les éditeurs Laguëny, les passeurs de la création musicale	371
2.	Fédérer le monde orphéonique : le cas de Maximilien Faure	379
3.	Penser la musique : conférences et réflexions musicologiques	384
III.	Écouter et entendre la musique : répertoires et réceptions en Haute-Vienne	387
1.	La musique savante	387
a)	Le répertoire militaire	387
b)	Le répertoire orphéonique	396
c)	Le répertoire religieux	398
d)	Esquisse du répertoire théâtral	410
2.	La musique populaire	416

a)	Le répertoire des cafés-concerts.....	416
b)	Les revues.....	418
c)	D'autres répertoires populaires.....	422
3.	Émotions publiques, émotions privées. La problématique de la réception musicale 423	
a)	Considérations générales sur l' <i>archéophonie</i>	423
b)	Sensibilités musicales et civilisation des mœurs.....	427
c)	Des émotions musicales collectives.....	431
(1)	Des émotions nationales ?.....	431
(2)	Un cas d'émotions partagées dans le cadre d'une sociabilité épicurienne : le banquet orphéonique.....	435
d)	L'auditeur et le critique face aux émotions musicales.....	440
	Conclusion.....	448
	Chapitre IV. Modernités musicales.....	452
I.	L'irruption technologique en Haute-Vienne.....	456
1.	Les prémices de l'ère électrique.....	456
a)	Éclairer la scène musicale.....	456
b)	De nouvelles manières de communiquer la musique.....	460
2.	La machinisation des pratiques musicales.....	463
a)	L'homme au service de la machine.....	463
b)	La machine au service de l'homme.....	464
3.	La République des sons face à la modernité.....	474
a)	À propos de la musicalité technologique.....	474
b)	La communauté radiophonique en Haute-Vienne.....	476
c)	Radiogénie et nuisances radiophoniques.....	485
d)	Un nouveau monde sensitif et comportemental.....	489
II.	Fêtes et sociabilité nocturne à Limoges.....	492
1.	Interdictions, surveillance et insécurité : quelles limites pour la vie nocturne ?.....	492
a)	Une législation anti-nuit blanche ?.....	492
b)	Circulations et spectacles à Limoges.....	494
c)	L'éclairage public et la sécurité dans les rues.....	495
2.	La nuit blanche pratiquée : fêtes et déviances.....	496
a)	Rythmes et temporalités.....	496
b)	Déviances et transgressions.....	498
3.	Vers la nuit blanche technologique ? De la musique au bruit à Limoges dans l'entre- deux-guerres.....	500
a)	Modes, générations et nuit blanche.....	500
b)	La technologie, ennemie du sommeil : la naissance du bruit comme préoccupation de la santé publique.....	502
III.	Modernités musicales et mœurs en Haute-Vienne.....	506
1.	La préhistoire du jazz (1903-1920).....	507
a)	Les formes de musique afro-américaine avant 1918.....	507
b)	La Haute-Vienne, terre des <i>Sammies</i> (1918-1920).....	514
2.	L'approvisionnement du jazz (1920-1930).....	527
a)	L'âge du bal.....	527
b)	L'essor d'un jazz.....	534
c)	Penser et jouer le jazz.....	550

d) L'ère des grands spectacles (1930-1940).....	557
3. Une révolution socio-culturelle ?.....	564
a) Une affaire de mœurs.....	564
(1) La guerre des ondes.....	564
(2) Contre le jazz, contre la modernité ? Le cas de la jazzophobie en Haute-Vienne.....	571
(3) Le progressisme musical : le camp des jazzophiles.....	579
b) L'inspiration jazzistique.....	582
Conclusion.....	588
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	592
Sources.....	601
Références bibliographiques.....	611
Annexes.....	634

Table des illustrations

Figure 1. Plan de la ville de Limoges en 1873.	45
Figure 2. Plan du centre de la ville de Limoges en 1934.....	46
Figure 3. Façade du théâtre de Limoges, sur la place de la République, s.d.	51
Figure 4. Photographie de l'intérieur de la salle du théâtre de Limoges en 1910.....	54
Figure 5. Le Café de l'Univers, aux environs de la Belle Époque, s.d.	63
Figure 6. Intérieur du café de l'Univers, s.d.....	63
Figure 7. Façade du Casino de Limoges, vers 1901.....	67
Figure 8. Dessin pour la revue <i>En avant la musique</i> , présentée au Casino de Limoges en 1911.....	69
Figure 9. Deux concurrents du marathon de danse organisé au Casino de Limoges en février 1933.	71
Figure 10. La danseuse Stella Joachim au marathon de danse du Casino de Limoges, en février 1933.	71
Figure 11. Le cirque en bois de Limoges, place de la République, lors de la tournée du cinéma-théâtre Pathé, en octobre 1908.....	73
Figure 12. Le nouveau Cirque municipal de Limoges, construit en dur peu après la Grande Guerre, place de la République, s.d.	74
Figure 13. Le cinéma « Les Nouveautés », place de la République, s.d.	76
Figure 14. Façade principale de la salle de l'Union, rue de la Fonderie (actuellement rue des Coopérateurs), s.d.....	78
Figure 15. Vue extérieure de la Taverne du Lion d'Or dans les années 1920.	83
Figure 16. Vue intérieure de la Taverne du Lion d'Or, avec le barde Jo Buisson debout, au centre, s.d.	84
Figure 17. Article paru dans le <i>Courrier du Centre</i> le 15 septembre 1936, traitant de l'animation musicale dans les cafés de Limoges.	85
Figure 18. La terrasse du Central Hôtel en 1927, avec l'orchestre de Jean Gaillard.	86
Figure 19. Graphique de la répartition des bals en Haute-Vienne (1922-1932) selon la scène utilisée.....	89
Figure 20. Graphique de la répartition des bals en Haute-Vienne (1922-1932) selon la commune.	90
Figure 21. Façade de la maison Lagueny, rue Cruche-d'or à Limoges, 1906.	100
Figure 22. Programme de l'audition des élèves d'Alexandre Moulinier dans la salle F. Lagueny, 27 juillet 1894.....	101
Figure 23. Vitrine de la boutique Lagueny, boulevard Carnot, en 1927.....	103
Figure 24. Vue intérieure de l'atelier de Lucien Lagueny, facteur de pianos, au 25 de la rue Jules-Noriac à Limoges, 1929.	103

Figure 25. Le kiosque du Champ-de-Juillet à Limoges « un jour de musique », s.d.....	115
Figure 26. Le kiosque du jardin d'Orsay à Limoges, s.d.....	115
Figure 27. Le kiosque à musique de Saint-Yrieix-la-Perche, s.d.	116
Figure 28. Le kiosque d'Aixe-sur-Vienne, s.d.....	116
Figure 29. Le kiosque de la Promenade à Bellac, s.d.	117
Figure 30. Plan de Limoges en 1888.	119
Figure 31. La place Jourdan, s.d., probablement à la Belle Époque.	125
Figure 32. Vue de la place Marceau et la caserne militaire du bataillon du XXI ^e Chasseurs, s.d.	126
Figure 33. Val d'Enraud, théâtre de la nature, programme du Casino de Limoges, saison 1910.	130
Figure 34. Vue du jardin public de Bellac, s.d.	131
Figure 35. Le jardin de l'Hôtel-de-Ville de Limoges en 1918.	132
Figure 36. L'entrée du Jardin d'Orsay (fin XIX ^e - début XX ^e siècle) du côté de l'actuelle place Winston-Churchill (anciennement place du Champ-de-Foire).	132
Figure 37. Remise des prix du concours de Limoges, le 15 août 1910 sur la place de l'Hôtel-de-Ville.	146
Figure 38. Une société de musique sur la place de la République de Limoges, pendant le concours du mois d'août 1910.....	146
Figure 39. Itinéraire de la retraite aux flambeaux du concours de Limoges, le samedi 13 août 1910.	147
Figure 40. Itinéraire du défilé des sociétés musicales au concours de Limoges, le lundi 15 août 1910.	148
Figure 41. Défilé des sociétés de musique à Limoges le 15 août 1910, aux abords de la place Denis-Dussoubs.....	149
Figure 42. Réception des musiciens de la Garde Républicaine, avec la marée humaine avenue de la Gare de Limoges, pour le concours des 14-15 août 1910.	154
Figure 43. Carte des sociétés musicales en Haute-Vienne en 1880.	181
Figure 44. Carte des sociétés musicales en Haute-Vienne en 1910.	182
Figure 45. Carte des communes de la Haute-Vienne ayant eu au moins une société musicale entre 1870 et 1914.	183
Figure 46. Médaille distribuée lors du concours de 1910 à Limoges, modèle en argent du graveur Malinvaud (70gr, 50mm).....	203
Figure 47. Page de couverture du programme du concours de musique de Limoges en juin 1887.	204
Figure 48. La Fanfare de Limoges lors des funérailles du maire de Limoges François Chénieux, le 8 mars 1910.....	208

Figure 49. Graphique de la répartition des membres de la Sainte-Cécile d'Isle selon leur lieu de résidence (1890).	214
Figure 50. Exemple de passe-partout pour le concours de musique de Limoges les 19 et 20 juin 1887.....	215
Figure 51. Fanfare de Limoges, s.d.	254
Figure 52. La Lyre de Limoges, s.d.....	254
Figure 53. Harmonie des cheminots de Limoges, fondée en 1925, s.d.....	255
Figure 54. L'Union musicale à Limoges, fondée en 1892, s.d.....	255
Figure 55. Fanfare ouvrière de Châlus, vers 1920.	256
Figure 56. Harmonie municipale d'Aixe-sur-Vienne au concours de Châtelailon, 1935.	256
Figure 57. Les Enfants de Limoges au concours de Nantes, 1930.	257
Figure 58. Commémoration des 150 ans de la Révolution française dans la commune de Vayres, 14 juillet 1939.	259
Figure 59. Commémoration des 150 ans de la Révolution française à Panazol, défilé du 14 juillet 1939.	259
Figure 60. Affiche et programme du concert au théâtre de Limoges pour la fête nationale, 14 juillet 1881.	262
Figure 61. Réduction des compagnies ferroviaires aux sociétés musicales participant au concours de Limoges en juillet 1897.....	271
Figure 62. Plan du réseau ferré de Limoges vers 1930.....	275
Figure 63. Localisation des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1872 et 1894.	281
Figure 64. Localisation des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1922 et 1939.	282
Figure 65. Carte des départements selon le nombre de musiciens ayant participé au concours de Limoges les 14 et 15 août 1910.	286
Figure 66. Les membres féminins de l'Orphéon Limousin aux fêtes du boulevard Raspail à Paris.....	291
Figure 67. Portrait photographique d'Armand Combellas, président des chanteurs limousins de l'Eglantino do Lemouzi, années 1930.	294
Figure 68. Le groupe de l'Eicola dau barbichet, s.d.	295
Figure 69. Portrait photographique de Paul Charreire, s.d.	312
Figure 70. Portrait photographique d'Arsène Coiffe, alors directeur des Enfants de Limoges, s.d.	320
Figure 71. Portrait photographique de Léon Furlaud, violoniste et professeur de musique à Limoges, s.d.....	321
Figure 72. Portrait photographique du violoniste Marcel Pujol, élève de Marcel Colombier puis professeur de musique à Limoges, s.d.....	322

Figure 73. Portrait photographique de Pierre Farge, violoniste et directeur de la Société philharmonique de Limoges, s.d.	331
Figure 74. Photographie de l'inauguration de l'école de musique de Limoges à l'occasion du grand concours musical des 14 et 15 août 1910.....	332
Figure 75. Portrait photographique de Léon Roby, s.d.....	334
Figure 76. Photographie des membres du jury chargés de surveiller le fonctionnement de l'école de musique de Limoges.	337
Figure 77. Photographie de l'équipe enseignante du Conservatoire national de musique de Limoges, début des années 1930.....	341
Figure 78. Carte d'adhésion à l'école de musique de Limoges, années 1910 (recto et verso). Au verso se trouve la publicité pour la maison Lagueny.	344
Figure 79. Photographie de Marie-Louise Sudrat, élève du professeur Sizes en classe de violoncelle au conservatoire de Limoges, 1926.	346
Figure 80. Portrait photographique de Louis Van Coeverden, s.d.	348
Figure 81. Portrait photographique de M ^{me} Teilliet, professeure de musique à Saint-Junien, s.d.	355
Figure 82. Portrait photographique du compositeur Frédéric Boissière, s.d.	362
Figure 83. Portrait photographique d'André le Gentile, compositeur limougeaud, s.d.	363
Figure 84. Portrait photographique de Paul Ruben, compositeur limougeaud, s.d.	365
Figure 85. Portrait photographique de la compositrice Camille Him d'Istroff, s.d.....	367
Figure 86. Portrait photographique du compositeur Alfred Sarre, s.d.....	368
Figure 87. Carte de membre du Félibrige de Jean Lagueny pour l'année 1936.	375
Figure 88. Publicité de la maison Lagueny qui fournit le piano du concert donné par Alfred Cortot pour la Société des concerts du conservatoire de Limoges, en 1929.....	377
Figure 89. Portrait photographique de Maximilien Faure, chanteur puis président de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, s.d.	379
Figure 90. Taux de récurrence des compositeurs inscrits dans les programmes des concerts des orchestres militaires à Limoges (1870-1922).	392
Figure 91. Répartition du répertoire joué par les orchestres militaires à Limoges (1870-1922) en fonction du style (en %).	393
Figure 92. Taux de récurrence des compositeurs des programmes des concerts religieux de l'échantillon prélevé entre 1871 et 1939 (annexe n°13).	405
Figure 93. Partition de l' <i>Offertoire</i> , composition religieuse d'Alfred Sarre en 1925.	409
Figure 94. Photographie de quelques membres de la Fanfare de Limoges attablés pour leur banquet annuel de 1906.....	436
Figure 95. Photographie de la fanfare de l'École des aveugles à Limoges, s.d.....	442
Figure 96. Annonce publicitaire pour le phonographe socialiste en 1910.....	466
Figure 97. Annonce publicitaire pour les phonographes Pathé en 1911.....	467

Figure 98. Annonce publicitaire pour le phonographe à gros cylindres « Excelsior » en 1903.	468
Figure 99. Programme de l'audition du phonographe par Jean Lagueny aux Nouveautés- Palace de Limoges, 1927.	472
Figure 100. Portrait photographique de Jean Gaillard, violoniste, chef d'orchestre de Limoges P.T.T. et du Cercle symphonique amateur de Limoges, années 1930.....	479
Figure 101. Portrait photographique d'Ernest Loyon, compositeur, hautboïste et chef d'orchestre de Limoges-P.T.T., années 1930.	479
Figure 102. Portrait photographique de Pierre Montpellier, chef d'orchestre de la station Radio-Limoges P.T.T. en 1936.....	479
Figure 103. Photographie du quintette à vent de Limoges-Radio, en 1937.....	482
Figure 104. Photographie de l'orchestre symphonique de la radio de Limoges en pleine exécution d'un morceau dans le studio, avec Pierre Montpellier au pupitre, en 1937.	483
Figure 105. Annonce pour un bal masqué au cirque de Limoges, avec démonstration de cake-walk en 1903.	508
Figure 106. Programme de la projection de l'American Biograph, au Champ-de-Juillet de Limoges, 1903.....	509
Figure 107. Extrait d'un article évoquant une soirée avec cake-walk en 1904.	513
Figure 108. Défilé de la musique américaine sur le Champ-de-Foire de Limoges, à l'occasion de la fête d'Indépendance, le 4 juillet 1918.	518
Figure 109. Photographie du public assistant à la fête d'Indépendance des États-Unis sur le Champ-de-Foire de Limoges, le 4 juillet 1918.	519
Figure 110. Photographie du défilé des troupes étasuniennes dans Pierre-Buffière, s.d....	520
Figure 111. Photographie de soldats américains dans les rues d'Aixe-sur-Vienne, s.d.....	520
Figure 112. Photographie des soldats français (à gauche) et américains (à droite) lors de la fête d'Indépendance, le 4 juillet 1918, à Ambazac.....	521
Figure 113. Photographie des Américains installés dans l'hôpital mobile n°39 à l'usine du Mas-Loubier, en 1918.....	522
Figure 114. Photographie de musiciens afro-américains devant le grand Séminaire de Limoges, juillet 1918.....	522
Figure 115. Série de cartoons d'un soldat américain basé à Limoges, parmi lesquels "The Band", été 1918.....	523
Figure 116. Programme du concert donné au kiosque du Champ-de-Juillet de Limoges le 7 juillet 1918, avec le concours de la musique américaine.	525
Figure 117. Photographie de l'orchestre Verneuilais « Mori'ss Jazz », Verneuil-sur-Vienne, vers 1925.	535
Figure 118. Photographie de l'Amical Orchestre à Bellac, 1928.	538
Figure 119. Photographie des « Lous-ticks-Jazz », Aixe-sur-Vienne, vers 1935.....	541

Figure 120. Photographie de l'orchestre « Marcel's Jazz » de Marcel Lalue, Limoges, vers 1935.	546
Figure 121. Photographie des musiciens du « Odd Boys Band », composé, de gauche à droite, par Jean Marcland, Bernard Charles et Jean-René Sicot, 1925.	551
Figure 122. Photographie de Jean Marcland au piano, années 1930.	554
Figure 123. Photographie de Jean Marcland (3 ^e en partant de la gauche) chez Ray Ventura, années 1930.	555
Figure 124. Première page de la partition du foxtrot <i>I want to buy a cloud</i> , composé par Jean Marcland, édité par la maison Lagueny, 1928.	556
Figure 125. Annonce du concert de Joséphine Baker en 1938 au Cirque-théâtre de Limoges.....	560
Figure 126. Photographie de Roger Blanc (uniforme clair) et son orchestre dans l'Oflag de Munster, en Allemagne, 1942.....	567
Figure 127. L'orchestre de jazz de l'A.G.E.L. dans la salle Berlioz le 7 avril 1940.....	571
Figure 128. Dessin de Henry Gazan, publié dans <i>l'Animateur des Temps nouveaux</i> et repris dans <i>La Revue limousine</i> , Noël 1926.....	578
Figure 129. Photographie de Charles Christian en plein travail, s.d.....	581
Figure 130. Photographie du « Vase à décor de danseuses », modèle de René Crevel et forme de Pierre Chabrol, manufacture La Porcelaine Limousine, 1925. Hauteur 70 cm.	584
Figure 131. « L'orchestre de jazz », figurines modelées en porcelaine dure, vers 1928.....	585
Figure 132. Dessin préparatoire à un émail de Léon Jouhaud <i>La Revue Nègre</i> . Crayon et aquarelle sur calque, vers 1930.....	587

Table des tableaux

Tableau 1. Évolution des prix des places du théâtre de Limoges entre 1852 et 1909 .	50
Tableau 2. Situation des salles de spectacles en Haute-Vienne d'après l'enquête préfectorale de 1862.	55
Tableau 3. Ouvertures de cafés-concerts à Limoges dans les années 1870-1880.	60
Tableau 4. Nombre de cafetiers et cabaretiers par localité de la Haute-Vienne entre 1870 et 1910.	65
Tableau 5. Liste des musiciens de l'orchestre du Casino à son ouverture en janvier 1901.	68
Tableau 6. Détails des cinémas installés dans la ville de Limoges en 1921	78
Tableau 7. Liste des salles de cinéma en Haute-Vienne en 1933.	79
Tableau 8. Liste des salles utilisées par la Société des concerts du conservatoire de Limoges entre 1920 et 1933.	82
Tableau 9. Cours de musique dispensés dans les écoles communales de Limoges (1885).	105
Tableau 10. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne, d'après l'enquête ministérielle en vue de l'Exposition universelle de 1867, établie en novembre 1866.	172
Tableau 11. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1870.	173
Tableau 12. Sociétés musicales fondées en Haute-Vienne entre 1870 et 1914, hors de Limoges.	179
Tableau 13. Liste des sociétés musicales basées à Limoges (1875-1932).	184
Tableau 14. Composition des sociétés musicales selon la catégorie professionnelle des sociétaires.	191
Tableau 15. Liste des membres honoraires de la société musicale L'Avenir, fanfare de Sauviat-sur-Vienne, en 1886.	193
Tableau 16. Liste des membres du bureau de la société musicale La Prévoyante de Pierre-Buffière (1898).	193
Tableau 17. Liste des récompenses destinées aux sociétés musicales lauréates du concours de Limoges en août 1910, toutes catégories confondues.	200
Tableau 18. Liste des donateurs des prix distribués aux sociétés lauréates du concours de 1910 à Limoges.	201
Tableau 19. Liste des donateurs des objets d'art distribués lors du concours de Limoges en 1910.	202
Tableau 20. Sommes versées par la Société philharmonique de Limoges au bureau de bienfaisance, entre 1868 et 1878.	216
Tableau 21. Liste des amendes contre les musiciens de l'orchestre du théâtre municipal de Limoges, de décembre 1884 à mars 1885.	231
Tableau 22. Détails de l'enquête réalisée auprès des membres du Cercle harmonique en voie de formation à Limoges, en août 1874.	242

Tableau 23. Composition et mode d'élection des conseils d'administration de six sociétés musicales de la Haute-Vienne.....	249
Tableau 24. Détails des uniformes et des insignes de six sociétés musicales de la Haute-Vienne (1875-1908).....	252
Tableau 25. Détails des fêtes données à l'occasion du 150 ^e anniversaire de la Révolution française dans quelques communes de la Haute-Vienne le 14 juillet 1939.....	258
Tableau 26. État des hommes de la 45 ^e Brigade d'infanterie employés pour le 14 juillet 1880.....	260
Tableau 27. Liste des morceaux de la bibliothèque musicale scolaire de Limoges en 1884.....	313
Tableau 28. Composition du conseil d'administration de l'école de musique de Limoges, nommé par le comité d'initiative, été 1910.....	338
Tableau 29. Liste des professeurs de musique, compositeurs et artistes de la ville de Limoges entre 1835 et 1932.....	349
Tableau 30. Liste des professeurs de musique à Limoges et en Haute-Vienne d'après l'Almanach du Limousin (1871 à 1914).....	351
Tableau 31. Détail des programmes des concerts militaires donnés à Limoges entre 1870 et 1922, en fonction des compositeurs.....	390
Tableau 32. Échantillon du répertoire du théâtre de Limoges puis du Cirque-théâtre (1872-1932).....	410
Tableau 33. Les principaux succès des représentations lyriques au théâtre de Limoges, pour la saison 1872-1873, selon Alain Corbin.....	412
Tableau 34. Liste des compositeurs d'opéras et d'opérettes inscrits dans le programme du théâtre de Limoges pour la saison 1920-1921.....	414
Tableau 35. Répertoires des artistes de l'Alcazar, café-concert de Limoges, en mars-avril 1889.....	417
Tableau 36. Détails d'un panel de chansons présentées dans des revues à Limoges à la Belle Époque.....	419
Tableau 37. Liste des musiciens de l'orchestre de Limoges P.T.T. à la suite du concours de 1937.....	481

AVERTISSEMENTS

Dans le but de fluidifier la lecture de notre thèse, nous avons choisi d'intégrer la plupart des illustrations directement dans le corps du texte et non pas dans la partie consacrée aux annexes.

Pour mieux localiser les endroits étudiés dans ce travail, une carte générale des communes de la Haute-Vienne est disponible dans la dernière annexe (n°26).

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ADHV : Archives départementales de la Haute-Vienne

AML : Archives municipales de Limoges

Bfm : Bibliothèque francophone multimédia de Limoges

BnF : Bibliothèque nationale de France

INTRODUCTION

Depuis les travaux fondateurs de Maurice Agulhon¹ sur les sociabilités singulières qui régissent les comportements sociaux en France, le concept semble avoir perdu de son efficience dans les études historiques et sociologiques. Quelques œuvres plus récentes², en particulier depuis les années 1990, ont tenté de réhabiliter une notion souvent perçue comme floue³ et incapable de cerner avec précisions des phénomènes bien plus subtiles, qui modifient plus ou moins durablement les comportements individuels et collectifs. L'historiographie marque une forme d'attachement à l'étude des sociabilités dans des champs bien circonscrits : ceux de l'économie, de la politique, de la religion ou des pratiques traditionnelles et mondaines ; en fonction des espaces où ont lieu les interactions humaines (salons, cercles, bars, etc.) ; ou selon l'époque ou l'événement (14-Juillet, Front populaire, les guerres mondiales, fêtes nationales ou locales).

L'intérêt de l'angle musical pour étudier les sociabilités repose sur sa force pluridisciplinaire : la musique semble en effet circuler à l'intérieur de tous les domaines précédemment cités, le principal obstacle demeurant d'identifier avec certitude l'existence de

¹ Voir notamment AGULHON Maurice, *Pénitents et francs-maçons dans l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968, 452 p. ; *Id.*, *La sociabilité méridionale. Confréries et associations en Provence orientale à la fin du XVIII^e siècle*, Annales de la faculté des lettres d'Aix-en-Provence, 1966, 878 p. ; *Id.*, *Le Cercle dans la France bourgeoise (1810-1848)*, Paris, Colin, 1977, 108 p.

² Parmi les études les plus significatives pour cette question : BEAUREPAIRE Pierre-Yves, « La « fabrique » de la sociabilité », in *Dix-huitième siècle*, 2014/1, n°46, pp.85-105 ; BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, 493 p. ; CAMPOS Rémy et *alii*, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences humaines*, 2006/1, n°14, pp.3-17 ; FRANÇOIS Etienne, REICHARDT Rolf, « Les formes de sociabilités en France, XVIII^e-XIX^e siècles », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 1987 ; GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 307 p. ; THELAMON Françoise (dir.), *Sociabilité, pouvoirs et société*, actes du colloque de Rouen du 24 au 26 novembre 1983, Publications de l'Université de Rouen, 1987, 654 p. ; Tournes Ludovic, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, 269 p. ; Tournes Ludovic, VADELORGE Loïc, *Les sociabilités musicales*, Cahiers du GRHIS, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997 ; VAN DAMME Stéphane, « La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d'une notion », in *Hypothèses* 1998/1, pp.121-132.

³ Séverine Oswald a réalisé dans ce cadre un travail de recherche pour tenter de mieux cerner ce « terme un peu fourre-tout », considérant que c'est justement cette « caractéristique de la sociabilité qui fait qu'elle recèle en son sein un fort potentiel de recherche » : OSWALD Séverine, *Formes et enjeux de la sociabilité dans les équipes de recherche en sciences humaines et sociales*, thèse de Sciences de l'Information et de la Communication, ENS de Lyon, 2015, 429 p., p.4, en ligne sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01223246/document>, consulté le 16/05/2019.

liens de causalité clairs avec la modification des comportements sociaux. Au même titre que ce qu'ont pu montrer Maurice Agulhon ou encore Norbert Elias, la musique fait également office d'intermédiaire dans l'apprentissage de règles de vie, dans la diffusion de modèles ayant tendance à sculpter des mœurs évoluant au fil des époques et selon les espaces étudiés. Quant à l'importance de la musique elle-même, les auteurs du *Concert et son public* sont éloquents sur la question de sa pertinence historique : « dans la mesure où la pratique de la musique peut être considérée comme l'une des activités culturelles fondamentales de toute société, il est évident que l'histoire culturelle ne saurait durablement faire l'impasse sur l'étude du champ musical et de ses interactions avec les domaines social, économique et politique »⁴.

La musique est aujourd'hui omniprésente. Elle accompagne et rythme les différents moments de la vie privée et professionnelle d'une grande partie de la population : chez soi, dans sa voiture, au travail, à l'opéra, dans les centres culturels, à l'église, dans les bars ou encore dans les supermarchés. Ce constat amène parfois à survaloriser la prégnance de la musique dans les sociétés contemporaines, en reléguant les XIX^e et XX^e siècles au rang de « laboratoire » d'une écoute dite de masse. Pourtant, c'est bel et bien au cours de la III^e République qu'apparaît une mutation profonde du rôle de la musique et des rapports entretenus par les groupes et les individus avec elle. La musique tenait une place au moins aussi importante qu'aujourd'hui sous la III^e République, celle des cafés-concerts, des sociétés musicales, des cabarets, des music-halls, des chanteurs de rue et, fait majeur pour les musiciens et pour le public, celle des nouvelles techniques de l'écoute. Dès lors, comment passer outre ce fait culturel essentiel, qui bouleverse sur le long terme les façons de voir, d'entendre – plutôt d'écouter – et qui se traduit par un remodelage des schèmes traditionnels de sociabilités hérités des Lumières ?

Les historiens, les musicologues et les sociologues s'accordent pour constater un manque dans l'historiographie sur ce sujet. L'esthétique et le goût sont en effet des variables qui peuvent ébranler l'objectivité supposée du chercheur en sciences humaines ; n'est-ce pas Claude Lévi-Strauss qui affirmait, en 1964, que la musique est « le suprême mystère des sciences de l'homme »⁵ ? Cette simple constatation légitime les interrogations des chercheurs quant à l'intérêt de la musique en tant qu'objet des sciences humaines. Plus récemment, la *Revue d'Histoire des sciences humaines* a affirmé le caractère « d'objet » pour la musique. Les auteurs, réunis autour de Rémy Campos, ont mis en avant la double dimension de celle-ci : formelle, d'abord, au sens quasi-mathématique, puisqu'il s'agit bien d'une équation de sons qui, individuellement, n'ont pas de véritable sens. Pratique, ensuite, puisque la musique

⁴ BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public*, op.cit., p.13.

⁵ LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.26.

mobilise « un corps prolongé par des instruments, entrant en rapport avec d'autres corps dans un espace affectif et vécu, caractérisé par la coordination spontanée, la sympathie ou la transe »⁶. Une histoire sociale de la musique est donc forcément pluridisciplinaire. Autre difficulté majeure pour le chercheur, cerner avec précision les fluctuations de l'histoire des sensibilités, tant du point de vue individuel que collectif, tout en considérant les événements politiques, économiques, culturels, sociaux voire religieux, qui ont une influence sur les façons de voir, de penser, d'écouter, de partager, de rejeter. Nous sommes bien sur le terrain des sensibilités, au sens établi par Alain Corbin : la musique, si abstraite soit-elle, mobilise par sa pratique et par son écoute, tous les sens. L'ouïe, la vue, le toucher (les musiciens et leurs instruments, le public et les chaises, les fauteuils, plus tard les disques), auxquels il est possible d'ajouter le goût (repas, boissons) et l'odorat (fumée dans les salles, odeur des instruments, de la nourriture, le plein-air pour les kiosques ou la musique de rue...). L'histoire des sociabilités musicales est aussi une histoire physiologique ou tout au moins une histoire sensorielle, une histoire des sens, partiellement distincte de celle des sensibilités. Invisible dans sa substance, les conséquences sociétales de la musique n'en sont pas moins visibles et pérennes. L'historiographie du sujet n'est pas simple à dresser au vu de l'important éparpillement de la question dans les sources d'abord, entre les disciplines et au sein de différentes périodes ensuite. L'évolution des interactions entre les individus et entre les groupes dans une société donnée intéresse tout aussi bien les historiens que les sociologues, les anthropologues et les ethnologues – en ajoutant, bien entendu, les musicologues dans le cas du travail présenté ici.

En histoire, le terrain a été défriché par Maurice Agulhon, référence de l'analyse des mutations des sociabilités à la fin de l'Ancien Régime et au cours du XIX^e siècle, en particulier dans les sociétés provençales. Il est même celui qui, s'il n'a pas forgé le terme et inventé la notion⁷, lui a donné sa légitimité scientifique et académique. Retenons de lui deux ouvrages fondamentaux pour ce travail, *La sociabilité méridionale* en 1966 et *Le Cercle dans la France bourgeoise (1810-1848)* parut en 1977. Dans la perspective agulhonienne, c'est l'apprentissage politique qui est au cœur de la problématique des sociabilités et il se manifeste par des comportements spécifiques à l'œuvre dans les groupements associatifs. Dans les années 1970-1980, à la suite de ses travaux fondateurs en la matière, Agulhon postule que la

⁶ CAMPOS Rémy et *alii*, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *loc.cit.*, p.4.

⁷ Carole Anne Rivière évoque la construction sociologique du terme en remontant par exemple à son admission « dans le dictionnaire de l'Académie française en 1798 », voire jusqu'au XVII^e siècle, puis en attribuant la paternité de son introduction dans le champ des sciences sociales à Georg Simmel, philosophe et sociologue allemand (1858-1918) : RIVIERE Carole Anne, « La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité », in *Réseaux*, 2004/1, n°123, pp.207-231, pp.209 et 211.

sociabilité n'a pas de lien exclusif avec la vie associative, mais s'étend à une large palette d'activités collectives (les veillées, les relations de voisinage, les travaux collectifs, etc.), désenclavant les possibilités de recherche. Des sociologues se sont intéressés de près à ces problématiques, en premier lieu Georg Simmel, dès 1910, qui définit le concept comme une « forme ludique de la socialisation »⁸. Plus tard, Erving Goffman, dont nous retiendrons *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973, deux tomes) ainsi que *Les rites d'interaction* (1967), cible les comportements de l'individu dans son environnement social. Peu à peu, la sociabilité évolue dans le terrain de la sociologie pour revêtir la définition suivante : « ensemble des relations qu'un individu entretient avec les autres, et [les] formes que prennent ces relations »⁹. La définition de la sociabilité se précise lors du colloque de 1983 portant sur la *Sociabilité et société bourgeoise en France et en Allemagne*. Agulhon greffe sur sa vision d'historien des considérations sociologiques – des travaux de Max Weber notamment – pour parvenir à l'idée que cette notion recouvre « l'aptitude à vivre intensément des relations publiques ». Pour lui, la psychologie collective est affectée en profondeur par l'organisation en groupes dont il souligne la permanence et la force. Ces travaux ouvrent une nouvelle perspective dans le champ de l'histoire socio-culturelle, dont le flambeau est repris par Daniel Roche lorsqu'il réfléchit, dans sa thèse, sur les sociabilités culturelles qui caractérisent les académies provinciales entre les XVII^e et XVIII^e siècles¹⁰. Il y étudie les sociabilités intellectuelles en distinguant deux pivots : des institutions représentées par les clubs et par les sociétés littéraires ; des instances de médiation littéraire et artistique que l'on retrouve dans le cadre du salon ou de l'académie – précisément là où un public nouveau émerge au-delà du modèle curial.

Au crépuscule des années 1980, c'est avant tout une sociabilité intellectuelle et politique qui motive les recherches, autour de la Révolution française : opinion, espace public, sociabilité sont des concepts qui permettent de renouveler l'historiographie de la période révolutionnaire, de concert avec le bicentenaire de l'événement. Un élargissement du champ d'investigation met par la suite d'autres acteurs au centre des attentions, ce qui va de pair avec le développement de nouveaux horizons heuristiques chez les Anglo-saxons (*post-colonial studies, gender studies, subaltern studies* etc.). Néanmoins, les acteurs ne sont pas les seuls concernés : des espaces ont une place accrue dans les approches historiques et l'on passe ainsi d'une conception macro-sociale des sociabilités à une autre, micro-sociale. Les chercheurs entrent dans l'intimité d'un cabinet, d'un salon ou d'un café, pour comprendre au plus près les interactions et les acclimations des individus évoluant dans leur *espace social*.

⁸ SIMMEL Georg, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1991, p.125.

⁹ MERCKLÉ Pierre, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2004, p.39.

¹⁰ ROCHE Daniel, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1780)*, Paris, éd. de l'EHESS, 1989 [1974], 394 p.

Dans le même temps, la micro-histoire¹¹ propose de réfléchir sur l'importance de l'étude des individus, trop souvent effacés dans la masse. Puis, à partir des recherches réalisées dans les années 1980¹², la sociabilité est plus que jamais interrogée sur ses finalités et sa véritable application dans le champ des sciences humaines. À la fin des années 1990, Stéphane Van Damme publie un article¹³ dans lequel il tente de retracer une historiographie du concept ; pour lui, dans les années 1980, trois usages sont envisagés :

- Les associations ont une finalité propre que l'historien recherche
- La sociabilité est une forme de jeu et sa fonction est libérée de tout enracinement social (définition rejoignant celle de Simmel)
- La sociabilité concerne toutes les relations sociales (le sens en est-il dilué ?)

Cependant, la lecture de l'histoire des sociabilités est toujours envisagée sur la base du politique et des comportements qui y sont liés. Le vrai tournant de l'étude des sociabilités dans le champ de l'histoire culturelle et musicale date de 1997, lorsque le GRHIS de Rouen (Groupe de recherche d'histoire) publie un recueil de textes réunis par Loïc Vadelorge et Ludovic Tournès, intitulé *Les sociabilités musicales*¹⁴ qui nourrit la réflexion de nouvelles pistes de recherche, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Même si, depuis 2006, ce groupe de recherche axe ses travaux autour des identités et des pratiques sociales, il a grandement contribué à élargir les perspectives socio-culturelles du concept à la fin des années 1990.

En 1992, Marie-Véronique Gauthier¹⁵ associe la sociabilité à la musique, peu après la très belle analyse de Philippe Gumpłowicz sur la pratique musicale amateur en France. À la même date, Concetta Condemi publie une étude historique sur les cafés-concerts¹⁶ parisiens, issue de sa thèse soutenue en 1989, intéressante pour comprendre les mécanismes d'un espace musico-social emblématique de la fin du XIX^e siècle en France. Depuis les années 2000, les publications sur les sociabilités se font plus rares. Quelques études sur les salons

¹¹ Ce concept est né aux alentours de 1980 en Italie, représenté notamment par GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2019 [1976], 302 p. Il a engendré des recherches novatrices en France dans les années 1990, par exemple CORBIN Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 2016 [1998], 368 p.

¹² À noter le colloque majeur dont la publication est la suivante : THELAMON Françoise (dir.), *Sociabilité, pouvoirs et société*, op.cit.

¹³ VAN DAMME Stéphane, « La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d'une notion », *loc.cit.*, pp.121-132.

¹⁴ TOURNES Ludovic, VADELORGE Loïc, *Les sociabilités musicales*, op.cit.

¹⁵ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, op.cit.

¹⁶ CONDEMI Concetta, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai-Voltaire, 1992, 205 p.

du XIX^e siècle et de la III^e République¹⁷, sur les chansons politiques et sociales¹⁸ ou encore sur les évolutions des liens entre le concert et le public¹⁹, témoignent cependant du maintien de l'intérêt pour ce sujet. Pour Philippe Gumpłowicz, c'est à l'actualité que nous devons ce renouveau d'intérêt dans l'histoire culturelle : de nos jours, « les interrogations sur la ville et son fonctionnement ont conduit à redécouvrir les formes anciennes de sociabilité »²⁰.

Jusqu'à présent, l'historiographie sur les sociabilités politiques et culturelles concerne essentiellement l'écrit et la correspondance. En outre, la grande majorité des publications s'attache à expliquer des phénomènes éminemment parisiens ou urbains. La thèse envisagée ici, sans nier les apports précédents ni l'importance des lectures politiques ou religieuses des sociabilités, aura pour socle une nouvelle grille d'analyse dont le pivot est la musique. Les groupements musicaux sont d'autant plus importants que, dès la fin du XIX^e siècle, ils structurent à diverses échelles la vie en société et rendent compte des mentalités propres à chaque groupe. Les travaux de Philippe Coulangeon sur les goûts musicaux ou ceux de Ludovic Tournès sur l'histoire du jazz et des nouvelles technologies appliquées à la musique, ont une importance capitale pour historiciser les sociabilités musicales. Il faut y ajouter ce qui relève de l'histoire des sensibilités, en particulier les recherches d'Alain Corbin sur le paysage sonore²¹ dans un cadre rural. Le concept est aujourd'hui encore compris dans une acception large où l'interaction domine, faisant le pont entre l'individu et son ou ses groupe(s). Or, comme le souligne Julian Mischi, « la plasticité et l'historicité du concept sont importantes : la sociabilité varie avec les milieux sociaux et les époques historiques »²². C'est exactement, ici, l'objet de notre étude, en la plaçant dans une perspective de pratique et d'écoute musicales.

Enfin, l'historiographie sur le Limousin est aussi précieuse pour retracer l'histoire des sociabilités au sein de la région. À propos de la musique et des associations locales, il existe

¹⁷ Voir notamment MARTIN-FUGIER Anne, *Les salons de la III^e République. Arts, littérature, politique*, Paris, éd. Perrin, 2003, 378 p. ; LETERRIER Sophie-Anne, « La Musique entre la rue, la scène et le salon au XIX^e siècle », in GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, pp.89-102.

¹⁸ Le rôle social et politique de la chanson au XIX^e siècle a été étudié par Sophie-Anne Leterrier : consulter LETERRIER Sophie-Anne, « Le suffrage censitaire en chansons », in *Parlement(s), revue d'histoire politique*, 2020/1, n°31, pp.39-57 ; « Du patrimoine musical. Le concours des chants nationaux de 1848 », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1997/2, n°15, pp.67-80 ; *Béranger, des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes, PUR, 2013, 190 p. Consulter également DARRIULAT Philippe, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, PUR, 2010, 381 p.

¹⁹ BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public*, op.cit.

²⁰ GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 [1987], 339 p., p.331.

²¹ CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 368 p.

²² MISCHI Julian, « Introduction. Observer la politisation des ruraux sous l'angle des sociabilités : enjeux et perspectives », in ANTOINE Annie, MISCHI Julian (dir.), *Sociabilité et politique en milieu rural*, Rennes, PUR, 2008, p.8.

très peu de travaux. Il est clair que l'histoire culturelle d'une région longtemps ancrée dans les traditions et dans un archaïsme analysé par Alain Corbin²³, n'incite pas les chercheurs à broser le portrait culturel de cet espace. Pourtant, c'est la perpétuation des traditions que nous tacherons de comprendre, puis le repérage des mutations et les continuités dans la constitution et/ou dans la destruction des réseaux et des structures qui encadrent la vie sociale à l'échelle de la rue, du village ou de la petite ville.

En d'autres termes, c'est une historiographie plurielle qui compose la réflexion menée en histoire sur la sociabilité ; elle est en friches car disséminée et incomplète. Plutôt que de chercher à affiner la définition de la sociabilité et de la réifier, ou au contraire de lui donner un sens élargi qui risque de détruire sa pertinence heuristique, nous chercherons à cibler le concept dans une optique purement musicale. Au même titre que la politique, la musique confère aux sociabilités des possibilités diverses dans leur manifestation et dans leur constitution. Julian Mischi rappelle qu'« en fonction des époques, certains lieux prennent une signification particulière, comme les relais de poste, les cabarets, les débits de boisson [...] »²⁴. Qu'en est-il pour la Haute-Vienne ?

Pour Ludovic Tournès et Loïc Vadelorge en revanche, « il n'est pas évident que la notion de genre musical soit pertinente concernant l'étude des sociabilités musicales, si ce n'est qu'elle montrerait probablement de nettes différences sociologiques entre sociabilités consacrées à des genres différents »²⁵. Il nous semble, bien au contraire, qu'il s'agit d'un élément structurant de l'analyse des évolutions et de la constitution de ces interactions musico-sociales, aussi difficile soit-il de quantifier et de déterminer le phénomène. Le concept de sociabilités musicales peut donc s'entendre comme un ensemble de rites qui favorisent et encadrent la rencontre individuelle ou collective dont la musique, quelle qu'elle soit, est le principal vecteur. Principal, car dans ces rites – que nous observons particulièrement dans les lieux dédiés à la musique à l'image de l'opéra ou du music-hall – la musique est souvent associée avec d'autres vecteurs qui lui sont directement liés : la boisson, le jeu, la discussion, le repas. Une véritable sociabilité « épicurienne » voire « grivoise » participe pleinement de la vitalité des groupes formés autour de la musique, qu'ils soient sociaux, culturels ou politiques. C'est le thème développé par Marie-Véronique Gauthier dans son étude sur la chanson au

²³ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle (1845-1880)*, 2 vol., Limoges, Pulim, 1999 [1975], 1174 p.

²⁴ MISCHI Julian, « Introduction. Observer la politisation des ruraux sous l'angle des sociabilités : enjeux et perspectives », *op.cit.*, p.13.

²⁵ TOURNES Ludovic, VADELORGE Loïc, *Les sociabilités musicales*, *op.cit.*, p.9.

XIX^e siècle ; elle donne à la gastronomie et au plaisir de la bonne chère toute sa place dans le bon fonctionnement des sociétés chantantes²⁶.

Sur la problématique de l'évolution historique se greffe la difficulté de cerner les façons dont les musiciens participent par la musique jouée à une structure sociale plus large que leur groupe²⁷. Ce qui revient à analyser également la signification de la participation à l'écoute d'une performance musicale. Les sociabilités qui nous intéressent pour notre étude évoluent dans un circuit triangulaire d'influences réciproques entre les musiciens, le son et le public. Comment ces trois éléments, quel que soit leur degré d'implication, favorisent ou, *a contrario*, défavorisent les rencontres, les réunions ? Quelles en sont les évolutions sur la période concernée ?

Pour défricher ce terrain, nous utiliserons les classifications sociales déjà établies pour les XIX^e et XX^e siècles, celles-ci étant généralement conçues comme le reflet des goûts musicaux ; musique classique : bourgeoise. Musique de rue, des cabarets, jazz²⁸ : populaires. Voilà une première stratification qui pourrait permettre d'identifier pour une même période des rites de sociabilités propres à chaque groupe. Mais l'étanchéité est-elle de rigueur ? Certes, le prix d'entrée au théâtre ou à l'opéra n'équivaut pas à la liberté d'accès au kiosque du bourg voisin. Cependant, des spécialistes de l'histoire de la naissance d'une culture de masse à partir de la Belle Époque, comme Jean-Yves Mollier²⁹, ont tendance à relativiser l'exclusivisme social de ces lieux qui, il est vrai, scindent le public en plusieurs sous-groupes. Mais alors, est-ce une question de goût ? Nous pouvons en douter. À partir de ce postulat, il est envisageable d'appliquer aux sociabilités musicales les classifications sociales. Pour, peut-être, les fondre dans une classification culturelle tout autre. Toujours est-il que les sociologues, à l'instar de Philippe Coulangeon, prennent en compte cette distinction sociale appliquée au concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu, mêlant l'orientation des préférences artistiques aux éléments acquis lors de la socialisation primaire. Aussi, dans son article sur la stratification sociale des goûts musicaux, Philippe Coulangeon réaffirme ce qui peut être entendu comme un lieu commun dans les sciences humaines, c'est-à-dire que « le goût des "dominants" se définit [...] par un penchant affirmé pour la musique savante (musique classique, opéra et musique contemporaine), et par un rejet tout aussi prononcé des genres populaires ou

²⁶ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, op.cit. L'association entre la musique et la gastronomie est aussi questionnée par FRANCFORT Didier, « Gastronomie et musique : des émotions sans confusion », in *Revue de la BNF*, 2015/1, n°49, pp.44-49.

²⁷ Cette question est développée également dans l'article dirigé par CAMPOS Rémy et *alii*, loc.cit.

²⁸ Dans le cadre du jazz, voir ADORNO Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, 300 p., notamment la partie « Mode intemporelle. À propos du jazz », pp.121-135.

²⁹ MOLLIER Jean-Yves, « Du théâtre au caf'conc', les spectacles du plus grand nombre », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp.95-101.

commerciaux »³⁰. Sophie-Anne Leterrier place la distinction progressive entre musique savante et musique populaire après la Révolution française et, surtout, au cours du XIX^e siècle. Selon elle, « la musique savante [...] s'en distingua [...] [de la musique populaire] par ses lieux, ses auteurs, par ses modes de diffusion »³¹.

Des auteurs s'interrogent sur la pertinence de l'utilisation de termes communs pour les appliquer aux mutations musicales des XIX^e et XX^e siècles ; Hans Erich Bödecker questionne par exemple la dichotomie entre connaisseurs et amateurs ou encore les catégories sociales : bourgeois, aristocrates, prolétaires... Il évoque « une autre possibilité d'étudier au moins certaines parties du public musical alors en voie d'élargissement [qui] serait d'analyser le réseau de plus en plus dense des sociétés de musique, dans lesquelles sociabilité et intérêt pour la musique jouaient un rôle à peu près égal. Les femmes y avaient, par ailleurs, une part de plus en plus active »³².

D'un point de vue chronologique, la Révolution française est une nette rupture politique, certes, mais culturelle également. Les sociabilités musicales de l'Ancien Régime subissent une première inflexion, puisque les concerts bénéficient de la disparition des privilèges. La conséquence réside en une libération impressionnante des initiatives des musiciens, des troupes et des entrepreneurs. D'autres ruptures sont repérables. Hans-Erich Bödecker constate ainsi un changement dans l'attitude du public au début du XIX^e siècle, allant vers une immobilité plus importante. Cette évolution se traduit par l'obscurcissement de la salle au tournant des XIX^e et XX^e siècles, qui transforme le spectateur en être passif et en simple auditeur, alors que dans le même temps les techniques d'éclairage se perfectionnent. Le noir abolit tout lien d'interaction avec son environnement social. Mais même s'il est certain que les changements dans les attitudes sont profonds, ils n'empêchent pas de parler, d'avoir des contacts avec le reste du public ou des communions lors des sifflements, des cris, des chants et des applaudissements qui s'imposent dans la symbolique du spectacle. La III^e République est un autre temps fort qui remodèle les rituels de sociabilités. Prenons trois exemples : premièrement, comme le montrent Patrice Veit et surtout Marie-Claire Mussat³³, l'apparition puis le développement des kiosques à musique dans le paysage culturel de la fin du XIX^e

³⁰ COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », in *Revue française de sociologie*, 2003/1, n°44, p.5.

³¹ LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 19 / 1999, pp.89-103, p.91.

³² BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public, op.cit.*, voir l'introduction du chapitre V de BÖDECKER Hans Erich, « Publics : écoutes et comportements », pp.337-345.

³³ Voir l'article de MUSSAT Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », pp.317-331, in BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public, op.cit.*

siècle provoquent une césure nette dans les rites de sociabilités. La salle de concert devient pour beaucoup cet espace ouvert, totalement libre et lié par son architecture à des sorties estivales. Par ailleurs, Marie-Claire Mussat tente une reconstitution de la composition sociale du public des kiosques, bien différent de celui d'une salle de concert ou d'opéra. Le kiosque à musique rassemble majoritairement la petite bourgeoisie, des fonctionnaires subalternes, petits commerçants, artisans, militaires, employés, nourrices et des ouvriers suivant les régions. La mixité est donc plus grande que dans les salles « conventionnelles ». D'autre part, Ludovic Tournès repère une évolution sensible de la sociabilité musicale lorsque se déroule le passage – assez flou parce que les deux institutions se croisent dans la chronologie – entre les cafés-concerts et les music-halls. D'après le spécialiste du jazz en France, ces derniers « suppriment progressivement les tables et les chaises, ou bien les séparent de la salle dont l'organisation est désormais centrée autour de la scène, témoignant de la constitution d'un genre propre justifiant le déplacement du public, alors que le café-concert était autant un lieu de sociabilité qu'une scène de spectacle »³⁴. Enfin, évoquons le cas des musiques afro-américaines importées dans le pays dès 1917. Bien qu'appropriées – et non assimilées dans un premier temps – ces musiques aux sonorités nouvelles, d'autant plus quand les instruments sont électrifiés, donnent aux sociabilités qu'elles suscitent un double visage bien difficile à saisir. En effet, d'un côté le jazz est une danse qui investit les music-halls, invitant une large partie des populations à se réunir. Mais, d'un autre côté, le jazz est aussi, dans l'histoire des musiques, celle des technologies. Le phonographe, le disque et la radio forment un triptyque du vivre chez soi en musique, qui rend l'écoute plus intimiste voire isolante. Cette observation doit être relativisée, étant donné que des amateurs se rencontrent régulièrement, chez l'un, chez l'autre ou chez le marchand de musique, pour écouter des disques, les commenter et les classer. Il s'agit bien d'une sociabilité musicale particulière, qui investit les foyers de l'entre-deux-guerres, portée par une grande vague de discophilie et nous pourrions oser le mot *phonophilie*. Jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, voire pendant le conflit mais de manière clandestine, ces ersatz de salons musicaux donnent aux mélomanes et aux amateurs l'impression de contrôler l'écoute et de participer à l'élaboration d'une culture savante ; à la différence que cette pratique rompt avec un certain bourgeoisisme de la musique classique, en brouillant les frontières sociales.

La problématique des sociabilités relève en outre de la question des circulations, matérielles et immatérielles. Échanger des disques ou se mettre à chanter en groupe un refrain déjà partagé grâce aux nouveaux moyens de communication et d'information sont des actions « sociabilisantes ». Elles permettent en effet de se rattacher individuellement à un groupe, un

³⁴ TOURNES Ludovic, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, op.cit.

mouvement, participant *ipso facto* à la constitution d'un réseau et d'une identité. D'autre part, les musiciens se déplacent pour faire des concerts, les spectateurs également pour y assister. Cet amont du concert, largement favorisé par l'amélioration des infrastructures routières et ferroviaires, engendre également une autre occasion de sociabiliser. Ce maillage de plus en plus serré est indubitablement un temps fort pour l'histoire de la musique, que ce soit pour sa pratique ou pour son écoute. Les relations entre la musique et l'espace géographique font par ailleurs l'objet de nombreuses études³⁵ dites « géomusicales » depuis les années 2000, preuve que ce champ est encore extrêmement fécond.

Ces dernières considérations participent de ce que Ludovic Tournès appelle la « nouvelle économie musicale »³⁶. Cependant, la France est, au tournant du XX^e siècle, plurielle du point de vue culturel. À l'instar des conclusions de Philippe Gumpowicz dans son analyse sur le mouvement orphéonique³⁷, il apparaît que cette nouvelle économie est inégalement répartie sur le territoire national. Dans son œuvre, l'historien de la musique met bien en avant certains aspects fondamentaux des sociabilités propres aux sociétés musicales en plein développement dans le second XIX^e siècle. Répétitions, organisations de concerts, banquets, voyages pour participer à des concours, ports de vêtements uniformes, choix du répertoire. L'auteur va même plus loin en affirmant que les orphéonistes ont un rôle de médiateurs culturels, puisque leurs déplacements contribuent à diffuser l'idéal républicain dans les campagnes, thème de prédilection des travaux de Maurice Agulhon.

Le repérage des lieux où se joue la musique est indispensable pour une telle étude. Patrice Veit leur donne une importance capitale, étant donné que « la vie musicale est [...] marquée par la grande diversité des lieux où elle se déroule, renvoyant à autant de publics, de manières de considérer et de pratiquer la musique ainsi que de formes de sociabilité »³⁸. Les scènes musicales sont donc éparses : opéras, théâtres, cafés-concerts, cabarets, music-halls, la rue, les écoles, les kiosques, les jardins, le domicile – en particulier pour le salon bourgeois – l'église ainsi que les nouvelles constructions du XX^e siècle, comme le Cirque-théâtre. Des lieux polarisent les activités musicales car ce sont leur finalité première. D'autres

³⁵ Voir, par exemple : BOURDEAU Philippe, CANOVA Nicolas et SOUBEYRAN Olivier (dir.), *La petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS éditions, 2014, 241 p. ; CANOVA Nicolas, *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, 213 p. ; RAIBAUD Yves (dir.), *Géographie des musiques noires*, Paris, L'Harmattan, 2011, 143 p. La localisation des théâtres dans le tissu urbain est en outre abordée dans GOETSCHÉL Pascale, YON Jean-Claude (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 292 p.

³⁶ TOURNES Ludovic, « Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui, op.cit.*, pp.220-258.

³⁷ GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée, op.cit.*

³⁸ BÖDECKER Hans Erich et *alii, op.cit.*, chapitre V, p.245.

deviennent musicaux de manière éphémère, suivant les événements de l'année (le 14 juillet, la Sainte-Cécile) ou les commémorations et les célébrations diverses. Enfin, l'acoustique et la décoration des scènes ainsi que la qualité du jeu des instrumentistes se conjuguent pour créer des émotions variées. Nous retrouvons dans ce schéma le triangle relationnel que nous exposions précédemment.

Un dernier problème se pose pour retracer l'histoire des sociabilités musicales. Celui de la mode³⁹ et des générations⁴⁰. Le poncif selon lequel à chaque génération correspondrait une mode est-il applicable à ces manières de penser et de partager la musique ? Dans ce cadre, des mutations sont repérables au gré des innovations musicales et techniques. Mais les permanences sont tout aussi essentielles pour comprendre les évolutions de ces sociabilités. La musique a cette particularité d'être, une fois enregistrée et diffusée – ce qui prévaut donc en priorité après la Première Guerre mondiale – sauvegardée. Ces nouveaux moyens de sauvegarde remplacent le mode de transmission oral qui prévalait jusqu'au tournant du XX^e siècle⁴¹. Ces questions sous-jacentes à celle de la sociabilité musicale entrent de plain-pied dans le terrain de l'esthétique et du goût. Or, ce terrain éminemment *métagénérationnel* n'échappe pas, malgré tout, au passage des modes, si éphémères soient-elles. L'exemple du jazz est sur ce point très représentatif : dès les années 1920, le swing fait autant d'émules que de détracteurs, mais il est clair que parmi les premiers se trouvent davantage de jeunes ayant survécu à la guerre. Du reste, il demeure complexe de délimiter ce qui a trait au goût. Seules les données archivées pourraient donner un semblant de réponse, au moins pour les sociétés organisées ayant conservé leurs documents. Philippe Gumpowicz fait état de ce problème générationnel. Il relate pour cela les mots d'un directeur d'une société chorale dans le Nord, qui cherche les responsables de la désaffection des jeunes pour la musique, dans l'entre-deux-guerres : « Le jazz, le sport, le matérialisme, les dancings, les cinémas, les programmes scolaires trop chargés, les congés payés – ils ont enlevé aux sociétés musicales le monopole des voyages populaires »⁴² avant d'ajouter la radio. La

³⁹ Selon Frédéric Godart, « la définition de la mode [...] est ambiguë. En effet, la mode peut se comprendre de deux façons différentes. Tout d'abord, elle peut se définir comme l'industrie de l'habillement et du luxe [...]. Ensuite, [...] comme un type de changement social spécifique [...], régulier et non cumulatif [...] et se déployant dans de multiples domaines de la vie sociale au-delà de l'habillement » : GODART Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, 2010, 128 p., pp.3-4. La polysémie du terme est aussi interrogée par LETHUILLIER Jean-Pierre, « Faire l'histoire de la mode dans le monde occidental », in *Apparence(s)*, 9/2019, mis en ligne le 13 mai 2019, sur <http://journals.openedition.org/apparences/223>, consulté le 02/01/2020.

⁴⁰ Sur la question des générations, voir NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992, vol.3, « La génération », p.2975.

⁴¹ Consulter TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Paris, éd. Autrement, 2011 [2008], 188 p.

⁴² GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée, op.cit.*, p.249.

problématique doit donc être envisagée du point de vue des générations ; la musique, phénomène générationnel, engendre *a priori* des sociabilités « intragénérationnelles ». En d'autres termes, il semble que le goût pour tel style ou tel morceau soit figé dans des générations précises. Bien évidemment, ce n'est pas le cas de tous les morceaux ou de tous les styles, ce qui incite à interroger la force intemporelle de ces œuvres : standards (terme surtout usité pour les musiques afro-américaines), chefs-d'œuvre (pour la musique classique) ou encore d'autres morceaux ayant une valeur traditionnelle majeure (les musiques traditionnelles dont la sauvegarde s'accroît parallèlement à l'essor de l'ethnologie) constituant une force de transmission pour des idées et des valeurs. La patrimonialisation de la musique, qui va *crescendo* à mesure que les techniques d'enregistrement et de conservation se perfectionnent après la Grande Guerre, participe de cette problématique de transmission entre les générations. Mais la majorité des morceaux populaires demeurent ancrés dans des générations définies, au gré des innovations et des événements, au gré de l'évolution des goûts et des modes. Cet aspect n'empêche cependant aucunement les apprentissages et les héritages qui créent des syncrétismes culturels. La musique est, dans toutes ses formes, un langage – prenons le terme dans l'acception de « moyen de communication qui est doté de signes spécifiques », que son écriture est, par analogie, la partition. De la même manière que pour la parole, ce langage évolue en fonction de ce qui se perpétue et de ce qui s'oublie, de ce qui se réapproprie et de ce qui se crée. La sémantique musicale n'est pas la même selon les époques et selon les publics ; il en est de même pour la syntaxe musicale. Pour une telle étude, il ne faut pas omettre les différences culturelles qui influent sur la musique elle-même, sur sa conception également : les rythmes syncopés d'outre-Atlantique provoquent, dès leur importation en 1917 en Europe, un « choc auditif » qui soulève les huées, les moqueries, parfois un certain intérêt, voire des applaudissements. Nous ne discuterons pas de l'universalité de la musique dans notre travail ; c'est un sujet ô combien difficile à cerner et, surtout, laissé au pré-carré des philosophes et des musicologues. Retenons au moins l'idée majeure, selon nous, que le langage musical est *omniscaire*, faisant fi des frontières géographiques et géopolitiques, ce qui est de plus en plus le cas dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Même si les zones urbaines demeurent l'épicentre des créations musicales en Europe, celles qui les reçoivent, par le simple fait de l'importation (de plus en plus rapide) et de l'appropriation, montrent qu'elles ne sont plus nécessairement isolées culturellement. Ce caractère transfrontalier de la musique est intimement corrélé aux émotions musicales ; selon les époques et les événements, la réception de certains répertoires – en fonction de leur origine géographique ou des images qu'ils véhiculent – peuvent provoquer des rejets ou des sentiments d'appartenance plus ou moins forts. Cette notion identitaire, à laquelle Philippe

Gumplowicz s'est également intéressé⁴³, tient toute sa place dans une monographie départementale. Quid de la Haute-Vienne ? Le département n'échappe pas aux modes musicales et technologiques et, peut-être davantage que dans les espaces plus urbanisés, les liens sociaux et les réseaux créés et entretenus par la musique paraissent être une condition à la bonne cohésion sociale. Premier exemple de cette importance des réseaux musicaux, le grand nombre des sociétés musicales fondées dès les années 1860 et qui quadrillent une bonne partie du territoire, alors que Philippe Gumplowicz dessinait une carte de la France orphéonique largement à l'avantage du Nord⁴⁴ en terme numérique. En majorité, les rangs orphéoniques sont occupés par des ouvriers, des employés, des artisans et des petits commerçants, mais Philippe Gumplowicz ajoute qu'il existe « des nuances selon les régions qui reflètent les particularismes locaux »⁴⁵. Aussi, le choix de la Haute-Vienne pour une telle étude nous paraît tout à fait justifiée.

Le département, au centre de la France, est frontalier avec la Creuse à l'est, la Corrèze et la Dordogne au sud, la Charente à l'ouest, ainsi que la Vienne et l'Indre au nord. Il est aussi délimité par le Massif Central à l'est et au sud-est, puis par les bassins aquitain (à l'ouest) et parisien (au nord). Des points de vue démographique et socio-économique, la Haute-Vienne de la III^e République est une terre peu peuplée, très rurale⁴⁶ et où la pauvreté perdure malgré une lente amélioration jusqu'en 1940 – ce qui vaut en priorité pour les ouvriers de l'industrie. Les variations démographiques y sont assez faibles : 322 447 habitants en 1872 puis 333 589 en 1936 (le maximum démographique étant atteint autour de 1911, avant un déclin prononcé jusqu'en 1946)⁴⁷. Les activités agricoles et forestières dominent pendant l'ensemble de la III^e République, puisque plus de la moitié de la population active en 1936 travaille dans ce secteur, contre 29% dans l'industrie et 19% dans les services. Toutefois, l'industrialisation au XIX^e siècle, en particulier pour les activités porcelainières, a quelque peu encouragé l'urbanisation. Géographiquement, la Haute-Vienne peut être décomposée en trois sous-ensembles ; d'abord, une partie nord, historiquement rattachée à la Basse-Marche, dont la faible altitude favorise la polyculture et l'élevage. Les principales villes sont Bellac (dont la population augmente de 3 400 habitants environ en 1870 à plus de 4 000 dans les années 1930),

⁴³ GUMFLOWICZ Philippe, *Résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012, 300 p.

⁴⁴ *Id.*, *Les travaux d'Orphée*, *op.cit.*, p.82.

⁴⁵ *Ibid.*, p.329.

⁴⁶ La population française devient majoritairement urbaine dans les années 1930, ce qui n'est le cas qu'à partir de 1975 pour le Limousin. Pour avoir une vue d'ensemble du département, se référer à la carte des communes, annexe n°26.

⁴⁷ D'après les chiffres officiels et retenus par l'Insee. Toutes les statistiques que nous donnons valent pour la période de la III^e République uniquement. Voir le graphique de l'évolution de la population limousine dans l'annexe n°24.

Magnac-Laval (dont le maximum démographique est atteint au début de la Belle Époque avec près de 4 700 habitants), Le Dorat (entre 3 500 et 4 000 habitants) et Châteauponsac (un peu moins de 4 000 habitants). Ensuite, une partie sud qui comprend des paysages de plateaux et les monts limousins. L'altitude y est variable mais demeure moyenne, avec les principaux sommets inférieurs à 800 mètres. Cette partie du territoire très vallonnée est parsemée de petites villes, dominées par Saint-Yrieix-la-Perche (plus de 7 000 habitants) et Saint-Léonard-de-Noblat (environ 6 000 habitants). Les autres zones urbaines (Châlus, Bessines-sur-Gartempe, Châteauneuf-la-Forêt, Eymoutiers et Ambazac) ont entre 1 500 et 4 000 habitants. Enfin, le troisième sous-ensemble, qui s'est développé dans la vallée de la Vienne – la principale rivière qui traverse le département, d'est en ouest –, est le plus urbanisé et le plus peuplé. Dans cette bande centrale, le paysage urbain est dominé par Saint-Junien (dont la population dépasse 10 000 habitants à la fin des années 1930), Rochechouart, Nexon et Aixe-sur-Vienne (entre 2 500 et 4 000 habitants environ) et Pierre-Buffière (un peu moins de 1 000 habitants) mais surtout par Limoges, qui passe de près de 55 000 habitants en 1870 à plus de 95 000 à la fin des années 1930. La capitale limousine, au centre de la Haute-Vienne, rayonne sur une aire régionale, notamment par la création de réseaux ferrés étoilés autour de la ville, à partir de la fin des années 1850 pour le train, puis de la Belle Époque pour le tramway⁴⁸. Les autres moyens de transports sont limités, que ce soit l'automobile dans l'entre-deux-guerres ou la bicyclette⁴⁹ dès la fin du XIX^e siècle. Économiquement, la population est encore miséreuse au début de la III^e République : Alain Corbin relève que le salaire journalier de l'ouvrier agricole de 1882 varie principalement entre 1,75 et 2,8 francs⁵⁰ ; de plus, il indique qu'à la fin des années 1870, le montant moyen des successions pour les familles de la Haute-

⁴⁸ Voir la carte du réseau ferroviaire en Limousin en 1914, annexe n°25.

⁴⁹ D'après Jacques Audrerie, « la bicyclette est adoptée par les médecins, les notaires, les curés de campagne et les administrations à l'instar de celle des Ponts et Chaussées en Haute-Vienne qui incite dès 1897 ses agents à utiliser le vélo. [...] on passe de cent trente mille machines sur le marché [en France] en 1893 à trois millions cinq cent mille en 1914. Ces chiffres semblent sous-estimés car les possesseurs de bicyclette tentent au mieux d'échapper à la taxe sur les vélos imposée par l'État en 1893 : à Augne (canton d'Eymoutiers) les feuillets de déclaration des vélos, entre 1899 et 1914 n'en mentionnent que trois ». Toutefois, l'auteur note une relative progression dans la première moitié du XX^e siècle ; à l'aide des « tableaux de recensement cantonaux des hommes de vingt ans », il indique que « 15,21% des jeunes hommes du canton d'Eymoutiers savent faire du vélo en 1905 contre 29,6% en 1915. [...] [Dans le] canton de Magnac-Laval [...] la pratique du vélo passe de 26,3% en 1905 à 64% en 1915. [...] Dans le canton de Limoges-Est en revanche, les adeptes du vélo passent de 31% en 1905 à seulement 37,8% en 1915 » : AUDRERIE Jacques, « À bicyclette, sur le chemin de l'émancipation », in CHANAUD Robert (dir.), *Une histoire des circulations en Limousin. Hommes, idées et marchandises en mouvement de la Préhistoire à nos jours*, Limoges, Pulim, 2015, pp.165-168, p.167.

⁵⁰ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, p.593. Il observe toutefois une hausse « spectaculaire » des salaires des ouvriers dans l'industrie de 1865 à 1883, malgré le ralentissement des activités industrielles dans la région, surtout après 1873. Il en est de même pour les ouvriers de l'artisanat, la hausse étant continue jusqu'en 1877.

Vienne s'élève à 3 075 francs, contre 5 787 francs à l'échelle nationale⁵¹. Ce portrait démographique et socio-économique peu flatteur de la Haute-Vienne ne doit pourtant pas voiler son dynamisme culturel pendant la III^e République.

Les Limousins s'intéressent très tôt au domaine musical : en atteste l'organisation, à Limoges, du 31 mai au 5 juin 1886, d'un congrès sur le « rôle de la musique dans la civilisation moderne et du rôle de la France dans le développement de l'art musical »⁵². Même chose plus tard, concernant le jazz cette fois, lorsque l'étudiant en médecine Jean Marcland fait une conférence devant l'Assemblée littéraire et scientifique du Limousin en février 1926. Ces conférences matérialisent l'intérêt que suscite la musique pour les contemporains, ce dernier s'incarnant dans l'adage interrogatif suivant : « la musique adoucit-elle les mœurs » ? Une partie de la réponse se trouve sans doute dans l'utilisation subversive de la musique ; au-delà de leur caractère universel de lutte contre un pouvoir établi, des chansons et des styles musicaux sont réinvestis localement, en fonction des caractéristiques politiques, économiques, sociales, religieuses et culturelles de la population. Dans cette optique, des recherches mettent en relief les particularités liées à la pratique musicale dans des espaces délimités, souvent dans des frontières départementales ou régionales⁵³.

Le temps long de la III^e République est propice à une réflexion élargie dans une période où les mutations culturelles sont extrêmement denses et rapides. La principale hypothèse motivant nos recherches est celle d'une rupture fondamentale liée à la découverte du jazz en Europe. Ce basculement vers une pratique plus ou moins en rupture avec les codes ancestraux et offrant aux musiciens de nouveaux terrains fertiles de création artistique, a pour corollaire une réception inédite de la part du public. Il faut toutefois replacer l'arrivée du jazz dans un contexte plus large, englobant la vague des créations artistiques et culturelles au sens

⁵¹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, tableau statistique p.616, pour la période 1876-1880.

⁵² IHL Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, p.7.

⁵³ AMAOUCHE-ANTOINE Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », in *Annales du Midi*, tome 93, n°154, 1981, pp.443-450. ; CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, PUR, 2011, 340 p. ; JARDIN Etienne, « La musique à Caen sous la Troisième République d'après un amateur : le Cahier Le Vallois (1870-1927) », in *Annales de Normandie*, n°3-4, 2007, pp.309-327. ; MIKUS Sylvain, *La vie musicale à Châlons-sur-Marne (1870-1914)*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Reims, 1994-1995 ; MOHIN Karine, *Le mouvement orphéonique dans le nord de la Mayenne aux XIX^e et XX^e siècles*, mémoire de maîtrise de musique, Rennes, 2000 ; MUSSAT Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, éd. Minkoff, 1988 ; 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*, mémoire de thèse, Paris IV, 2008 ; PETIT Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », in *Ethnologie française*, 2004/4, vol.34, pp.707-716. ; RAULINE Jean-Yves, *Les sociétés musicales de Haute-Normandie (1892-1914)*, Lille, Presses du Septentrion, 2001.

large qui bousculent les traditions : le dadaïsme, le surréalisme, l'atonalisme ou le dodécaphonisme par exemple. La même question concerne l'évolution du rôle des femmes dans le monde musical de l'après-Première Guerre mondiale, elles qui sont exclues – les cas contraires sont rarissimes – du circuit sociabilisant des sociétés de musique ou du monde du jazz⁵⁴ mais pleinement intégrées lorsqu'il s'agit de chanter, de danser ou de tenir son jour dans le cadre du salon mondain.

Pour l'historien de la musique, les sources sont extrêmement diverses et protéiformes. La presse constitue un premier corpus volumineux, se composant principalement de comptes rendus d'événements musicaux : commémorations, concours, inaugurations, fêtes et bals populaires, défilés ou encore des annonces publiées par les musiciens ou de concerts. Dans le même domaine, la presse spécialisée dans la musique, bien que peu importante quantitativement, apporte des éclairages utiles sur la vie musicale locale. Nous avons principalement travaillé à partir de deux quotidiens : le *Courrier du Centre*, fondé en 1860 par Jean-Baptiste Chatras, de tendance conservatrice ; et *Le Populaire du Centre*, créé en 1905, journal socialiste. Le dépouillement de la presse a été réalisé à la fois aux Archives départementales de la Haute-Vienne mais aussi en version dématérialisée, grâce à la numérisation faite par les services de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (la numérisation concerne les années 1860-1905 pour le *Courrier du Centre* et 1905-1947 pour *Le Populaire du Centre*). Ces deux titres sont publiés de manière ininterrompue, concernent l'ensemble du territoire régional, sont de deux obédiences politiques et couvrent l'ensemble de la III^e République ; ces atouts en font de précieuses sources. D'autres périodiques⁵⁵, aux publications plus éphémères, ont aussi été utilisés.

La partie la plus importante des sources est composée de documents administratifs, des relations épistolaires entretenues entre les différents organes du pouvoir et ses relais à toutes les échelles⁵⁶ : ministère, préfets, maires, militaires et commissaires. Très précieuses, elles renseignent sur la surveillance, l'organisation d'événements et l'implication que peuvent avoir ces personnalités dans les sociabilités musicales. D'autant que ces personnes forment

⁵⁴ Voir sur ce point l'étude de BUSCATO Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS éditions, 2007, 242 p.

⁵⁵ Ont été consultés aux Archives départementales de la Haute-Vienne en particulier les périodiques suivants : *Limoges-Illustré*, bimensuel paru entre 1899 et 1915, qui se présente comme une revue artistique, littéraire et scientifique ; *La Revue limousine*, également un bimensuel illustré paru entre 1926 et 1932 ; enfin, *La Vie limousine*, revue mensuelle illustrée parue entre 1926 et 1939. Ces deux derniers titres sont des organes importants pour la diffusion des idées régionalistes en Haute-Vienne.

⁵⁶ ADHV, séries M (administration générale et économie), T (enseignement, affaires culturelles, sports) ; AML séries H (affaires militaires), J (police, hygiène publique, police), O (travaux publics, voirie, moyens de transports, régimes des eaux), M (édifices communaux, monuments et établissements publics), R (instruction publique, sciences, lettres et arts).

un contingent non négligeable aux postes « d'honneur » des associations musicales, ces postes offrant aux premières des avantages précieux (concerts gratuits, possibilité d'assister aux répétitions, parfois le droit de vote dans les décisions de la société en Assemblée générale) et aux secondes une aide financière et charismatique tout aussi importante. Les registres des fondations d'établissements et de leur fermeture⁵⁷ sont un atout majeur pour la bonne compréhension de l'ampleur du phénomène musical, en réalisant une spatialisation de l'offre musicale à une époque donnée. Cafés-concerts, cabarets, auberges : autant de lieux propices à une massification de l'écoute de la musique (vocale et instrumentale) qu'à une méfiance des autorités pour des espaces de rassemblements et, souvent, de débauches et de violences liées à la consommation de boissons et à la présence de prostituées. En ce sens, les archives policières révèlent de multiples conflits produits par la consommation musicale. Un autre corpus essentiel est celui qui compile les dossiers relatifs aux nombreuses sociétés musicales⁵⁸ : organisation interne, listes des membres, hiérarchie entre ces derniers et règlements intérieurs sont une mine d'informations pour comprendre les interactions humaines qui se déroulent dans le cadre de ces micro-sociétés parfois qualifiées de « parafamiliales »⁵⁹. Quelques fonds privés, en particulier celui constitué autour de la famille Lagueny⁶⁰ – une famille de musiciens et de disquaires limougeaux – compilent des partitions, des disques, des correspondances et des comptes divers qui éclairent le rôle de certains acteurs de la musique à l'échelle départementale.

Le corpus des sources est complété par des documents iconographiques⁶¹ représentant des groupes de musique, des instrumentistes et des chanteurs, des

⁵⁷ ADHV, sous-séries 4 M 155 : cafés-concerts ; instructions, autorisations d'ouverture, surveillance, rapports de police concernant la tenue et la fréquentation de ces établissements (1853-1877) et 4 M 156 à 164 (débits de boissons, 1856-1940).

⁵⁸ ADHV, sous-séries 4 T 27, 28 et 29 ; AML, sous-séries 2 R 237 et 238.

⁵⁹ C'est le cas de Marie-Véronique Gauthier en parlant de la société épicurienne le Caveau et ses déclinaisons au cours du XIX^e siècle, car elles reproduisent les schémas de la sociabilité familiale. Voir GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle, op.cit.*

⁶⁰ Il s'agit du fonds 37 J des Archives départementales de la Haute-Vienne. Nous avons aussi utilisé dans cette structure les fonds 23 J (de la famille des porcelainiers Haviland) et 35 F (du musicien André Charbonnier). Aux Archives municipales de Limoges, la série S contient de nombreuses archives privées, par exemple celles de René Sazerat, avocat et musicien amateur (43 S) ou encore la correspondance du poète Roger Allard (45 S 1).

⁶¹ Ces documents proviennent notamment des sous-séries Fi des Archives départementales de la Haute-Vienne et des Archives municipales de Limoges ; mais également de la presse, de certains fonds privés et de dons de particuliers : Paul Colmar, ancien journaliste qui a créé une photothèque très utile, Marie-Claude Chantala et Patrick Marcland (fille et fils de musiciens limougeaux) et Alain Charbonnier (mélomane de jazz et président du Hot club de Limoges depuis 2019). Nous avons aussi trouvé des documents iconographiques sur Limoges pendant la Grande Guerre au National World War I Museum and Memorial, à Kansas City (États-Unis). Enfin, le laboratoire du Criham de l'Université de Limoges a entrepris depuis 2014 de constituer un *Atlas Historique du Limousin*, compilant des cartes, graphiques

rassemblements populaires, des concerts ou des lieux et des espaces propices à la pratique et à l'écoute musicale : kiosques, théâtres, salles de concert, musiciens. Ces témoignages photographiques permettent le croisement de l'écrit et de l'image ; de surcroît, ils donnent une idée de la possession du matériel musical, des tenues vestimentaires, de l'affluence des rassemblements, problématiques liées, à l'évidence, à notre sujet. Enfin, d'autres sources sont essentielles pour l'analyse : toutes celles qui ont un rapport avec les théâtres, les aménagements urbains, les cinémas, les sociétés savantes et les cercles, les écoles et les conservatoires, les stations de radio, les registres de la Sacem⁶²...

Un premier aperçu de ce volumineux corpus nous amène à affirmer que les relations épistolaires entretenues entre les instances du pouvoir façonnent une sociabilité de papier qui peut paraître étrangère aux questions musicales. C'est pourtant l'un des rouages qui donnent à la musique sa force de lien social. Untel écrit au préfet pour ouvrir un établissement ou fonder une fanfare ; celui-ci en avise le ministère, qui répond, demandant une enquête au commissaire de l'échelon local, qui coordonne une surveillance étroite des organisations musicales. Les maires, les sous-préfets d'arrondissements, les directeurs des écoles voire les inspecteurs d'académie font partie de ce circuit. L'écrit est au centre de la réflexion : échanges de lettres, circulaires ministérielles, règlements et statuts des sociétés musicales – dont le nom de « sociétés » doit éveiller l'intérêt du chercheur quant aux types de liens souhaités ou entretenus réellement entre les membres – affiches de concerts, articles de journaux, cartons d'invitations et bien d'autres documents écrits nécessaires à la dynamique culturelle d'un bourg, d'une ville, d'un département. En soi, la musique, c'est avant toute chose de l'écrit, sans même évoquer les partitions.

D'autre part, la grande majorité des archives conservées le sont autour de la pratique de la musique « populaire », la plus à-même de réunir les populations considérées comme potentiellement dangereuses par les pouvoirs. Rejoignant l'idée d'éducation des masses par la musique – argument récurrent des circulaires ministérielles – la fondation et l'entretien des sociétés musicales est un excellent moyen d'éducation et un cadre idéal de surveillance. Mais, dans le même temps, ces sociétés deviennent un élément essentiel du tissu social à l'échelle du village, du bourg, de la rue voire de la maison, constituant des groupes à part entière. Ces derniers se reconnaissent par des uniformes, par des insignes et par la musique que leur directeur choisit de jouer ; ils se déplacent ensemble pour les concours et pour d'autres cérémonies officielles, mangent ensemble lors des banquets et, bien sûr, jouent *ensemble*.

et statistiques sur la région, disponibles en ligne sur <https://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/>, consulté le 02/01/2022.

⁶² La Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique est un organisme fondé en 1851 qui a pour but de protéger les droits des auteurs, des compositeurs et des éditeurs.

Aussi, la musique est structurante pour composer des microsociétés qui, de prime abord, semblent étanches socialement. Cette idée rejoint celle des goûts propres à chaque groupe socio-économique. Néanmoins dans les faits, les imbrications sont multiples et il s'agira aussi de repérer ces circulations entre les groupes sociaux, le temps d'un concert ou d'une cérémonie publique. D'autant que dans un département comme la Haute-Vienne, la faiblesse numérique du monde bourgeois impose un brassage social beaucoup plus important dans les lieux qui offrent de la musique. La surveillance du monde associatif musical doit aussi nous interroger sur l'existence d'une sociabilité dirigée ; interdire une partie du répertoire ou la formation de certains groupes confère à la musique un rôle dans l'apprentissage de la République, au moins jusqu'en 1901 et la loi sur les associations qui abroge la suprématie de l'article 291 du Code pénal⁶³. Alain Corbin rapporte par exemple une lettre de l'inspecteur de la presse de la Haute-Vienne en octobre 1861, au sujet des chansons colportées, estimant que « la Haute-Vienne reçoit de Paris un grand nombre de chansons estampillées ; plusieurs corrompent l'imagination et gâtent le goût. Cette vente active offre des dangers dans ce département qui renferme beaucoup de manufactures »⁶⁴. Le thème du colportage offre un autre point de vue pour comprendre l'évolution des sociabilités musicales du département, en l'occurrence ce qui touche à la distribution et à l'offre de la musique ; les libraires puis les disquaires et les magasins spécialisés dans la vente d'instruments sont de formidables intermédiaires entre les centres producteurs d'œuvres musicales écrites, de facteurs d'instruments et le public, amateur ou professionnel. Les libraires sont pourtant peu nombreux à la fin du XIX^e siècle dans le département : le sous-préfet de Bellac note, en 1874, que l'un des deux libraires de la ville offre « des « livres classiques et de piété, ouvrages ou livraisons illustrées, romans, almanachs, musique, etc. », sans plus de précisions ; Alain Corbin dénombre, pour l'année 1874 également, dix-sept libraires à Limoges, dont l'un est spécialisé dans la vente d'œuvres théâtrales ou musicales.

Il faut bien concevoir les sociabilités musicales comme étant multisensorielles. La musique et la sensibilité sont indissociables, ça ne fait aucun doute ; par extension, les personnes qui la pratiquent ou qui l'écoutent mobilisent tous leurs sens qui, unis, créent un goût, une préférence, qui fluctue en fonction de variables propres à chaque espace, à chaque époque et à chaque individu. Les personnes composant un public de concert sont, en premier lieu, des *auditeurs* à l'écoute des morceaux joués ou chantés. Mais l'ouïe est aussi mobilisée

⁶³ Rappelons que, d'après l'article 291 du Code pénal de 1810, « 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'objets 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. Dans le nombre de personnes indiqué par le présent article, ne sont pas comprises celles domiciliées dans la maison où l'association se réunit ».

⁶⁴ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.386.

par d'autres facteurs qui environnent la scène où se déroule *stricto sensu* le processus de sociabilité musicale ; le public discute et les murmures ou les cris renforcent le caractère sociabilisant de la musique ; pensons par exemple aux applaudissements pour un morceau, au même titre que les huées, qui s'ancrent de plus en plus dans les rites comportementaux sous la III^e République. En plein air, les interférences sont omniprésentes et changent de forme au gré des évolutions techniques : les voitures, le tramway, les alarmes prévenant des bombardements, les grésillements récurrents des premiers enregistrements. Une étude réalisée sur l'environnement sonore de la Grande Guerre⁶⁵ – musiques, silences, bruits – peut servir de base à une réflexion élargie dans ce domaine du sensible. Les auditeurs sont aussi des *spectateurs*. Le côté spectaculaire du concert mobilise, lui, la vue. D'autre part, la musique fait appel à une série de codes visuels précis : les costumes des sociétés musicales, qui défilent, ou encore le simple fait de regarder les musiciens. Il ne faut pas omettre non plus le jeu visuel auquel le public se prête pendant les concerts, que ce soit le défilé de mode de la bourgeoisie au jardin public, ou bien celui qui fait rage dans les rangs du théâtre. Le principal objectif pour bon nombre de spectateurs est de devenir spectacle eux-mêmes, en déviant le regard d'une partie de l'assemblée – en règle générale issue du même groupe – de la scène vers eux ; tout en conservant une oreille attentive aux performances musicales qui ont lieu sur scène, pour en discuter ensuite dans un cadre privé, dans la rue ou dans un café. Cependant, l'oreille peut aussi se déconnecter, en quelque sorte, de la scène ; le son devient secondaire et c'est la discussion qui prime. Ce qui peut, en retour, gêner les voisins restés à l'écoute des musiciens. Enfin, les auditeurs-spectateurs sont aussi des *consommateurs*. Que la musique soit contexte ou prétexte, elle structure et polarise un certain nombre de comportements. Cela nous amène à considérer que les deux autres sens participent, à un degré moindre il est vrai, aux sociabilités musicales. Le toucher – le contact du musicien avec son instrument, celui de deux danseurs qui exécutent un tango, la main du spectateur sur le fauteuil du théâtre – ainsi que l'odorat – les odeurs dans la rue lors du défilé d'une société, une salle mal aérée où l'atmosphère est alourdie par la fumée de cigarette... Difficile, voire impossible de mesurer avec précision le rôle joué par ces deux sens dans les comportements sociaux que la musique génère et oriente. Il faudrait, pour cela, des témoignages écrits relatant l'odeur d'une salle, nauséabonde ou agréable, ou encore l'inconfort d'un fauteuil. Quelques notes de spectateurs assidus sur les spectacles de Limoges, dans les journaux de la Belle Époque, donnent quelques éléments de réponse.

⁶⁵ BECKER Annette et alii, *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Historial de la Grande Guerre, catalogue de l'exposition de Péronne du 27 mars au 16 novembre 2014, Paris, 2014, 160 p.

En associant nos observations avec la théorie du sociologue étasunien Mark Granovetter – la force des liens faibles qu’il théorise dans un article publié en 1973⁶⁶ – nous pouvons déterminer que le fait de se réunir pour un événement musical crée pour les individus des possibilités multiples d’intégrer des réseaux où les liens apparaissent certes faibles par leur courte durée, mais diversifiés. Les sociabilités musicales sont compartimentées entre les groupes sociaux, les rites diffèrent *de facto*. Les interactions sont rares, mais réelles : comment, dans un endroit fermé comme l’opéra, le théâtre ou dans tout autre salle de concert dans laquelle plusieurs niveaux de fortunes coexistent le temps d’un morceau ou d’un concert, éviter les regards et parfois de s’adresser la parole ? Aussi brefs soient-ils, ces instants constituent des pans essentiels de l’analyse des sociabilités musicales. Que cela génère des amitiés durables, des mariages – cas rare –, des rixes, de la moquerie, de la compassion ou une simple rencontre éphémère, c’est la force, la nature et la durée de la réaction qui comptent.

Toutes ces questions sous-jacentes à celle de l’évolution des comportements sociaux suscitée par la musique, sont abordées à travers une triple temporalité : d’abord, une temporalité « régulière » nationale, émanant du calendrier traditionnel français : fête nationale, commémorations, la Sainte-Cécile, le repos hivernal, la saison estivale. C’est un calendrier où les rythmes musicaux sont fonction des saisons et des jours de fêtes. Puis une autre temporalité régulière et locale, rythmée par le calendrier d’événements départementaux, urbains ou villageois : ostensions⁶⁷, frairies⁶⁸, la fête d’un saint local (pour ces trois

⁶⁶ GRANOVETTER Mark, « The strength of weak ties », in *The American Journal of Sociology*, n°78, 1973, pp.1360-1380. La théorie de Mark Granovetter a fortement influencé – et encore aujourd’hui – la sociologie des réseaux sociaux. Il distingue dans son article plusieurs strates de liens sociaux, variables selon la fréquence des interactions et selon une échelle émotionnelle : les liens forts (famille et amis proches), les liens faibles (les connaissances, mais qui peuvent tout à fait évoluer pour entrer dans la première catégorie) et les liens absents.

⁶⁷ Les ostensions limousines sont une tradition remontant au X^e siècle et qui deviennent septennales au XVI^e siècle. Elles se déroulent dans vingt communes, dont quinze en Haute-Vienne, deux en Creuse, deux en Charente et une dans la Vienne. L’Unesco, qui a classé ces fêtes sur la liste du patrimoine mondial immatériel en 2013, en donne la définition suivante : « grandioses cérémonies et processions organisées tous les sept ans en vue de l’exposition et de la vénération de reliques de saints catholiques conservées dans des églises du Limousin. Largement soutenues par les villes et villages locaux, les festivités attirent un grand nombre de personnes qui se rassemblent pour voir les reliquaires défilant dans les villes accompagnés de drapeaux, de bannières, de décorations et de personnages historiques costumés. [...] La préparation des ostensions [...] mobilise les connaissances et savoir-faire de nombreux artisans, ecclésiastiques locaux, élus, associations caritatives et bénévoles ainsi que des chorales, des orchestres et des groupes de musique qui font revivre la mémoire des ostensions. La préparation permet également de renforcer les liens sociaux tandis que les festivités favorisent l’intégration des nouveaux et des anciens habitants et sont l’occasion de réunions familiales, les membres partis vivre ailleurs revenant pour participer aux célébrations ». Source : <https://ich.unesco.org/fr/RL/les-ostensions-septennales-limousines-00885>, consulté le 22/12/2020.

⁶⁸ Les frairies sont les fêtes patronales des villages, dont les habitants se réunissent pour partager des repas, de la musique et des jeux.

événements, le religieux est aussi présent malgré une forte phase de déchristianisation depuis les années 1870-1880 en Limousin) une foire, le carnaval, un événement sportif. Dernièrement, une temporalité musicale fluctuante, qui naît et meurt selon l'événementiel : concours de musiques, guerre mondiale, travaux urbains, visite officielle, enterrement ou mariage. C'est, dans un certain sens, le côté « improvisé » du processus. Notre enquête doit, par conséquent, envisager l'étude globale des sociabilités sous l'angle de l'imprévu et des aléas.

Terminons en soulignant que la problématique familiale, parfois encouragée par une réduction de la cotisation pour les membres d'une même fratrie dans les associations, s'invite dans notre étude. Or, pour les campagnes limousines, Alain Corbin⁶⁹ signale que c'est la grande famille à structure patriarcale qui domine : les ménages constitués de plus de six personnes sont les plus nombreux dans les trois départements, d'après une enquête de 1861 (38,9% en Corrèze, 34,6% en Creuse et 35,6% en Haute-Vienne). Dès lors, il devient légitime d'interroger le rôle des sociétés de musique dans le maintien et le renforcement des liens familiaux sous la III^e République, avant que la passation ne se réalise avec les clubs de sports et de loisirs. Il est déjà possible de voir que, d'après les listes conservées des associations de musique de la Haute-Vienne, les membres d'une même famille composent souvent 15 à 50% de la totalité des adhérents. Cela reviendrait à reconsidérer les propos d'Alain Corbin qui, en traitant de l'évolution des fortunes dans le Limousin au XIX^e siècle, en vient à se demander si « le changement social le plus important qui s'opère n'est pas l'affaiblissement de la cohésion des groupes, de celle de la famille et de la communauté de hameau en particulier »⁷⁰.

Qu'apporte ou qu'ôte l'importation du jazz dans ces processus d'interactions à l'échelle de la Haute-Vienne ? Accompagné par toute une vague d'innovations, le jazz séduit ou provoque l'incompréhension, en tout cas le phénomène suscite. Quel est l'effet réel de l'introduction des objets parlants dans les foyers – radio, télévision, phonographes et consorts – sur les sociabilités musicales préexistantes (concerts, bals publics, salons mondains, festivités diverses dans les rues, sur les places) ? Les évolutions des comportements collectifs

⁶⁹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.279.

⁷⁰ *Ibid.*, p.617.

dans le monde musical de la III^e République sont-elles le signe d'une civilisation des mœurs⁷¹ ? Cette double interrogation, qui pivotera autour de la période charnière de l'importation du jazz en Limousin, rythmera notre étude, pour déceler les détonateurs des profondes transformations des interactions entre les individus et les groupes via la musique. Nous y répondrons en cheminant dans les espaces haut-viennois dédiés à la musique, terrains de jeu des groupes qui la partagent, mais aussi pour tous les individus acteurs du processus musical, de la création à la réception en passant par la diffusion et, enfin, en portant un regard attentif aux ruptures technologiques de l'après-guerre.

⁷¹ Le sociologue allemand Norbert Elias (1897-1990) a mis en évidence dans ses travaux un processus de civilisation des mœurs dans les cours européennes à partir de la Renaissance. Ce processus consiste en la transformation de comportements – les manières de table, la sexualité, le crachat, la nudité – allant vers un rejet de plus en plus important de certaines pratiques sociales et culturelles du Moyen Age. De nouvelles normes comportementales et sociales se propagent et se ritualisent ce qui mène, en plusieurs siècles, au « développement croissant et [à] la complexification, parfois paradoxale, des autocontraintes : en d'autres termes, la tendance à une maîtrise sans cesse plus raffinée et nuancée de soi-même [...] » : DELMOTTE Florence, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2010/2, n°106, pp.29-36, p.30. Se référer à ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1994 [1939], 352 p.

Chapitre I. L'espace musical en Haute-Vienne (1870-1940)

La musique est un élément incontournable de la vie en société. La Haute-Vienne est un excellent exemple de ces territoires ruraux (moins de 30% d'urbains sur la totalité des habitants en Haute-Vienne en 1851, tout comme en Corrèze ; la Creuse avoisine les 10% à la même période) dans lesquels la pratique musicale ou son écoute structurent une vie en communauté encore fortement fondée sur des rites traditionnels. Outre les comportements des populations elles-mêmes, les évolutions des mentalités, des répertoires et des modes de diffusion et de production de la musique, le paysage sonore et les sociabilités musicales naissent ou disparaissent au gré des structures d'écoute et de pratique. Les bâtiments et les espaces investis pour jouer ou entendre de la musique sont en perpétuelle évolution, ce qui provoque nécessairement des inflexions sur les rituels liés à la musique.

Une typologie des lieux de la musique à Limoges et dans le reste du département peut être dressée pour mieux comprendre les implications de l'espace dans la musique – et l'inverse. D'après les études réalisées en fonction du lieu (les salons bourgeois, les kiosques à musique, les théâtres ou salles de concert, etc.), les principales catégories qui apparaissent, au moins pour la période de la III^e République, oscillent entre les notions de durable / éphémère, formel / informel et clos / ouvert. Dans ce cadre, la notion de sociabilité comprend ici toute la musique comme un élément qui structure l'espace vécu – proche et immédiat – ou imaginé – donc plutôt lointain et exotique – donnant une coloration spécifique au paysage sonore et musical de la Haute-Vienne entre 1870 et 1940. Cela influe, par la même occasion, sur les comportements des habitants.

Afin de bien cerner les comportements individuels et collectifs et leurs mutations, l'étude portera dans un premier temps sur les usages et les représentations des lieux par le public et par les musiciens, plutôt que sur la structure *stricto sensu* des bâtiments. Toutefois, des remarques sur l'acoustique et sur l'architecture, ou encore sur les sensations auditives vécues en plein air, apporteront des éléments plus précis relatifs à l'archéologie sonore de la période pré-enregistrement.

Camille Jouhannaud, un des membres de la Société archéologique et historique du Limousin, notait dans ses recherches au début du XX^e siècle qu'à Limoges, dans la période 1802-1815, les « concerts publics avaient lieu parfois au théâtre, mais le plus souvent dans

diverses salles de la ville »⁷². Première difficulté, donc, pour le chercheur : faire face à la dissémination de la musique dans l'espace. Alain Corbin, quant à lui, brosse un portrait peu flatteur de la région limousine de la fin du XIX^e siècle⁷³ : alcoolisme, mauvaise hygiène, analphabétisme, lenteur de la transformation des voies de transport, très peu de libraires, excepté à Limoges où il en dénombre dix-sept en 1874. Seconde difficulté : réaliser une enquête historique dans un espace qualifié de parent pauvre de la vie culturelle en France. Néanmoins, la lenteur des grandes mutations économiques, sociales, politiques et culturelles, ne signifie pas que la vie culturelle soit inexistante. Du point de vue culturel et politique, les transformations se font à une cadence comparable à celles de l'ensemble national.

La transformation de l'espace urbain à la Belle Époque est le corollaire de processus qui modifient la perception de l'espace-temps : urbanisation, exode rural, modernisation des voies de transport. Un Casino puis un Cirque-théâtre sont respectivement bâtis en 1901 et en 1906 à Limoges, puis une école de musique en 1910 – tous ces bâtiments sont installés sur la place de la République, ancienne place Royale. Enfin, d'autres salles à grande capacité revêtent parfois un rôle musical et/ou dansant : celle de l'Union érigée en 1910-1911 et ses milliers de place (2 800 assises, 6 000 debout), la salle Saint-Aurélien ou encore le salon de la préfecture, qui devient, le temps du bal annuel donné traditionnellement à la fin du mois de janvier, un lieu de divertissement pour les notables locaux.

⁷² JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIX^e siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 55, 1905, p.403.

⁷³ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle*, *op.cit.*

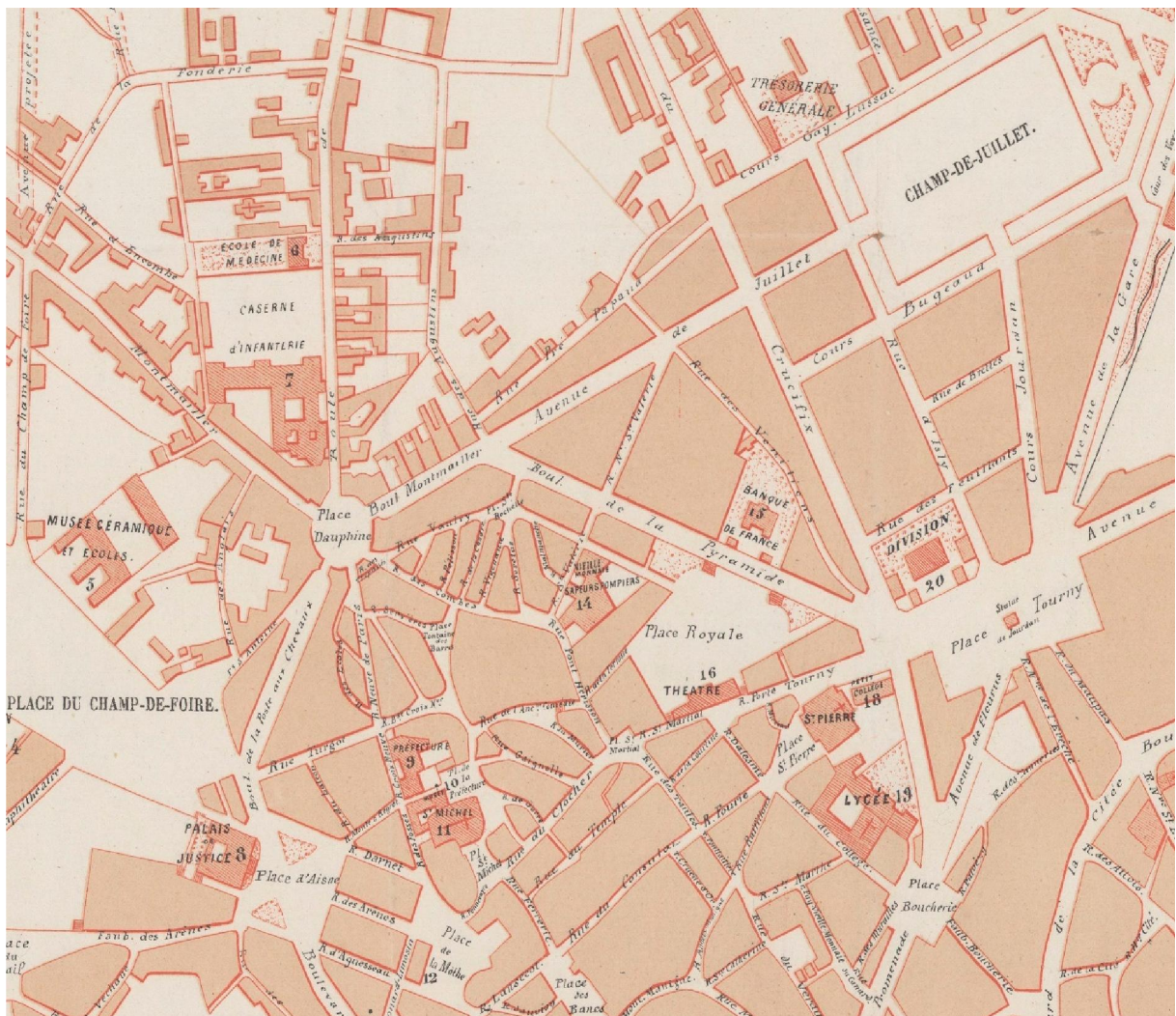


Figure 1. Plan de la ville de Limoges en 1873⁷⁴.

⁷⁴ Échelle 1 : 5 950 environ, BnF, département Cartes et plans, GE D-14368, consulté sur gallica.bnf.fr le 13/09/2020. Notons que, sur ce plan, la place de la République porte encore le nom de place Royale.



Figure 2. Plan du centre de la ville de Limoges en 1934⁷⁵.

Des débuts de la III^e République à la veille de la Première Guerre mondiale, les aménagements urbains, dans la lignée des travaux haussmanniens à Paris, confèrent à de plus en plus de bâtiments un rôle exclusivement musical. Ce processus est la conséquence de l'accroissement du nombre de praticiens de la musique, de la constitution d'orchestres professionnels, de la multiplication des tournées d'artistes nationaux ou internationaux et de la concurrence des autres villes qui font, elles aussi, la course au rayonnement culturel. Ce dernier s'obtient par la quantité et par la qualité des infrastructures culturelles, les succès aux concours orphéoniques et, surtout, lorsque des musiciens natifs du pays parviennent à consacrer leur carrière dans des institutions prestigieuses, comme l'Opéra de Paris. Le cas de Gabriel Defrance illustre la fierté identitaire liée à l'exportation de talents musicaux vers des

⁷⁵ Plan dressé et mis à jour par le service des études de voirie de la ville, échelle 1 : 10 000, BnF, département Cartes et plans, GE C-5896, consulté sur gallica.bnf.fr le 13/09/2020.

scènes plus prestigieuses : à l'été 1911, les journalistes du *Limoges-Illustré* annoncent que ce jeune homme de 32 ans, né à Limoges, vient d'être nommé en tant que nouveau tambour-major de la Garde Républicaine, arguant que « notre vaillant compatriote est assuré d'un brillant avenir »⁷⁶.

L'ensemble des espaces précédemment cités est proche des grandes artères et des places aérées de la ville, qui bénéficient des projets urbains municipaux (la place de la République, le Champ-de-Juillet, les places Jourdan et Denis-Dussoubs, l'Hôtel-de-Ville). De cette rapide description émerge une place de la République qui, à la Belle Epoque, polarise les activités musicales et artistiques de la ville. D'autant plus que des cinémas y sont installés, à l'instar de la salle des Nouveautés, la première du genre, dès 1910. D'autres recherches corroborent le rôle de la place de la République en tant que « centre festif »⁷⁷ : elle contient en 1901, en plus du théâtre, du Casino et de la salle des Nouveautés, neuf cafés et cabarets.

Déjà, en 1878, un contributeur de l'*Almanach du Limousin* écrivait que

« [...] notre place Royale serait mieux appelée place Musicale. En effet, d'un côté de cette place on chantait à la Société Philharmonique, au Théâtre et au café Divans ; de l'autre, au Cercle Orphéonique et au café de la Rotonde »⁷⁸.

Le reste de la ville est progressivement parsemé d'hôtels, de cafés et de dancings, qui offrent à la population – quel que soit son statut social et économique – un panel conséquent de lieux dédiés au partage des plaisirs liés à la musique : la danse, le chant, la boisson, la nourriture⁷⁹, voire la prostitution⁸⁰.

Le constat dressé par Camille Jouhaneaud pour les années du Premier Empire vaut pour le siècle suivant : il apparaît en effet assez clairement que les sociabilités musicales ont une forte tendance à s'épanouir dans des cadres qui, à diverses échelles, sont en constante évolution. Les caractéristiques historiques, démographiques (55 000 habitants en 1870, 84 000 en 1900, près de 100 000 en 1940) et géographiques de Limoges en font un pôle

⁷⁶ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juin 1911. L'article est accompagné d'une photographie et d'une biographie de l'artiste.

⁷⁷ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque, 1900-1914*, Limoges, éd. Flânant, 2003, p.9.

⁷⁸ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1880.

⁷⁹ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 307 p. L'auteure met en avant une sociabilité épicurienne intimement corrélée à la pratique du chant et de la musique, que nous retrouvons systématiquement dans une grande quantité de rendez-vous festifs en Haute-Vienne.

⁸⁰ CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1978, 495 p.

musical qui organise son espace proche, signe d'une concentration des sociabilités musicales vers le chef-lieu du département.

Le caractère informel et occasionnel des événements musicaux éphémères, en intérieur ou en extérieur, les rend difficilement saisissables pour le chercheur. Ces lieux improvisés sont une conséquence de la démocratisation et de la massification de la pratique et de l'écoute musicales ; c'est l'une des raisons pour lesquelles ils ont tendance à devenir plus nombreux dans l'entre-deux-guerres. Il faut ajouter à ce facteur de causalité des instruments de musique moins onéreux, un enseignement musical perçu désormais comme nécessaire, un appareil législatif qui facilite la fondation d'associations – dès 1901 – et une activité encore intense des sociétés de musique, malgré l'essor du scoutisme et des clubs de sport⁸¹. Un dernier facteur explicatif consiste en la diffusion des appareils d'écoute individuelle. Ces derniers transforment le domicile privé en une scène nouvelle, sans musiciens, ainsi que l'a montré Ludovic Tournès⁸². De ce fait, les crieurs publics, les chanteurs ambulants et les tambours de ville de la fin du XIX^e siècle disparaissent peu à peu, conférant à l'espace privé un rôle inédit de scène musicale, pour une masse d'amateurs. L'introduction et la diffusion du jazz est emblématique de ces nouvelles manières de consommer la musique. En somme, l'approche géomusicale révèle, au fur et à mesure de la démocratisation de l'objet musical, un éparpillement des pratiques, quantitativement moins importantes en Haute-Vienne qu'à Limoges, qui a tendance à s'intensifier entre les deux guerres mondiales par un repli vers l'espace privé.

Toutefois, les sociabilités qui émergent parallèlement aux nouveautés musicales ne bouleversent pas en profondeur l'organisation spatiale de l'offre culturelle. Les aménagements urbains entrepris à la Belle Époque et qui servent à la diffusion des musiques afro-américaines dès les années 1920, empruntent dans un premier temps les circuits de diffusion préexistants – bâtiments anciens et ceux bâtis pendant la Belle Époque. L'uniformisation des pratiques sonores et culturelles en général ne doit pas voiler la pérennité de certaines traditions. La population locale oscille, dès lors, entre deux formes d'attachement ambivalentes et, pourtant, complémentaires : tout un imaginaire favorise l'attachement – en priorité d'une génération jeune et meurtrie par les combats de la Grande Guerre – à des territoires transatlantiques, tandis que, en réaction justement à ces transferts culturels globaux, un mouvement de *revival*

⁸¹ Philippe Gumpłowicz met en évidence dans son étude un ralentissement de l'activité orphéonique en France après 1900 à cause d'une concurrence accrue des sociétés sportives. Il repère également un déclin dans les années 1920 face à l'essor des modes musicales. Voir GUMPŁOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée, op.cit.*, p.229.

⁸² TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Paris, éd. Autrement, 2011 [2008], 188 p.

et régionaliste consacre les musiques traditionnelles comme étant la véritable identité musicale de la Haute-Vienne.

En somme, nous pourrions évoquer deux types d'espaces pour notre étude, qui vont au-delà de la physionomie des bâtiments et des lieux dans lesquels la musique s'entend et se consomme. Le premier est l'espace vécu et hérité des traditions antérieures. Il fait la part belle aux défilés, aux réunions familiales et champêtres, ainsi qu'au maintien de pans entiers d'une culture limousine, jugée en voie d'extinction par ses défenseurs. Le second est plus exotique et imaginé ; il est empreint de cultures extérieures, soit apprivoisées dans leur intégralité, soit réadaptées et à la base de syncrétismes. Nul doute que ces deux espaces, malgré certaines exceptions, sont l'apanage l'un et l'autre de catégories sociales et surtout générationnelles différentes.

À travers trois approches – structurelle, de mobilité humaine et événementielle – il s'agit ici de mieux comprendre les causes et les conséquences des mutations des espaces musicaux en Haute-Vienne, de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

I. Les hauts-lieux de la musique d'intérieur

Avant le Second Empire, Limoges possède des bâtiments investis d'une forte empreinte musicale. Ils ont la particularité d'être fixes, officiels et clos, car la musique, dont la force d'expression politique est désormais bien connue⁸³, fait l'objet d'un contrôle étroit de la part des gouvernements : un théâtre, érigé en 1840 (qui remplace le vide laissé par le démantèlement de l'église Saint-Martial après la Révolution), des églises et quelques salles éparses. Le café-concert y apparaît en 1858 : d'abord le Café de l'Europe, situé place Royale, qui devient la place de la République à la fin du XIX^e siècle ; peu après, un autre établissement ouvre sur le Champ-de-Juillet. De même, à partir de 1882, les salles de cours sont investies par la pratique musicale puisque, dans la foulée des lois Ferry, l'enseignement musical devient obligatoire pour les élèves⁸⁴. Il ne faut pas oublier l'importance des cinémas, qui sont, dans un premier temps, itinérants et pénètrent donc aisément dans les campagnes. La sédentarisation de ces salles dans les zones urbaines et la nécessité d'y employer des musiciens jusqu'à l'arrivée du parlant dans les années 1930, en font une composante majeure du paysage musical urbain.

⁸³ DARRIULAT Philippe, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, PUR, 2010, 381 p. ; FRANCFORT Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 462 p.

⁸⁴ ALTEN Michèle, « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », in *Trema*, n°25, 2005, pp.5-19.

Jean-Pierre Augustin, dans la préface de l'œuvre de Nicolas Canova, note que « la musique s'affirme comme un marqueur d'appartenance des individus et de l'espace »⁸⁵ ; nous pourrions aller plus loin encore, en émettant l'idée que la musique marque également l'appartenance des individus *dans* l'espace. Le fait de se rendre régulièrement au théâtre ou dans une salle pour danser aux sons d'un groupe folklorique fait partie du divertissement, certes, mais aussi d'une construction identitaire. Dans un jeu de contrôle étroit, de la part des gouvernants, et d'essor parfois vigoureux des salles de spectacles, les sociabilités musicales évoluent dans le sens de la massification, de la diversification et du décloisonnement – géographique, social et culturel.

1. Le théâtre

Inauguré en 1840 sur la place Royale, le théâtre de Limoges est sans conteste la scène la plus prolifique en terme d'offre culturelle dans la ville pendant toute la durée de la III^e République. Construit sous Louis-Philippe I^{er} à partir de 1836, le théâtre – dont le coût de construction avoisine les 400 000 francs⁸⁶ – peut contenir 803 spectateurs, le plus souvent d'origine « populaire »⁸⁷ selon Alain Corbin, qui explique cette fréquentation par un double argument : une bourgeoisie locale qui se déplace plus aisément vers la capitale grâce aux progrès dans les transports et des prix restés très modiques pendant la III^e République.

Tableau 1. Évolution des prix des places du théâtre de Limoges entre 1852 et 1909 ⁸⁸.

Place	Saison 1852-1853	Saison 1860-1861	Saison 1870-1871	Saison 1885-1886	Saison 1897-1898	Saison 1908-1909
Premières (et stalles d'orchestre)	2,50F	2,50F	3F	3F	3,50F	4F
Baignoires de face	2F	2F	2,25F	2,50F	3F	3F
Baignoires de côté	1,75F	1,75F	1,75F	2F	2F	2,50F
Parterre	1,50F	1,50F	1,50F	1,50F	1,50F	1,50F
Secondes	1,20F	1,20F	1,20F	1,20F	1,20F	1,20F
Troisièmes	0,60F	0,60F	0,60F	0,60F	0,60F	0,60F

⁸⁵ CANOVA Nicolas, *La musique au cœur de l'analyse géographique*, *op.cit.*, p.9.

⁸⁶ *Courrier du Centre*, 12 mars 1923.

⁸⁷ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p.412.

⁸⁸ *Ibid.* Les prix sont relevés dans les cahiers des charges du théâtre pour la période allant de 1852 à 1886. Les autres données du tableau, pour les saisons 1897 et 1908, ont également été relevées dans les cahiers des charges du théâtre, aux Archives départementales de la Haute-Vienne, dans la série 4 T 36. Cela permet de prouver la grande stabilité des prix des places. Ces prix continuent de progresser très lentement après la Grande Guerre, mais les hausses demeurent très faibles.

Les prix des places sont, en effet, assez modiques sur la période et ne subissent pas de variations très importantes, comme l'atteste le tableau ci-dessus. Ils restent très accessibles aux nombreux ouvriers⁸⁹ et aux ouvrières de Limoges et de ses environs. Même si le coût des premières et des baignoires paraît empêcher une grande partie de la population d'y accéder, un ouvrier de Limoges travaillant dans la porcelaine dont le salaire journalier moyen est estimé à environ 4 francs en 1903⁹⁰, peut assister à un concert ou à une représentation théâtrale dans le parterre ou dans les secondes et troisièmes. Au-delà de la réception par le public des musiques et des pièces jouées, de la qualité de l'orchestre et de la quantité des morceaux proposés – qui seront analysés dans une autre partie de l'étude – c'est la structure du bâtiment (figure 3) elle-même qui doit être abordée pour saisir dans quel cadre évoluent les sociabilités musicales.



Figure 3. Façade du théâtre de Limoges, sur la place de la République, s.d.⁹¹

⁸⁹ Les deux secteurs industriels les plus importants à Limoges sont ceux de la porcelaine et de la chaussure. Un pic est atteint vers 1900-1901 pour les ouvriers de la porcelaine, avec environ 10 500 personnes, sur une population totale de 84 121 habitants d'après le recensement de 1901. Ils représenteraient ainsi près de 12,5% de l'ensemble de la population limougeaude à cette date. Leur part diminue par la suite progressivement, puisqu'ils sont moins de 4 000 vers 1930, tandis que, dans le même temps, le nombre des ouvriers qui travaillent dans l'industrie de la chaussure augmente rapidement, pour atteindre plus de 8 000 personnes en 1930 (soit environ 8,6% de la population de Limoges recensée en 1931). Les ouvriers dans les deux secteurs confondus représentent plus de 12 000 emplois en 1920, soit plus de 13,3% du total de la population recensée en 1921 (90 187 habitants). Se référer au graphique montrant l'évolution de la main-d'œuvre dans trois secteurs de l'industrie de Limoges (flanelle, porcelaine et chaussure) entre 1830 et 1930, annexe n°20.

⁹⁰ L'estimation est donnée dans DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Époque*, op.cit., p.20. Les auteurs estiment par ailleurs qu'une ouvrière a un salaire journalier moyen de trois francs à la même date.

⁹¹ Photothèque de Paul Colmar.

Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel indiquent à ce sujet que

« [...] le spectacle suppose chez ceux qui veulent y aller une certaine préparation. [...] Aussi la question de la géographie des salles est-elle fondamentale pour étudier la sortie au spectacle. [...] Cette insertion des lieux de spectacle dans le tissu urbain est d'autant plus complexe à étudier que les villes [...] sont en perpétuelle mutation. S'il en va autrement pour des formes telles que le cirque ou le café-concert, le théâtre demeure un édifice de prestige autour duquel un quartier peut s'articuler »⁹².

Dans de nombreuses sources, la question de la viabilité du monument est soulevée, que ce soit par les habitants à travers leurs doléances publiées dans la presse, ou au sein du conseil municipal de Limoges. En 1881, un spectateur s'insurge : « l'installation est aussi défectueuse que possible ; [le] théâtre, devenu manifestement trop petit pour une grande cité de plus de soixante mille âmes, a des couloirs d'une étroitesse incroyable »⁹³. Sa réaction fait suite à l'incendie dramatique du théâtre italien de Nice⁹⁴, posant la question de la sécurité des spectateurs pendant les représentations. Plus tard, en 1923, c'est toujours « l'insuffisance de [la] scène municipale »⁹⁵ qui est pointée du doigt. Même constat, plutôt glacial, dressé l'année suivante :

« [...] le Théâtre actuel, incommode en tout temps, et insuffisant parfois, est presque nonagénaire et n'a jamais donné satisfaction à la population [...]. Non pas qu'il n'y ait eu quelques critiques sans fondement, par exemple celle où on se plaignait de l'emplacement mal choisi et du manque de solidité. Nul endroit central ne convenait mieux à la clientèle d'une salle de spectacle et quant à la solidité elle a fait ses preuves. Mais on ne peut pas ne pas déplorer la forme trop allongée de l'ovale de la salle, qui empêche le public des côtés, de voir commodément et le manque de sonorité [...] »⁹⁶.

Géographiquement, l'emplacement du théâtre à Limoges, sur l'ancien site de l'abbaye Saint-Martial, est en très grande majorité jugé idéal par les habitants. Quelques travaux ont

⁹² GOETSCHER Pascale, YON Jean-Claude, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p.7.

⁹³ *Courrier du Centre*, 28 mars 1881.

⁹⁴ Les incendies des théâtres et des salles de spectacles sont une chose très fréquente à la fin du XIX^e siècle. La peur de ce spectateur est d'autre part indubitablement liée au souvenir du grand incendie qui a lieu à Limoges dans la nuit du 15 août 1864 et qui détruit 150 maisons entre les quartiers de la Motte, des Arènes et de la place d'Aine, sans faire de victimes néanmoins. Voir VALADOUR Romain, *L'incendie de Limoges. 1864, Le brasier des Arènes*, Limoges, Les Ardents Éditeurs, 2015, 112 p.

⁹⁵ *Courrier du Centre*, 12 mars 1923.

⁹⁶ *Id.*, 29 septembre 1924.

permis, en 1863, d'accroître de 120 le nombre de places disponibles et d'allonger la scène. Mais il est vrai que les remaniements de la salle ont été minimes sous la III^e République, créant un lien tout à fait particulier entre le public et le théâtre. Ce dernier, cible de nombreuses doléances, est un sujet récurrent dans les débats des conseils municipaux : travaux, entretiens et subventions sont des thèmes régulièrement invoqués, consacrant le théâtre en scène incontournable pour un public en nette croissance. Il n'en demeure pas moins un haut-lieu culturel qui n'a pas cessé de polariser les sociabilités musicales des habitants de Limoges et à des échelles élargies au département et à la région.

En 1909, le docteur Pierre Charbonnier (1857-1915), médecin à Limoges et collaborateur dans la revue *Limoges-Illustré* dès sa création en 1899⁹⁷, estime que « le cirque en planches et le théâtre actuel ne sont pas faits pour une ville de 90 000 habitants »⁹⁸ ; il présente avec enthousiasme un projet, à l'aide de plans, qui doit doter les Limougeauds d'un nouveau cirque et d'un théâtre digne d'eux. Dans la continuité de son idée, un emprunt est réalisé par la municipalité avant 1914. L'objectif est de reconstruire le théâtre dans le quartier du Verdurier, mais le déclenchement de la Grande Guerre contraint les édiles à utiliser ce fonds pour d'autres nécessités plus urgentes⁹⁹.

Jusqu'en 1932, les transformations de l'intérieur du théâtre (figure 4) sont très rares. À cette date, il change de nom pour devenir la salle Berlioz, inaugurée au mois de décembre. À la suite de la proposition de Léon Roby, le directeur du conservatoire de Limoges, le théâtre devient « une salle de concerts aménagée [...] sous le patronyme du grand compositeur français [...] ». Selon le journaliste et critique musical Charles Christian, « la création de la salle Berlioz dans un moment difficile prépare un joli terrain pour le développement de la culture artistique et intellectuelle dans [la] région »¹⁰⁰.

⁹⁷ *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1899 et 15 janvier 1900. Il en devient même le directeur jusqu'à son décès le 13 janvier 1915. Un article nécrologique détaille sa carrière médicale ainsi que son engagement dans le régionalisme. Consulter le *Limoges-Illustré* du mois de février 1915.

⁹⁸ *Id.*, 15 novembre 1909.

⁹⁹ *Courrier du Centre*, 15 janvier 1940. L'article est publié à l'occasion du centenaire du théâtre de la ville.

¹⁰⁰ *Id.*, 10 novembre 1932.



Figure 4. Photographie de l'intérieur de la salle du théâtre de Limoges en 1910¹⁰¹.

Le compte-rendu du concert de l'inauguration, paru le 13 décembre 1932 dans le *Courrier du Centre*, met l'accent sur les changements du cadre plutôt que sur les performances musicales :

« [...] on comprend que rien n'ait été changé à la structure intérieure d'un édifice qui donnait toute satisfaction. Mais dès le seuil quels changements !... Des bureaux clairs et baignés d'une lumière douce, avec leurs peintures jaune et verte dont l'heureuse alliance va se retrouver à tous les étages, dans les galeries, et plus atténuées dans la salle même. [...] Les 300 fauteuils verts de l'orchestre dans leur alignement impeccable et leur excellente situation vis-à-vis de la scène se garnissent rapidement. Au premier balcon on retrouve [...] le velours rouge des anciens sièges, mais on ne pense déjà plus

¹⁰¹ *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1910. Il s'agit d'un cliché pris lors de la quatrième représentation de l'opérette de Franz Lehár, *La Veuve joyeuse*, créée en 1905. Dans le compte-rendu publié avec la photographie, il est écrit : « Sur notre scène, l'opérette [...] a connu les mêmes triomphes que ceux dont elle est partout coutumière. Durant de multiples soirées elle a réuni des salles comblées, archi-comblées. Vous en doutez ? Vous avez tort, l'objectif photographique ne ment jamais. [...] la musique [...], voluptueuse et captivante, possède une irrésistible force de séduction. [...] Il n'est point dans le monde entier depuis les orchestres notoires, jusqu'aux plus obscurs phonographes, un seul instrument de musique qui ne joue la valse célèbre-rime de la Veuve Joyeuse. A Limoges, tout le monde fredonne : "Heure exquise" [...]. Quant à l'interprétation de l'opérette [...] par les pensionnaires de M. Coste, elle est absolument impeccable ».

qu'à admirer le magnifique lustre du plafond qui diffuse par ses grands cercles de verre rose une lumière douce et soutenue sans éclat par les éclairages du pourtour »¹⁰².

S'attarder sur l'aspect visuel d'un espace aussi important que la salle Berlioz ou, anciennement, le théâtre municipal de Limoges, joue tout à fait son rôle dans l'analyse des sociabilités musicales. Les travaux intérieurs, les plaintes des habitants contre le manque de place ou de lumière, les questionnements sur la qualité acoustique du bâtiment, la satisfaction des couleurs et des sièges, sont autant d'éléments qui ont une influence réelle sur la manière de percevoir la musique. Les évolutions comportementales du public et des musiciens résultent en partie des modifications des cadres dans lesquels la musique est jouée et entendue. Le théâtre, maintenu à la même place sur toute la période, subit des transformations qui doivent nous interpeller sur les évolutions des autres scènes musicales à Limoges et dans le département de la Haute-Vienne, pour saisir l'atmosphère visuelle dans laquelle les sociabilités musicales se déroulent. D'autant plus que, comme le souligne l'article sur le concert de l'inauguration de la salle Berlioz, ce sont « tous les corps de métier limousins »¹⁰³ qui ont œuvré à l'élaboration du bâtiment, grâce à leur savoir-faire. Des conséquences qui débordent *de facto* largement au-delà du simple aspect musical mais qui, pourtant, ont un lien indéniable avec les sociabilités musicales. Dans les autres localités du département, aucune salle équivalente au théâtre de Limoges n'est présente au cours de la III^e République. Il est très difficile d'avoir une vision panoptique de la situation des salles de concerts pour toute la Haute-Vienne. Un peu en amont de notre période, en 1862, une enquête préfectorale donne un aperçu quantitatif des scènes musicales potentiellement actives au début de la période républicaine :

Tableau 2. Situation des salles de spectacles en Haute-Vienne d'après l'enquête préfectorale de 1862¹⁰⁴.

Localité	Salle	Capacité	Observations
Bellac	Aucune	-	« Lorsqu'il se présente des artistes passagers, ils donnent leurs représentations soit dans les salles de mairies, soit dans quelque salle de café appropriée temporairement à ce sujet »
Rochechouart	1	?	Salle tenue par un cafetier
Saint-Junien	1	?	Salle de théâtre appartenant à « Lacotte »
Saint-Yrieix-la-Perche	Aucune	-	-
Saint-Léonard-de-Noblat	1	500	Salle de théâtre appartenant à « Cadillat, cafetier » qui n'est « pas en bon état »

¹⁰² *Courrier du Centre*, 13 décembre 1932.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ ADHV, 4 T 31, lettres des sous-préfets au préfet de la Haute-Vienne, pour établir la situation des salles de spectacles du département afin d'accueillir les troupes de passage, 11, 14 et 21 juin 1862.

L'affluence continue des spectateurs au théâtre de Limoges en fait une structure essentielle de l'analyse géomusicale de la Haute-Vienne. En toute logique, il est une scène où de nombreuses relations sociales se nouent, que ce soit dans la salle ou bien dans son environnement immédiat : comme le souligne Jean-Claude Yon, « l'achat à la caisse du théâtre [...] s'accompagne [...], le plus souvent, de la formation d'une queue, moment de sociabilité intense ». Le même auteur explique par ailleurs qu'il existe au XIX^e siècle en France une « dramaturgie »¹⁰⁵, sensiblement différente de celle antérieure à la Révolution de 1789. Il affirme ainsi que « la puissance du théâtre dans la cité tient alors à ce qu'il est un lieu où l'on peut exprimer une opinion. L'applaudissement et/ou le sifflet constituent les attributs inaliénables du spectateur, tout comme le bulletin de vote est celui du citoyen »¹⁰⁶.

2. Les cafés-concerts

Un dossier¹⁰⁷, constitué en grande partie de documents relatifs aux politiques de surveillance des cafés-concerts, est précieux pour comprendre le cheminement d'un processus engagé au début du Second Empire. Le premier document remonte au mois d'octobre 1852¹⁰⁸ et annonce des mesures de contrôle des lieux désormais très prisés dans les villes moyennes du pays : les cafés-concerts.

Surtout, la lettre destinée au maire de Limoges fait état de la concurrence accrue de ces espaces chantants, musicaux et festifs au détriment des théâtres. Ce qui est particulièrement visé par la surveillance des pouvoirs, c'est le répertoire. Le but est clairement d'éviter de susciter l'animosité d'un public de condition modeste, rassemblé en un même endroit. Il s'agit de censurer en priorité les chants politiques dans une période de troubles – le jeune Empire vient, au moment de l'écriture de cette lettre, d'être instauré – mais également d'aligner la politique culturelle de la province sur celle de la capitale. Plusieurs éléments sont à retenir de la lettre du 3 octobre 1852. D'abord, il y est écrit que les « cafés-chantants »

¹⁰⁵ Jean-Claude Yon définit ce terme comme « une société où le théâtre est au cœur de la vie publique et où il participe de façon conséquente à la constitution de l'opinion publique », dans YON Jean-Claude, « Théâtronomie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », in *Dix-huitième siècle*, 2017/1, n°49, pp.351-352.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Le dossier 4 M 155 des Archives municipales de Limoges, relatif aux cafés-concerts pour la période 1853-1877.

¹⁰⁸ ADHV, 4 T 31, circulaire ministérielle relative à la concurrence des cafés-concerts sur les théâtres. Elle indique que « [...] les établissements connus sous le nom de cafés chantants font aux théâtres un tort considérable. Dans les grands centres de population surtout, ils se sont multipliés d'une manière extraordinaire ; et ce qui rend leur concurrence redoutable et même ruineuse pour les entreprises dramatiques, c'est qu'on y exécute les morceaux les plus remarquables des opéras nouveaux. Il y a là un abus qui soulève de justes réclamations et qui doit être réprimé ».

représentent une « concurrence redoutable pour les entreprises dramatiques »¹⁰⁹, ce qui est indéniable, au vu du succès rapide de ces établissements dès le milieu du XIX^e siècle. L'exemple parisien est ensuite utilisé, pour rappeler qu'à « Paris, le répertoire des théâtres lyriques est interdit aux cafés-chantants. Leur programme ne comprend que des chansonnettes ou romances à une ou deux voix ». Enfin, il est clairement annoncé qu'« aucun des morceaux ne peut être chanté sans avoir été approuvé par l'autorité locale ». Le contrôle en amont, en d'autres termes la censure, dirige la production culturelle des cafés-concerts dès leur naissance. Aussi, les sociabilités qui y naissent ou qui y sont entretenues sont encadrées, en quelque sorte, par l'imposition d'une liste restreinte d'œuvres.

Le grand artisan du coup d'État de décembre 1851, Charlemagne de Maupas (1818-1888), en tant que ministre de la Police générale – dont il occupe le poste entre janvier 1852 et juin 1853 – envoie une circulaire aux préfets peu avant la fin de son mandat, dans laquelle il insiste sur les dangers potentiels de l'activité des cafés-concerts. En effet, Maupas estime que ces établissements, « par leur nature, [...] doivent être l'objet d'une surveillance spéciale »¹¹⁰. Cette circulaire contient toute une série de dispositions amenées à être réutilisées dans les décennies suivantes, afin de contrôler la production chantante et musicale des cafés-concerts, par ailleurs qualifiés de cafés-chantants dans un premier temps.

En guise de réponse, pour le chercheur qui s'intéresse de près aux répercussions de ces politiques répressives sur les comportements des populations rurales limousines, le maire de Limoges rétorque au préfet en juin 1853 qu'il « n'existe actuellement [...] aucun café-concert auquel puissent s'appliquer les mesures de surveillance prescrites par M. le Ministre de la Police générale »¹¹¹. Pourtant, Louis Ardant¹¹², à la tête de la ville, affirme qu'un établissement du genre a déjà vu le jour à Limoges mais a prématurément fermé ses portes. Il cite le Café Lyonnais, visiblement inactif depuis l'année 1852. Il est possible d'estimer que, dans les années 1850, le paysage musical de Limoges et de ses alentours demeure particulièrement traditionnel dans sa forme : théâtres, salles de concert, salons, musiques militaires et traditionnelles lors des bals et des festivités populaires diverses.

Le baron Alphonse-Louis Petit de Lafosse, préfet de la Haute-Vienne entre le 28 mars 1853 et le 13 décembre 1856, interpelle le ministre de l'Intérieur sur l'absence de café-concert dans son département¹¹³ et, en conséquence, l'impossibilité d'appliquer les directives. Le ministère s'active, de son côté, à resserrer la surveillance, en ajoutant seize œuvres à la liste

¹⁰⁹ AML, 4 M 155, lettre du 3 octobre 1852 au maire de Limoges.

¹¹⁰ *Id.*, circulaire du 6 avril 1853.

¹¹¹ *Id.*, lettre du maire au préfet, 1^{er} juin 1853.

¹¹² Louis Ardant (1808-1863) est un libraire-imprimeur qui devient maire de Limoges par deux fois, entre 1849 et 1853 puis de 1860 à 1862.

¹¹³ AML, 4 M 155, lettre du préfet au ministre, 12 septembre 1853.

précédemment citée, dans un supplément de décembre 1853 ; au total, ce sont 162 œuvres chantantes et/ou instrumentales qui sont interdites par l'administration du Second Empire. Il demeure toutefois difficile de cerner avec précision l'application réelle de ces interdictions en Haute-Vienne, département qui, certes, ne dispose plus depuis 1852 d'établissement de type café-concert, mais d'autres lieux propices aux activités musicales – pensons à la rue, les jardins, les écoles, les théâtres mais aussi les granges de villages – ne peuvent pas faire l'objet d'une telle surveillance. Cette situation assez floue constatée pour le Second Empire, se précise peu à peu au cours des années 1860-1870.

En ce sens, la III^e République, en favorisant la création et la multiplication des cafés-concerts, est un temps favorable à la popularisation du divertissement musical, ce dernier restant étroitement contrôlé. Les ambitions affichées par les républicains des années 1870 quant au fonctionnement des cafés-concerts reprennent en partie celles de l'administration napoléonienne. Cette dernière, en 1857, distribue aux préfets un livret contenant la réglementation en vigueur dans le département de la Seine, qui devient le modèle à suivre. Il y est écrit qu'il est nécessaire de conserver les cafés-chantants « et d'en encourager la création, dans l'intérêt de l'ordre public, de l'art et des artistes, et dans l'intérêt même des théâtres »¹¹⁴. Si le gouvernement et la police souhaitent multiplier ces lieux de rassemblement, c'est uniquement dans un but de surveillance accrue de la population jugée dangereuse lorsqu'elle agit hors de son cercle de l'intime, du privé :

« Si [...] chaque ville de nos départements avait son théâtre, et si, chaque soir, l'autorité locale pouvait exercer sa surveillance sur une notable partie de sa population, rassemblée dans la même salle, il est incontestable que l'administration en retirerait d'immenses avantages au point de vue de l'ordre et même de la morale publique ; car, suivant un vieil adage, quand le peuple s'amuse, il ne conspire pas ».

La lutte concerne en priorité les populations de province qui sont, selon le texte de 1857, « réduites à chercher leurs distractions à l'estaminet ou chez le marchand de vins ».

Le texte va même plus loin, en affirmant que « le café-chantant donne des garanties que n'offrent pas les cafés ordinaires », car il est « réglementé » et « sans cesse surveillé », qui plus est à ses propres frais. L'argument économique renforce la conviction des autorités, d'autant que le ministère insiste sur l'idée que les villes qui ne peuvent pas s'offrir un théâtre ont, en revanche, la possibilité de fonder un café-concert : moins de financements, moins de personnel... D'autre part, un agent lyrique est nommé par le ministère, chargé de fournir aux

¹¹⁴ AML, 4 M 155, note sur les cafés-chantants, 1857.

établissements de province des chanteuses, des chanteurs et des pianistes, favorisant *de facto* la circulation des artistes entre Paris et la province.

Mais, dans ce document de 1857, l'argument artistique est aussi déployé : « au point de vue de l'art, il faut bien reconnaître que plus on multipliera les cafés-chantants, si médiocre que soit, d'ailleurs, l'exécution des compositions musicales dans ces sortes d'entreprises, plus on répandra le goût du chant et de la musique ». Etrangement, l'argument artistique met de côté la qualité esthétique de la musique, de la chanson ; *grosso modo*, ce qui compte, c'est de rassembler la foule ; une fois initiée au goût de la musique, celle-ci constitue un public potentiellement élargi pour les troupes théâtrales itinérantes. Voilà une conclusion qui entre en contradiction avec les craintes émises dans les circulaires du début de la décennie. Du pain et des jeux, en somme, offerts par une élite socio-économique et culturelle acquise à l'imaginaire globalement partagé par les contemporains du Romantisme, selon lequel la musique, universelle, aurait des vertus pour adoucir les mœurs.

Sociabilité musicale largement encadrée par les pouvoirs, dirigée en quelque sorte ; c'est un système qui fonctionne puisqu'il attire toujours plus de public au cours des années 1850-1860. Le Limousin est concerné par le processus d'encadrement des sociabilités musicales « populaires » dès lors que les cafés-concerts se multiplient dans la cité porcelainière – au seuil des années 1860-1870.

Plus tard, en mars 1886, le maire de Limoges adresse une lettre au préfet¹¹⁵, dans laquelle il rappelle la concurrence des cafés-concerts pour le théâtre. Les éléments qu'il avance – liberté des spectateurs, prix modestes, diminution des recettes du théâtre, la demande de fermer les cafés-concerts les jours où le théâtre est en représentation ou encore les problèmes des hôtels garnis – prouvent l'importance croissante de ces établissements à Limoges et en Haute-Vienne.

Un certain nombre de ces établissements fait l'objet d'une forte surveillance dans les années 1870-1880, avant que leur activité ne décline à Limoges. Le limonadier Farnaud, par exemple, ouvre son Café de Paris au 4, boulevard de la Poste, par l'arrêté du 5 juillet 1877¹¹⁶. De nombreuses fondations, dont les demandes ont été conservées, ont lieu entre la fin des années 1870 et les années 1880, ce que nous reprenons dans le tableau suivant :

¹¹⁵ ADHV, 4 T 36, lettre du maire au préfet, 18 mars 1886.

¹¹⁶ AML, 4 M 155, café-concert Farnaud, juin 1877.

Tableau 3. Ouvertures de cafés-concerts à Limoges dans les années 1870-1880¹¹⁷.

Date	Nom du café-concert	Fondateur / tenancier	Adresse
1872 ¹¹⁸	?	M ^{me} Veuve Reynard	4, rue Darnet
1877 (5 juillet)	Café de Paris	A. Farnaud	4, boulevard de la Poste
1878 (septembre)	Café de la Rotonde	Jean Anaclet	Place de la République
1878 (novembre)	Café Divans	Jancen	Place de la République
1879 (juin)	Café de la Jeune France	Etienne Poncet	25 avenue de Juillet
1883 (juillet)	?	Ruard	6, boulevard de la Poste aux chevaux
1884 (janvier)	?	Romain Archier	6, place de l'Hôtel-de-Ville
1885 (août)	?	Bigot-Ganne	Hôtel Jourdan
1887 (janvier)	L'Alcazar	Garemin	5, rue Montmailler

L'âge d'or des cafés-concerts à Limoges se situe entre 1877 et 1887, puisque le nombre de demandes et d'autorisations d'ouverture permanente décroît largement dans la décennie suivante. Le plus important semble avoir été l'Alcazar, tenu par Garemin dans le quartier Montmailler à partir de 1887. Cet établissement relaie quelques publicités sur ses spectacles dans des articles publiés dans le *Limoges Amusant*¹¹⁹.

Même si une forte hausse est à observer dans l'offre et la demande d'établissements de ce genre après 1870, un article¹²⁰ du *Courrier du Centre* interroge quant à la présence déjà importante de débits en Haute-Vienne, au 31 décembre 1869. En effet, les journalistes dénombrent 268 cafés, 1 968 cabarets et 564 « autres débits », soit une moyenne de 1 débit pour 116 habitants.

Toujours est-il que la législation demeure très favorable à l'ouverture des débits et des salles de spectacles. Le décret du 29 décembre 1851, qui exigeait l'autorisation préfectorale pour ouvrir un cabaret, est abrogé par la loi du 17 juillet 1880¹²¹.

¹¹⁷ Cette liste est établie d'après le dossier 4 M 155 des Archives municipales de Limoges.

¹¹⁸ La présence de ce café-concert est attestée grâce à des échanges entre le commissaire et le préfet de Limoges, s'intéressant au nombre de ces établissements dans la ville (relativement à la circulaire du 27 novembre 1872). D'après les recherches des services de police, un seul établissement était présent au 3 décembre 1872, tenu par la veuve Reynard.

¹¹⁹ ADHV, IL 80, *Limoges Amusant* (1886-1887). Par exemple, l'article de novembre 1886 (n°18), relate les débuts de certains artistes et évoque « toujours du monde » dans l'Alcazar.

¹²⁰ *Courrier du Centre*, 24 février 1870.

¹²¹ Même si une certaine liberté de fondation est permise, des contraintes demeurent quant à l'emplacement des établissements. En effet, dès le 18 juillet 1880, une loi publiée au Journal Officiel stipule que « les maires pourront, les conseils municipaux entendus, prendre des arrêtés pour déterminer, sans préjudice des droits acquis, les distances auxquelles les cafés et les débits de boissons ne pourront être établis autour des édifices consacrés à un culte quelconque, des cimetières,

Des établissements n'ont qu'une existence éphémère. Une autorisation temporaire est d'abord délivrée, avant qu'une décision d'ouverture définitive ne soit octroyée par les autorités, sous réserve d'une bonne tenue du café et de la moralité des tenanciers. Un grand café-concert de la fin du XIX^e siècle à Limoges, a connu une courte existence. Il a pourtant inauguré un nouveau type de spectacle, la revue ; même si, d'après Jean-Louis Dutreix et Jean Jouhaud, « à Limoges, il y eut probablement quelques Revues sous le second Empire et dans les années 1880 »¹²², c'est leur visibilité qui paraît croître à la toute fin du XIX^e siècle, notamment grâce à la publicité. L'ancien Alcazar, rebaptisé Eden-concert dès le mois de décembre 1890¹²³ et doté de 500 places dans la rue de Paris à Limoges, propose au public en 1899 une revue à succès intitulée *Limoges-Fêtard*, du 16 novembre 1899 au 9 janvier 1900 – le nom change en *Limoges fin de siècle* lors du passage à l'an 1900. Au total, le café-concert réalise 55 représentations avec une salle quasiment comble à chaque fois. Avec ce spectacle, l'Eden élargit son public, y invitant les employés, les commerçants et leurs familles. Néanmoins, l'Eden-concert subit bon nombre de reproches par les clients d'un lieu mal famé, où des jeunes bruyants viennent voir les belles actrices sans vraiment écouter ; en conséquence, il ferme tôt¹²⁴ ses portes malgré la venue d'artistes parisiens.

Le déclin des cafés-concerts en Haute-Vienne pendant la Belle Epoque doit cependant être relativisé : quelques cafés continuent d'offrir à la population des concerts avec des opérettes et des spectacles de variétés, sans pour autant prendre le nom de « café-concert ». C'est le cas pour le Café de l'Univers (figure 5), situé sur la place Jourdan¹²⁵, qui offre même, parfois, des concerts symphoniques à un public varié, grâce à un orchestre de 12 musiciens (dont une majorité recrutée au théâtre), dirigés par Arnould Vivien¹²⁶. Le public peut alors

des hospices, des écoles primaires, collèges ou autres établissements d'instruction publique » (article 9 de la loi du 18 juillet 1880 relative à la police des débits de boissons). Cela induit donc une spatialisation dirigée de ces établissements auxquels les cafés-concerts se rattachent.

¹²² DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque, op.cit.*, p.112.

¹²³ *Courrier du Centre*, 18 décembre 1890.

¹²⁴ Les annonces des soirées pour l'Eden-concert disparaissent après le mois de mars 1900. Toujours est-il que, pour un établissement du type café-concert, dix années d'ouverture est une durée relativement importante.

¹²⁵ Le carrefour Tourny devient la place Jourdan en 1865, après l'inauguration d'une statue en hommage au maréchal Jean-Baptiste Jourdan (1762-1833, né à Limoges). Cet espace est, au même titre que la place de la République de Limoges, un point névralgique des sociabilités musicales aux alentours de 1900. À cette date, il concentre sept hôtels et/ou restaurants, ainsi que le siège du Cercle de l'Union, autour d'un espace vert traversé par la voie ferrée, la place Jourdan. Nous reproduisons une carte de la place Jourdan vers 1900 dans l'annexe n°21.

¹²⁶ AML, 1 S 124, Café de l'Univers, concerts. Annonce du concert, sur dépliant, du 24 juillet 1897.

apprécier du Weber¹²⁷, Delibes¹²⁸ ou Halévy¹²⁹. Ce café est décrit au moment de la fin de ses travaux, avant l'ouverture, en décembre 1888 : salle avec 15 lustres électriques et 75 becs de gaz, nombreuses chinoiseries sur les murs, peintures à l'huile sur le plafond et un comptoir supporté par quatre têtes d'éléphants¹³⁰. Il dispose, enfin, de grandes glaces autour de la salle et de trois billards. La description écrite d'un établissement à la décoration dense semble aller dans le sens d'une photographie conservée de l'intérieur (figure 6). Véritable institution à Limoges, le café de l'Univers, au coin de l'avenue Garibaldi et de la rue des Vénitiens, ne ferme ses portes qu'en 1937¹³¹. Ainsi, l'établissement propose encore dans les années 1920-1930, des concerts symphoniques, par exemple en novembre 1923 avec les musiciens Louis Van Coeverden et Léonard Ryff – que nous retrouvons par ailleurs dans d'autres orchestres, preuve d'une sociabilité circulaire et étroite du côté des musiciens, ce sur quoi nous reviendrons. D'autres grands noms de la musique à Limoges vantent l'ouverture de la salle du Café de l'Univers. C'est le cas de l'organiste et professeur de musique limougeaud Paul Charreire qui estime que « longtemps à Limoges on s'est trouvé sans salles de concerts suffisantes pour l'étendue et les conditions acoustiques »¹³², ce qui semble être le cas dans celle-ci.

¹²⁷ Carl Maria von Weber (1786-1826) est un compositeur romantique allemand. Il écrit de nombreux opéras mais aussi des pièces de musique sacrée, de musique de chambre ou encore pour piano.

¹²⁸ Léo Delibes (1836-1891) est un compositeur français qui crée de nombreux ballets, opéras et opérettes. Il est notamment connu pour des airs célèbres, comme le *Duo des fleurs* dans son opéra *Lakmé*, créé en 1883 ou le *Pizzicato* de son ballet *Sylvia* (1876).

¹²⁹ Fromental Halévy (1799-1862) compose de nombreux opéras, dont *La Juive* en 1835 ou *Charles VI* en 1843.

¹³⁰ *Courrier du Centre*, 21 décembre 1888.

¹³¹ *Id.*, 1^{er} mars 1937.

¹³² *Almanach du Limousin*, « Revue musicale » par Paul Charreire, 1890.



Figure 5. Le Café de l'Univers, aux environs de la Belle Époque, s.d.¹³³

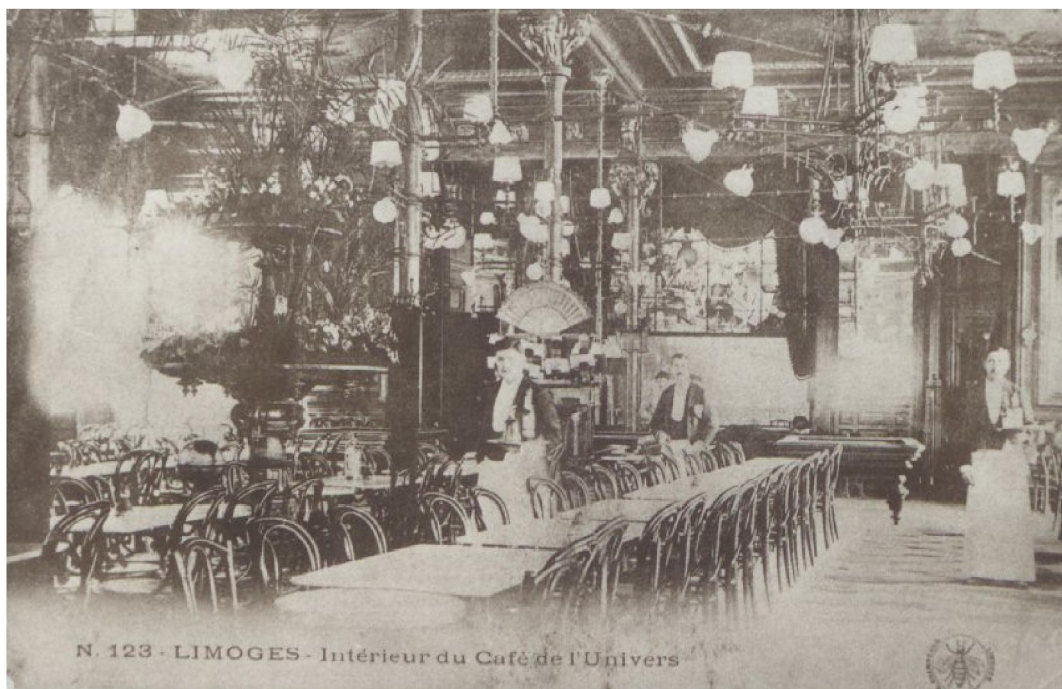


Figure 6. Intérieur du café de l'Univers, s.d.¹³⁴

¹³³ Photothèque de Paul Colmar. Se référer à la carte de l'annexe n°21 pour pouvoir localiser le bâtiment dans la ville de Limoges.

¹³⁴ AML, 20 Fi 220.

La fréquentation des cafés-concerts est souvent associée, à juste titre, à un public de basse condition sociale. Relatant l'une des soirées lyriques de la Brasserie viennoise, située place de la République, un journaliste émet en 1900 l'argument selon lequel la qualité des artistes serait la cause de ce compartimentage social :

« Qu'on nous donne souvent à Limoges des artistes tels que M^{lle} Laurette Raulin et vous verrez que le café-concert sera bientôt fréquenté par toutes les classes de la société »¹³⁵.

Une autre source intéressante mais peu prolixe quant à la fonction réelle des établissements étudiés, peut fournir un aperçu quantitatif du maillage des cabarets et des cafés pour toute la Haute-Vienne. L'*Almanach du Limousin* publie des listes assez exhaustives des lieux qui ont indubitablement un rôle dans les sociabilités du département pour la période 1870-1914. Même si des doutes subsistent quant à la vocation « musicale » de ces lieux, désignés par métier dans l'almanach – que penser avec précision de l'intitulé « cabaretier » ? – ce sont des nœuds de rencontre pour la population dans lesquels les chants et les instruments se mêlent aux jeux, à la boisson ou encore à la prostitution, malgré les interdictions et les surveillances. Le tableau suivant regroupe les données départementales publiées dans l'almanach, selon un échantillon de dates montrant la progression des métiers de cabaretier et de cafetier entre 1870 et 1910. Leur hausse est liée au contexte national d'essor de ces lieux décrits comme la « distraction préférée du peuple de Paris et des grandes villes, ouvriers, petits artisans et commerçants. [...] À la fin du [XIX^e] siècle, il existait 250 à 300 cafés-concerts dans Paris et la banlieue »¹³⁶.

¹³⁵ *Limoges-Illustré*, 1^{er} septembre 1900. Il est précisé dans le compte-rendu que Laurette Raulin est une chanteuse lyrique des « Cabarets Montmartrois ».

¹³⁶ PILLET Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, n°75, 1992, p.43.

Tableau 4. Nombre de cafetiers et cabaretiers par localité de la Haute-Vienne entre 1870 et 1910¹³⁷.

Date	Localité	Cabaretiers	Cabaretiers avec billard	Cafetiers
1870	Limoges	177	6	61
1875	<i>Id.</i>	212	7	65
1880	<i>Id.</i>	193	16	60
1881	Saint-Junien	-	-	7
	Saint-Yrieix	-	-	8
	Eymoutiers	-	-	8
	Bellac	-	-	5
	Châteauponsac	-	-	2
	Aixe-sur-Vienne	-	-	-
	Le Dorat	-	-	9
	Magnac-Laval	-	-	-
1890	Limoges	147	17	61
	Saint-Junien	-	-	7
	Saint-Yrieix	-	-	12
	Saint-Léonard-de-Noblat	-	-	6
	Rochechouart	-	-	-
	Eymoutiers	4	-	9
	Bellac	-	-	4
	Aixe-sur-Vienne	-	-	6
	Châteauponsac	-	-	4
	Le Dorat	-	-	10
	Magnac-Laval	-	-	4
1900	Limoges	267	15	45
1901	Aixe-sur-Vienne	-	-	5
	Ambazac	-	-	2
	Bellac	-	-	4
	Châteauponsac	-	-	4
	Le Dorat	-	-	9
	Eymoutiers	2	-	8
	Magnac-Laval	1	-	3
	Rochechouart	-	-	4
	Saint-Junien	-	-	6
	Saint-Léonard-de-Noblat	-	-	6
Saint-Yrieix	-	-	15	
1910	Limoges	389	?	56

Limoges concentre la très grande majorité des cafés et cabarets du département. Après une période de « creux » entre les années 1870 et les années 1890, une forte hausse du nombre de cabaretiers est observée, jusqu'à la Grande Guerre. La dynamique de cette courbe est, semble-t-il, liée à celle de l'économie. En effet, malgré la loi de juillet 1880,

¹³⁷ Liste établie à partir des données de l'*Almanach du Limousin*, ADHV, IL 106-107.

l'ouverture des cafés et des cabarets ne semble réellement prendre son essor qu'aux alentours de l'année 1900, qui coïncide avec la fin de la dépression et l'entrée dans ce qui est appelé, *a posteriori*, la Belle Époque.

Les autres localités importantes du département sont davantage caractérisées par la stabilité. Ce constat renforce la position dominante de Limoges, dont l'attractivité stimulée par l'urbanisation et l'exode rural, lui confère un rayonnement culturel sur tout l'espace départementale voire régional.

3. Le Casino

Dans son numéro du 1^{er} juillet 1900, le *Limoges-Illustré* publie les premiers plans et dessins d'un nouveau bâtiment culturel en construction sur la place de la République de Limoges. Le Casino, officiellement inauguré le 28 janvier 1901, est réalisé par l'architecte Charles Planckaert (1861-1933) dans le style Art nouveau (figure 7). Il décrit lui-même la façade dotée d'une « ossature et de décoration métalliques, réhaussée de panneaux en porcelaine peinte et de vitraux »¹³⁸.

Même si, quelques temps après la première soirée au Casino, un journaliste du *Limoges-Illustré* semble critiquer le rendu acoustique de la salle¹³⁹, le succès est rapide et pérenne pour cet établissement. Il permet, en effet, de créer un juste milieu entre des « gens qui trouvaient le Café-concert trop populaire et le Théâtre trop guindé »¹⁴⁰.

Trois éléments fondamentaux contribuent au succès du Casino. Son emplacement, d'abord, au cœur de la place de la République, l'une des plus actives de la ville du point de vue culturel. Le prix des entrées, ensuite, qui reste très modique pendant toute la période et permet à une large frange de la société haute-viennoise de fréquenter ce lieu. D'autant plus que, dès l'ouverture de 1901, les spectateurs ne sont pas dans l'obligation de consommer¹⁴¹ comme cela est coutumier dans les autres espaces musicaux populaires, à l'instar des cafés-

¹³⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1900. Né à Tourcoing, Charles Planckaert est un architecte diplômé de l'école des Beaux-Arts de Paris qui poursuit sa carrière à Limoges dès la fin des années 1880.

¹³⁹ *Id.*, 15 février 1901. Dans son article, le journaliste critique l'orchestre du Casino, dirigé par Léon Roby. Évoquant un orchestre trop « enfoncé », il indique que Léon Roby, « a beau composer son programme avec le plus grand soin et déployer toutes les ressources de son talent, les spectateurs restent impassibles ! Pensez donc, ils n'entendent pas mieux la musique [...] ». Néanmoins, il termine son exposé par une note positive, arguant que le « Casino est lieu de délices, un paradis constellé "d'étoiles", un Eden enchanteur où l'on coule des heures exquises [...] ».

¹⁴⁰ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *op.cit.*, p.112.

¹⁴¹ *Limoges-Illustré*, 15 janvier 1901. Dans une interview au journal, l'architecte Charles Planckaert affirme en effet que « les spectateurs seront absolument libres de consommer ou de ne rien prendre ».

concerts : seule l'entrée est obligatoire au Casino. Enfin, c'est le programme et l'offre culturelle qui attire le public dans ce lieu, qui se rapproche d'un music-hall, doté de 500 places.



Figure 7. Façade du Casino de Limoges, vers 1901.¹⁴²

Avec un orchestre dirigé par Léon Roby, dans lequel quelques artistes européens – originaires de La Haye, Bruxelles ou Paris – sont engagés, la troupe du Casino propose des spectacles très largement renouvelés à un public élargi. Elle est aussi un moyen pour sept artistes du théâtre de Limoges – qui sont engagés au moins la première année d'après le tableau ci-dessous – d'avoir un supplément à leur activité principale.

¹⁴² Bfm, cote 9 Fi 468, numérisation à partir d'un tirage sur papier albuminé ; format 23,8x28,8 cm. La photographie est réalisée par Jean Faissat (1860-1926), à l'origine un menuisier creusois qui s'initie à la photographie aux alentours de 1890.

Tableau 5. Liste des musiciens de l'orchestre du Casino à son ouverture en janvier 1901¹⁴³.

Nom	Fonction
Léon Roby	Premier chef d'orchestre
Verhoeven	Deuxième chef d'orchestre
Louis Coeverden	Violon-solo du théâtre français de la Haye
Deschamps	Premier violon des concerts d'été des Champs-Élysées de Paris
Leplant	Premier violon
Gandois	Deuxième violon du théâtre de la Gaîté (Paris)
Moreau	Deuxième violon du théâtre de Limoges
Rivière	Ex-alto du théâtre de Limoges
Jules Dupont	Premier prix du conservatoire Royal de Gand, violoncelliste du grand théâtre de Gand et du théâtre d'Angers
Pagès	Violoncelliste, premier prix du conservatoire de Toulouse
Pradeau	Contrebassiste du théâtre de Limoges
Dumas	Flûtiste du théâtre de Limoges
Chenaud	Hautboïste des concerts de l'Exposition universelle
Coulaud	Clarinettiste du théâtre de Limoges
Puybarraud	Basson du théâtre de Limoges
Tournier	Premier piston solo du grand théâtre de Bordeaux
Broussillon	Deuxième piston
Sallaud	Premier trombone du théâtre de Limoges
Salon	Timbalier du théâtre de Limoges
Verhoëven	Pianiste-accompagnateur du théâtre d'Anvers

Le premier directeur, M. Donort, chansonnier et poète, engage également différents artistes issus du monde du music-hall, la plupart provenant des grandes scènes culturelles comme Paris ; l'objectif est de proposer une offre toujours renouvelée au public, en changeant régulièrement les attractions. Celles qui obtiennent un succès majeur sont les revues, des créations locales en plusieurs tableaux qui traitent des questions d'actualité. Le Casino en accueille plusieurs à la Belle Époque, dont *As-tu vu la chasse ?* dès décembre 1907 et qui attire près de 450 000 spectateurs jusqu'au 8 avril 1908¹⁴⁴. La quatrième revue accueillie au Casino de Limoges, *En avant la musique*, est aussi un succès populaire, entre le 20 décembre 1910 et le 13 mars 1911. Le thème principal de l'événement est centré autour de l'organisation du grand concours de musique en 1910, dont le succès est exploité dans l'affiche de la revue (figure 8). Le dessin mêle, par ailleurs, régionalisme – le costume traditionnel de la femme assise, notamment son barbichet¹⁴⁵ – et universalisme de la musique – la mention d'Orphée et la présence de la lyre, symboles de la musique d'un point de vue général.

¹⁴³ *Limoges-Illustré*, 15 janvier 1901, entretien avec Léon Roby.

¹⁴⁴ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *op.cit.*, p.142.

¹⁴⁵ Le barbichet est une coiffure de broderie blanche à larges ailes portée traditionnellement par les paysannes des anciennes provinces du centre de la France. C'est une tenue vestimentaire appartenant aux codes distinctifs de l'identité limousine.

En 1909, le Casino se dote d'un nouveau chef d'orchestre, Léon Roby étant occupé à d'autres affaires musicales dans la ville : M. Delormel. Le bâtiment continue d'accueillir les foules, par une programmation éclectique que certaines annonces confirment : les soirées au Casino sont présentées comme un mélange de « spectacle-concert, attractions, pièces, revues à grand spectacle »¹⁴⁶ dans une annonce de 1911.

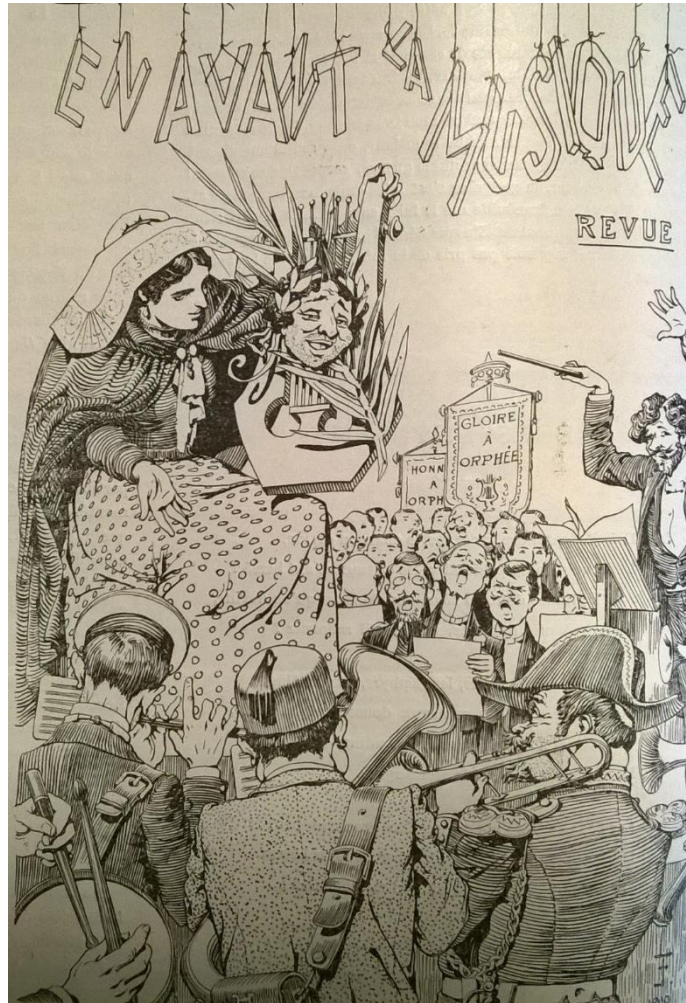


Figure 8. Dessin pour la revue *En avant la musique*, présentée au Casino de Limoges en 1911¹⁴⁷.

Même en plein conflit, le Casino¹⁴⁸ présente une revue très patriotique, *Joffre et ses poilus*, en 1915 : sur 37 chansons, seules sept ne parlent pas de la guerre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans la partie de notre étude consacrée aux répertoires.

¹⁴⁶ *Limoges-Illustré*, 1911.

¹⁴⁷ *Id.*, 15 janvier 1911.

¹⁴⁸ Fermée dès le début de la guerre, la salle du Casino de Limoges est de nouveau ouverte au public à partir du mois de février 1915.

Joseph Cazautets, jusqu'à sa mort en 1937, est une figure essentielle du paysage culturel limougeaud à partir de la Belle Époque. Il devient, après M. Donort, l'exploitant du Casino, avant de diriger le Cirque-théâtre au lendemain de la Grande Guerre. Il entérine la consécration de ces salles en tant que haut-lieux du monde du spectacle et de la musique à Limoges.

Dans les années 1920 et 1930, le Casino demeure un espace musical et de récréation très prisé du public limousin et, sans doute, des touristes de passage à Limoges. Des spectacles pérennes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale font de cette scène un nœud essentiel des sociabilités musicales locales. L'éditeur Jean Lagueny l'inclut par conséquent dans ses recherches sur les salles de spectacle, en indiquant, pour l'année 1921, que le bâtiment dispose de 600 places¹⁴⁹.

En novembre 1922, une nouvelle revue y est présentée, *Limoges à la gare*¹⁵⁰, faisant référence au projet visant à ériger la nouvelle gare des Bénédictins¹⁵¹. Quelques mois plus tôt était présentée la revue *Limoges en folie*¹⁵², dans laquelle le thème des impôts est largement déployé, dans une atmosphère musicale conduite par Robquin, alors chef d'orchestre de l'établissement. Si le Casino est un bâtiment fixe et immuable, sa troupe, en revanche, circule parfois dans le département pour offrir aux habitants des autres localités des représentations. C'est le cas pour la revue *Limoges en folie*, annoncée dans la salle du cinéma de Saint-Léonard-de-Noblat pour le 16 mai 1922¹⁵³ : les 20 artistes, 150 costumes et cinq décors « féériques » se diffusent à l'échelle départementale.

Dans les années 1930, la structure propose encore des spectacles de music-hall mêlant plusieurs genres ; mais elle semble également s'adapter aux évolutions culturelles profondes que subit le monde de la musique dans l'entre-deux-guerres. Aussi, en 1932, c'est un « marathon de danse [...] aux accents d'un jaz [sic] »¹⁵⁴ qui est organisé au Casino de Limoges. Des photographies conservées d'un second marathon de ce type, en 1933 (figures 9 et 10), illustrent ces évolutions, en particulier pour les instruments qui prouvent, en théorie, les syncrétismes entre les musiques et les danses traditionnelles du Limousin et les modes

¹⁴⁹ ADHV, 37 J 8, fonds Lagueny, recherches sur les salles de spectacle à Limoges.

¹⁵⁰ *Courrier du Centre*, 12 novembre 1922.

¹⁵¹ Un accord est signé entre la Ville de Limoges et la Compagnie du Paris-Orléans en novembre 1918 pour construire une nouvelle gare, mais le projet final n'est adopté qu'en mars 1922. Les travaux, qui débutent en 1924, ne sont terminés qu'en 1929. Consulter BRISSAUD René, PLAS Pascal, *Limoges-Bénédictins. Histoire d'une gare*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 1988, 158 p.

¹⁵² *Courrier du Centre*, 12 mars 1922.

¹⁵³ *Id.*, 15 mai 1922.

¹⁵⁴ *Id.*, 17 décembre 1932.

afro-américaines et latines apparues au lendemain de la Première Guerre mondiale sur le sol haut-viennois.



Figure 9. Deux concurrents du marathon de danse organisé au Casino de Limoges en février 1933¹⁵⁵.



Figure 10. La danseuse Stella Joachim au marathon de danse du Casino de Limoges, en février 1933.

Même si, effectivement, les sociabilités qui sont observées dans les salles closes, à l'instar du Casino, diffèrent en substance de celles à l'œuvre dans les espaces ouverts, comme le kiosque, des observateurs insistent sur la force émotionnelle et sensitive de ces lieux. Louis Aubert, en 1934, met par exemple l'accent sur le plaisir des yeux lors des concerts en intérieur :

« Nous sommes de simples mortels doués de cinq sens dont la collaboration continue est une nécessité de nature à laquelle nous n'échapperons pas. [...] Ce n'est pas pour rien que les architectes recherchent, dans les salles de concerts, à réaliser un confort maximum. Ce n'est pas pour rien non plus que l'on y voile légèrement les lumières

¹⁵⁵ Les figures 9 et 10 sont issues de la photothèque de Paul Colmar.

pendant l'exécution des morceaux, et que les grands orchestres professionnels imposent à leurs membres une tenue sobre »¹⁵⁶.

4. Le Cirque-théâtre

Pendant la Belle Époque, Limoges possède une autre scène musicale importante, le Cirque-théâtre. Le public a dû attendre de nombreuses années avant d'avoir ce bâtiment de grande capacité au cœur de la ville. Malgré de nombreux débats au conseil municipal, ce sont des cirques en bois temporaires qui sont construits pour accueillir des spectacles très variés, dans lesquels la musique tient toutefois une place majeure. De nombreuses troupes viennent ainsi, dès la fin des années 1890, faire des représentations dans des constructions sommaires, sur les places de Limoges. En 1902, un cirque en bois est installé sur la place Jourdan, avant de déménager vers la place de la République entre 1906 et 1907.

Ce cirque en bois (figure11), érigé sur la place de la République, est ravagé par un incendie le 27 septembre 1909¹⁵⁷. L'année suivante, les débats du conseil municipal portent sur la nécessité de reconstruire une salle, plus solide et mieux adaptée aux représentations :

« Pendant ces dernières années, notre ville disposait d'établissements provisoires en planches pour les représentations données par les troupes de cirque. Ce genre de spectacle est très goûté par toutes les classes de la société. [...] Ces établissements étaient loin de remplir les conditions de confortable [sic] et d'acoustique nécessaires pour qu'on puisse y donner des concerts [...] »¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Le Musicien limousin*, octobre 1934.

¹⁵⁷ C'est la cabine de projection Pathé qui provoque cet incendie qui, le 28 septembre 1909 à 18h15, détruit le cirque en bois en à peine une heure.

¹⁵⁸ *Almanach du Limousin*, extrait du conseil municipal du 9 mai 1910.



Figure 11. Le cirque en bois de Limoges, place de la République, lors de la tournée du cinéma-théâtre Pathé, en octobre 1908¹⁵⁹.

Cependant, le cirque en bois est capable d'accueillir de grands événements musicaux. En atteste l'organisation, le 15 février 1909¹⁶⁰, d'un concert réunissant 3 000 personnes. Les prix d'entrée, variant entre 1 et 10 francs, permettent d'assister à la performance des chanteurs des théâtres parisiens et des artistes de Limoges – avec les chœurs du théâtre et les exécutants de quatre sociétés musicales limougeaues. Ce concert est un succès majeur pour des œuvres célèbres, comme les *Huguenots* de Meyerbeer – réalisée par près de 200 exécutants.

La volonté affichée est tout de même de bâtir un cirque à demeure, pour un public nombreux, puisque ce sont 3 000 places qui sont envisagées pour cette nouvelle structure. Le projet de construction, place de la République, est fondé sur un devis de 300 000 francs¹⁶¹.

¹⁵⁹ AML, 20 Fi 546.

¹⁶⁰ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *op.cit.*, p.41.

¹⁶¹ Le sujet est amené sur la table du conseil municipal de Limoges dès le mois d'avril 1895. Le contenu des discussions est rapporté dans le *Courrier du Centre* du 29 avril 1895.



Figure 12. Le nouveau Cirque municipal de Limoges, construit en dur peu après la Grande Guerre, place de la République, s.d.¹⁶²

La municipalité adopte définitivement le principe de la construction du nouveau Cirque de Limoges en février 1911. Toutefois, le manque de financement et la Première Guerre mondiale retardent ce projet, qui ne voit le jour qu'en 1925. Les journalistes du *Populaire du Centre*, tout en décrivant les décors de ce nouveau bâtiment, insistent sur le fait qu'il peut contenir « 2 000 places assises, qui sont toutes séparées et numérotées. Aux places du prix le plus élevé, les spectateurs seront assis dans de confortables fauteuils, mais, comme il sied en régime démocratique, partout le public verra bien le spectacle et sera à son aise »¹⁶³.

Charlotte Pain a décrit le bâtiment comme un édifice néoclassique, construit selon un plan polygonal, coiffé d'un toit conique et surmonté d'un lanternon, le plaçant dans la lignée de la tradition des cirques français (figure 12). Dirigé par Joseph Cazautets jusqu'à sa mort en 1937 puis par sa femme, Charlotte Pain ajoute que « son rôle fut central dans la société du divertissement d'une ville ouvrière »¹⁶⁴.

¹⁶² Photothèque de Paul Colmar.

¹⁶³ *Le Populaire du Centre*, 15 et 16 octobre 1925.

¹⁶⁴ PAIN Charlotte, « Le Cirque-théâtre de Limoges, les enjeux d'une politique municipale », in *Archives en Limousin*, n°40, 2012-2, p.27.

À partir de la fin de l'année 1925 et jusqu'à sa démolition en 1958, le Cirque-théâtre est en effet un haut-lieu culturel de Limoges, attirant des milliers de spectateurs¹⁶⁵ des campagnes environnantes, à mesure que le réseau des transports se densifie. Le Cirque municipal apparaît comme une scène phare où se concentrent des sociabilités liées à la pratique et à l'écoute de la musique.

À l'instar de la construction du Cirque-théâtre à Limoges, d'autres établissements émergent en Haute-Vienne après la guerre et contribuent à diversifier les espaces où les sociabilités musicales évoluent.

II. Étude panoptique des autres scènes musicales d'intérieur

1. Les cinémas

Dans un premier temps itinérants puis progressivement sédentarisés dans le paysage culturel de la Haute-Vienne, les cinémas constituent également un espace propice aux sociabilités spectaculaires, dans lesquelles la musique joue un rôle de premier plan. Ils apparaissent à Limoges en 1896¹⁶⁶ et deviennent rapidement des espaces sonores et visuels dont bénéficient toutes les couches sociales.

Dans les sources consultées, ce sont les images, leur qualité, les techniques et les innovations qui monopolisent les attentions. La musique, elle, n'apparaît en substance que très peu de fois dans les archives sur les salles obscures. Loin d'être absents, les orchestres des salles de cinéma ont pourtant un rôle essentiel, au moins jusqu'à l'arrivée du cinéma parlant aux alentours des années 1930. Des journalistes ont même questionné les conséquences de l'innovation du parlant et l'absence de musique vivante au moment de la projection. Preuve que les musiciens, en rythmant les images, contribuent largement à créer des atmosphères auditives polymorphes chez l'auditeur-spectateur. La problématique de l'obscurité est aussi soulevée. Le Royal Viograph, qui s'installe dans le Cirque en bois de la

¹⁶⁵ Un journaliste du *Courrier du Centre* écrit le 14 janvier 1927 un compte-rendu sur la saison d'opérette, dans lequel il explique que « la population de Limoges aime le théâtre plus qu'on ne pouvait le supposer et [...] 15 et 18.000 places peuvent toutes être occupées 15 fois par mois à condition que le spectacle offert soit digne de son bon goût ».

¹⁶⁶ *Courrier du Centre*, 9 mars 1925. Un éditorial revient sur les débuts du cinéma à Limoges, la première projection ayant lieu le 2 juillet 1896. Les séances durent alors environ 20 minutes et l'entrée coûte 50 centimes. Les soirées proposées sont un mélange entre un spectacle sédentaire (théâtres, cafés-concerts) et nomade (foires, fêtes foraines, cirques). Le premier bâtiment spécialement conçu pour le cinéma est le Cosmograph, dès 1908, puis l'Artistic Cinema l'année suivante. La salle des Nouveautés est le premier édifice bâti *ex nihilo* uniquement pour le cinéma. Voir sur ce point BERNARD Audrey, *Fêtes et manifestations culturelles à Limoges à la Belle Époque (1890-1914)*, mémoire de master 1 d'histoire, université de Limoges, 2006, 134 p.

place de la République en 1899 est la première installation cinématographique de Limoges qui ne se limite plus à la durée des foires¹⁶⁷. En 1900, à l'occasion d'une projection ayant pour sujet la guerre du Transvaal, un journaliste s'interroge sur le rôle de l'orchestre et sa place dans la structure :

« Sait-on quels sont les musiciens qui, tous les soirs sans lumière, derrière l'écran qui doit rester dans l'ombre, jouent la fameuse marche des Boers ou l'hymne du Transvaal, ou les Soldats de la Reine ? Non, n'est-ce pas ? Eh bien, ce sont les aveugles auxquels le manager du ROYAL VIOGRAPH permet d'utiliser leurs talents »¹⁶⁸.

À la fin de l'année 1909, le cinéma Pathé installé place de la République, est un succès très relayé dans la presse. Cette dernière évoque, par ailleurs, le « talent des artistes de l'orchestre »¹⁶⁹ ou encore des projections accompagnées d'une « musique appropriée jouée par des maîtres appréciés »¹⁷⁰.

Laurent Bourdelas¹⁷¹ évoque, lui aussi, la sédentarisation progressive des cinémas dans Limoges, qui se dote de « son premier véritable cinéma moderne » en 1910, lorsque la salle des Nouveautés (figure 13) ouvre ses portes, sur la place de la République.



Figure 13. Le cinéma « Les Nouveautés », place de la République, s.d.¹⁷²

¹⁶⁷ BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945. Cinquante ans de culture populaire*, Bassac, éd. A.F.R.H.C., 1992, 200 p., p.25.

¹⁶⁸ *Courrier du Centre*, 15 septembre 1900.

¹⁶⁹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} octobre 1909.

¹⁷⁰ *Id.*, 15 septembre 1909.

¹⁷¹ BOURDELAS Laurent, *Histoire de Limoges*, Limoges, Geste éditions, 2014, 268 p.

¹⁷² Photothèque de Paul Colmar.

En 1914, la ville de Limoges ne possède que deux cinématographes, d'après un rapport du commissaire central rendu au préfet de la Haute-Vienne¹⁷³. Néanmoins, Jeanne et Pierre Berneau recensent trois cinémas en août 1914¹⁷⁴. La salle de l'Union¹⁷⁵, inaugurée en août 1911, peut contenir au minimum 2 800 spectateurs (figure 14). Elle prend le nom de « Ciné-Union », car de nombreuses séances cinématographiques y sont organisées. Laurent Bourdelas ajoute que, « à l'époque du muet, un orchestre d'une vingtaine de musiciens accompagne le film »¹⁷⁶. En effet, un programme des Nouveautés de 1915¹⁷⁷ annonce en première partie de soirée deux morceaux joués par l'orchestre du cinéma : une polka-marche de Désiré Berniaux (1869-1960) puis une fantaisie de André Messager (1853-1929). Ce schéma alternant projections et morceaux récréatifs est celui le plus couramment employé dans les salles du cinéma muet.

L'orchestre du Ciné-Paris, installé dans la salle des fêtes du Café de Paris à Limoges, est décrit en mai 1914 comme un « vrai, composé de dix musiciens [...], sous la direction autorisée du maître Pallier [...] »¹⁷⁸.

C'est dans l'entre-deux-guerres que le cinéma muet connaît son âge d'or en Haute-Vienne ; dès 1919, d'autres structures sont construites à Limoges à l'instar du Ciné-Moka, rebaptisé le Capitole en 1928 et situé dans l'avenue de la Gare près de la place Jourdan ou du Tivoli-Palace, ouvert en 1921 sur la place Denis-Dussoubs. À l'exception d'une tentative éphémère d'implanter un cinéma dans le sud du centre de Limoges entre 1920 et 1923 (l'Artistic Cinéma), la totalité des salles de cinéma se trouvent « dans la partie nord du centre [et] formaient un arc de cercle allant du quartier de la gare Montjovis (Ciné-Union) à celui de la gare des Bénédictins (Ciné-Paris, Tivoli), la place de la République (exploitation foraine,

¹⁷³ ADHV, 4 T 39, cinéma (1908-1938), lettre du commissaire central de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, 11 mars 1914.

¹⁷⁴ BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945, op.cit.*, p.111. Les auteurs citent la salle des Nouveautés, celle de l'Union et le Ciné-Paris. Ils ajoutent que ce dernier est le premier à rouvrir ses portes au public en mars 1915 puis qu'il fonctionne « sans interruption jusqu'à la fin de la guerre » (p.112).

¹⁷⁵ L'Union de Limoges est une société de coopérative née en 1881 de la fusion entre deux coopératives ouvrières de consommation. Érigée d'après les plans de l'architecte J-B. Blanc, elle est inaugurée le 26 août 1911 pour un coût total de construction de 150 000 francs. Les caractéristiques de la salle lui confèrent rapidement une fonction récréative et musicale, en plus de sa fonction initiale de lieu de réunion syndical et politique. D'après Audrey Bernard, la salle de l'Union est, par son nombre de places assises, la deuxième salle de cinéma de France derrière le Rex de Paris. Voir BERNARD Audrey, *op.cit.*

¹⁷⁶ BOURDELAS Laurent, *op.cit.*, p.240.

¹⁷⁷ ADHV, 42 J 14, programmes divers, spectacles, programme des Nouveautés du 1^{er} novembre 1915.

¹⁷⁸ *Courrier du Centre*, 6 mai 1914, cité dans BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945, op.cit.*, p.110.

Nouveautés), la rue des Vénétiens [sic] (Cosmograph), et la place Jourdan (exploitation foraine et Café de la Paix) »¹⁷⁹.



Figure 14. Façade principale de la salle de l'Union, rue de la Fonderie (actuellement rue des Coopérateurs), s.d.¹⁸⁰

Jean Laguény, dans ses recherches, a compilé une liste des cinémas présents dans la ville de Limoges en 1921, précisant lesquels disposaient à cette date-là d'orchestres fixes :

Tableau 6. Détails des cinémas installés dans la ville de Limoges en 1921¹⁸¹

Cinéma	Adresse	Places	Orchestre fixe
Ciné-Union	Rue de la Fonderie	3 000	Oui
Nouveautés	Place de la République	850	Oui
Artistique cinéma	Rue Croix-Mandonnaud	800	Oui
Ciné Moka	Avenue de la gare	1 200	?
Ciné le Paris	Boulevard Victor-Hugo	700	?
Ciné Tivoli	Place Denis-Dussoubs	1 200	?

Une autre enquête sur les salles de cinéma, cette fois-ci pour le département, permet d'avoir un aperçu quantitatif de l'offre cinématographique en Haute-Vienne en 1933 :

¹⁷⁹ BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945, op.cit.*, p.158. Se référer en particulier au chapitre III, « L'âge d'or du cinéma muet (1914-1929) », pp.110-163.

¹⁸⁰ Photothèque de Paul Colmar.

¹⁸¹ Liste établie par Jean Laguény dans ses recherches sur les salles de spectacles. ADHV, 37 J 8, fonds Laguény, recherches.

Tableau 7. Liste des salles de cinéma en Haute-Vienne en 1933¹⁸².

Cinéma	Localisation	Places
Ciné Union coopérative	Limoges	2 500
Ciné Nouveautés	Limoges	800
Ciné Olympia	Limoges	1 200
Ciné Capitole	Limoges	1 250
Ciné Bourse du Travail	St-Junien ¹⁸³	1 000
L'Avenir	St-Junien	800
Le Patronage	St-Junien	300
?	Rochechouart	300
?	Rochechouart	300

Du point de vue strictement musical, les sources sont, pour la question des cinémas, lacunaires. Quelques notes et avis permettent néanmoins de fournir des précisions sur les musiciens et le rôle dévolu à la musique dans ces salles en plein essor et qui, par leur conception (architecture, types de spectacles) et par leur démocratisation rapide, créent une inflexion dans les rites des sociabilités musicales. Ce bouleversement est la conséquence directe de l'utilisation de technologies inédites, alliant images projetées et animées sur grand écran et éclairages maîtrisés allant de plus en plus vers l'obscurcissement des salles. La taille de ces dernières, assez réduite en règle générale, offre une acoustique singulière et une proximité relativement forte avec les musiciens, ce qui ne les rend toutefois pas plus visibles – le son demeurant un *rythme* pour l'image, et non l'inverse.

En octobre 1925, une mère de famille se plaint de certains cinémas de Limoges, sans les nommer, qui semblent intercaler dans leurs spectacles des « chansons polissonnes devant une salle où se trouvent des enfants et des jeunes filles »¹⁸⁴.

L'année suivante, le propriétaire du cinéma de Saint-Léonard-de-Noblat indique que « le piano sera tenu par notre sympathique chef de musique, M. Doumerc »¹⁸⁵.

¹⁸² Liste établie à partir des résultats de l'enquête sur les cinémas de la Haute-Vienne par le commissaire central de Limoges. ADHV, 4 T 39, lettre du commissaire au préfet de la Haute-Vienne, 23 décembre 1933.

¹⁸³ Dans la lettre du commissaire de police de Saint-Junien au préfet (23 décembre 1933), il est indiqué que la ville possède trois cinémas.

¹⁸⁴ *Courrier du Centre*, 26 octobre 1925.

¹⁸⁵ *Id.*, 2 mai 1926.

Pour la saison 1927-1928, le nouveau directeur du Tivoli-Palace, René Girard, souhaite par exemple que le spectacle visuel soit agrémenté d'un « accompagnement musical parfait ». Pour cela, il a « engagé un orchestre composé des meilleurs artistes » de Limoges : « MM. L. Ryff (piano), Jean Gaillard (violon), Sauriac (violoncelle), Thomas (clarinette) »¹⁸⁶. À ce sujet, un autre article revient sur la nécessité de la musique au cinéma, toujours à travers l'exemple du Tivoli-Palace :

« La musique est [...] aussi nécessaire à l'intérêt d'un film que le condiment à la saveur de la fade mayonnaise. [...] La musique est indispensable aux séances de nos salles obscures [...] »¹⁸⁷.

Au Ciné-Familia – l'ex-Ciné-Paris – la musique est conduite dès 1928 par trois musiciens engagés par le directeur, lui-même instrumentiste, Delormel. L'orchestre de ce cinéma est placé sous la direction du violoniste Rivière, également chef d'orchestre au Ciné-Moka. Il est ajouté que ce « trio symphonique s'applique à corser davantage l'attrait du spectacle, en interprétant des pièces musicales de premier ordre et s'adaptant heureusement aux diverses péripéties de l'écran »¹⁸⁸.

Aux Nouveautés, en 1929 pour la projection du grand succès populaire *Ben Hur*, ce sont « l'orchestration et [les] bruits, tels qu'ils ont été conçus et réalisés à Madeleine-Cinéma »¹⁸⁹ qui sont proposés au public.

Toujours en 1929, au Ciné-Union, les films sont accompagnés par un orchestre de douze musiciens qui jouent « de la musique classique pendant la projection, comme l'Ouverture de Guillaume Tell, de Rossini, et la Cinquième Symphonie de Beethoven, le 25 septembre 1930, ou encore, Lakmè de Léo Delibes, et la symphonie "La Reine" de Joseph Haydn le 2 octobre de la même année »¹⁹⁰. Puis la structure se dote d'un nouvel orchestre dès 1929, le Black Cat Jazz¹⁹¹ qui s'essaye aux « rythmes syncopés de la nouvelle musique venue d'outre-Atlantique »¹⁹².

Le moment clef de l'arrivée du cinéma parlant dans toutes les salles du monde et en Limousin, provoque des interrogations quant au rôle de la musique jouée *in vivo* par les

¹⁸⁶ *La Revue limousine*, « Les spectacles, saison 1927-1928 ».

¹⁸⁷ *Courrier du Centre*, 10 octobre 1927. La dénomination de salle « obscure », qui apparaît tôt dans les sources, renvoie à la particularité de ces espaces, créant par-là des émotions singulières.

¹⁸⁸ *Id.*, 27 octobre 1928.

¹⁸⁹ *Id.*, 3 janvier 1929.

¹⁹⁰ BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945, op.cit.*, pp.135-136.

¹⁹¹ *Courrier du Centre*, 4 et 11 avril 1929.

¹⁹² BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945, op.cit.*, p.136.

orchestres des salles. Cette problématique est soulevée dès le mois d'octobre 1929 dans les colonnes du *Courrier du Centre* :

« Il [le spectateur] regrettera le bon vieux temps du cinéma naissant et de la sonorité rudimentaire, alors que dans la petite salle des Vénitiens, le bruit du canon s'obtenait par des coups répétés sur la grosse caisse ou que l'on remuait les débris de porcelaine lorsque, dans une scène de ménage, les époux se flanquaient de la vaisselle à la figure »¹⁹³.

Lors de l'Assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, en décembre 1929, le président Max Faure s'inquiète de l'avenir des musiques populaires et de la musique vivante au cinéma, à cause de la concurrence des technologies. Ainsi, selon lui, ce sont

« [...] les phonographes perfectionnés qui donnaient la parfaite illusion des meilleurs orchestres et, maintenant, les exécutants risquent d'être expulsés d'un de leurs derniers refuges puisque les films sonores, en ce qui concerne l'accompagnement musical, atteignent déjà la perfection »¹⁹⁴.

Le même esprit est développé par Georges Avryl¹⁹⁵ en septembre 1930. Il évoque l'arrivée retardée du parlant à Limoges liée au renchérissement des places que provoque cette innovation. Il ajoute que « la musique enregistrée ne chassera pas la musique tout court, puisque la direction [des Nouveautés] a pris la décision de conserver l'orchestre »¹⁹⁶. Toujours est-il que ces craintes ou, tout au plus, ces interrogations quant à l'innovation du parlant, laissent assez rapidement place à des commentaires élogieux des journalistes, relayant une réception visiblement très positive par le public local. Ainsi, lors de la projection, au cinéma Olympia de Limoges, de *La Symphonie inachevée*, la musique de Schubert diffusée parallèlement aux images plaît au public :

« Quant à la musique, c'est un enchantement. Rien que le "Lied" et l'"Ave Maria" suffiraient à combler de joie et de ravissement tous ceux qui sont sensibles à la magie

¹⁹³ *Courrier du Centre*, 13 octobre 1929.

¹⁹⁴ AML, 1 S 4, Cercle Symphonique amateur de Limoges (1929-1935), compte-rendu de l'assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 15 décembre 1929.

¹⁹⁵ De son vrai nom Gaston Charlet, c'est un avocat et homme de lettres limougeaud (1902-1976), qui rédige de nombreux articles pour *La Revue limousine* dans l'entre-deux-guerres.

¹⁹⁶ *La Revue limousine*, « Les spectacles de l'écran », 15 septembre 1930.

de la musique. La "Symphonie inachevée" est jouée par l'orchestre philharmonique de Berlin [...] »¹⁹⁷.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, ce sont six salles de cinéma, toutes dotées de la technique du parlant, qui diffusent des films au public de Limoges. 87 films sont projetés pendant l'année 1938¹⁹⁸ et que les orchestres vivants ne semblent plus avoir de rôle dans ces spectacles. La musique est, bien entendu, toujours présente, mais sous une nouvelle forme ; désormais, elle « se dispense par kilomètres au long des bandes et des disques enregistrés »¹⁹⁹.

D'autre part, les salles de cinéma sont, pendant les années de l'entre-deux-guerres, investies de manière régulière par des ensembles de musiciens qui y organisent leurs concerts, faute d'avoir leur propre espace de représentation. La Société des concerts du conservatoire, fondée par Léon Roby en 1920, donne un certain nombre de concerts dans les salles obscures de Limoges (voir le tableau n°8 ci-dessous). Entre 1920 et 1933, date à laquelle la municipalité lui octroie le droit de jouer dans la salle du Théâtre municipal, devenue salle Berlioz, cette société est caractérisée par un nomadisme symptomatique du paysage musical provincial de la III^e République.

Tableau 8. Liste des salles utilisées par la Société des concerts du conservatoire de Limoges entre 1920 et 1933²⁰⁰.

Saisons	Salle
1920-1921	Salle des Conférences
1921-1922	Salle du Théâtre
1922-1924	Tivoli et Ciné-Paris
1924-1929	Les Nouveautés
1929-1931	Tivoli
1931-1932	Ciné-Familia

¹⁹⁷ *Courrier du Centre*, 18 novembre 1934.

¹⁹⁸ ADHV, 4 T 39, listes des films projetés dans les cinémas de Limoges pendant l'année 1938. D'après ces listes, Limoges compte effectivement six salles à cette date : le Ciné-Union, le Rex, l'Olympia, le Cinémonde, le Capitole et le Ciné-Carnot.

¹⁹⁹ *Courrier du Centre*, 10 septembre 1931. L'article fait référence à l'installation du parlant au cinéma le Capitole de Limoges, qui continue néanmoins d'employer un orchestre dirigé par le violoniste Louis Van Coeverden, mais qui ne joue que pendant les entractes. L'orchestre est composé des musiciens suivants : Euzet et Vouzelaud (violon), Sauriac (violoncelle), Ryff (piano), Faucher (trombone), Trébuchère (contrebasse), Fournier (trompette), Denille (flûte) et Thomas (clarinette).

²⁰⁰ *La Vie limousine*, « La vie intellectuelle en province », novembre 1932.

2. L'évolution des cafés après la Grande Guerre

En 1921, une note de Jean Lagueny permet d'avoir une liste des cafés qui, à Limoges, possèdent un orchestre. Il fonde ses résultats – qui valent également pour l'année 1929 – sur *l'Annuaire des Artistes*, avec six établissements de ce type : la Taverne du Lion d'Or, la Brasserie du Casino (Le Cyrano), le Central Hôtel, le Café de France, le Café de l'Univers²⁰¹ et le Café de Paris. La Taverne du Lion d'Or (figures 15 et 16), située au 2, rue Fitz-James à l'extrémité nord de la place de la République, propose en effet des concerts et des représentations tous les soirs²⁰². D'autres sources confirment la domination de ces quelques établissements dans la capitale de la porcelaine, pendant les Années folles²⁰³.



Figure 15. Vue extérieure de la Taverne du Lion d'Or dans les années 1920²⁰⁴.

²⁰¹ *La Revue limousine* du 1^{er} août 1926 précise que c'est une « foule qui garnit chaque jours les terrasses du Central-Hôtel et du café de l'Univers ». L'article nous apprend en outre que l'orchestre du Central-Hôtel est alors composé de « M. P. Colombier, [...] M. Ruff, pianiste excellent, [...] M. Sauriac, [...] [et] deux musiciens de valeur, professeurs l'un et l'autre au Conservatoire : M^{me} Charbin [...] et M. Jean Gaillard, qui a succédé à M. Coeverden comme violon solo ». Enfin, une note concerne l'hôtel de la Paix, dont le propriétaire « a eu l'heureuse idée d'organiser, comme il l'avait déjà fait il y a deux ans, des dîners en musique » ; ces derniers sont animés par un trio comprenant la pianiste Betsy van Praag, le violoniste Van Coeverden et le violoncelliste Sizes.

²⁰² ADHV, IL 77, *Limoges-spectacles*, n°3 du 9-11 avril 1921.

²⁰³ *La Revue limousine*, 1^{er} août 1926.

²⁰⁴ AML, 20 Fi 858.



Figure 16. Vue intérieure de la Taverne du Lion d'Or, avec le barde Jo Buisson debout, au centre, s.d.²⁰⁵

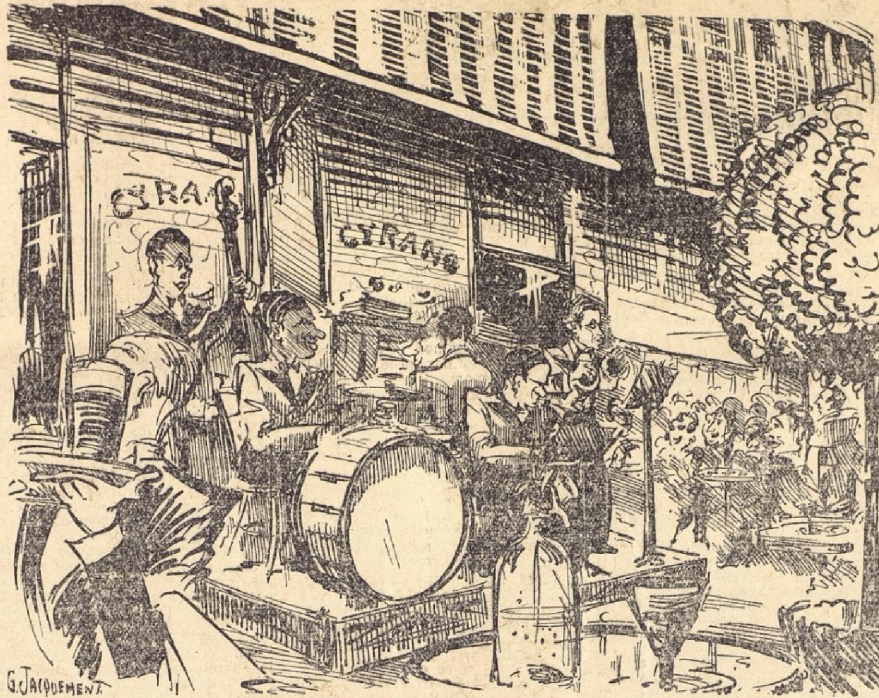
En septembre 1936, un article du *Courrier du Centre* revient sur la question de la musique jouée dans les cafés, en y insérant une illustration reproduite ci-dessous (figure 17) ; non seulement il y est question d'une domination de l'offre musicale qui s'est resserrée autour de deux établissements et de leurs orchestres, mais les questions liées aux musiques afro-américaines et aux femmes dans la musique, y sont aussi sous-entendues :

« De la musique, il y en a aussi dans les cafés. Deux orchestres, surtout, font sensation : celui du Central Hôtel, composé de jeunes et charmantes musiciennes, et celui du "Cyrano" qui est, sans contredit, un des meilleurs "jazz" de province »²⁰⁶.

²⁰⁵ Photothèque de Paul Colmar.

²⁰⁶ *Courrier du Centre*, 15 septembre 1936.

De la musique avant toute chose...



« De la musique avant toute chose... », disait Verlaine qui était non seulement mélomane, mais aussi fervent client des cafés, grands et petits, du Quartier Latin.

Luttant, sur le conseil du gouvernement lui-même, contre le microbe « pessimus », nombre de cafetiers de Limoges font des efforts méritoires pour redonner à la ville l'animation et la gaieté que lui avait fait perdre la crise.

Signalons, notamment, le bel effort collectif des commerçants de la place de la République, qui ont organisé, avec un plein succès, plu-

sieurs bals dans la salle des fêtes municipale. Nous avons pu nous rendre compte nous-même de l'entrain et de la bonne tenue des danseurs qui font des vœux pour que la fête recommence au plus tôt.

De la musique, il y en a aussi dans les cafés. Deux orchestres, surtout, font sensation : celui du Central-Hôtel, composé de jeunes et charmantes musiciennes, et celui de « Cyrano » qui est, sans contredit, un des meilleurs « jazz » de province.

Rythme, virtuosité, sentiment, rien ne manque aux excellents artistes

que la plume malicieuse du dessinateur Jacquement a quelque peu caricaturés ; mais la caricature n'est-elle pas l'indice du succès et le commencement de la célébrité ?

L'on disait jadis « Limoges sans nuits, s'ennuie ». Ce n'est plus le cas depuis que les noctambules peuvent savourer jusqu'à minuit et demi les flots d'harmonie que leur déversent généreusement avec uneerve et une bonne grâce aussi admirables que leur talent, les sympathiques musiciens de « Cyrano ».

P. A.

Figure 17. Article paru dans le *Courrier du Centre* le 15 septembre 1936, traitant de l'animation musicale dans les cafés de Limoges.

Il demeure très difficile d'avoir des indices sur le rôle joué par ces orchestres sur les terrasses des établissements, sur la composition et la quantité du public, la scène réservée aux musiciens et d'autres éléments corrélés aux sociabilités construites dans ces espaces pérennes. Une photographie, datée d'octobre 1927²⁰⁷, montre l'orchestre du Central Hôtel en train de jouer des morceaux sous la direction du violoniste Jean Gaillard, tapis dans l'ombre à l'intérieur du bâtiment, pour un public d'hommes, de femmes et d'enfants (figure 18).

²⁰⁷ *La Revue limousine*, 15 octobre 1927.

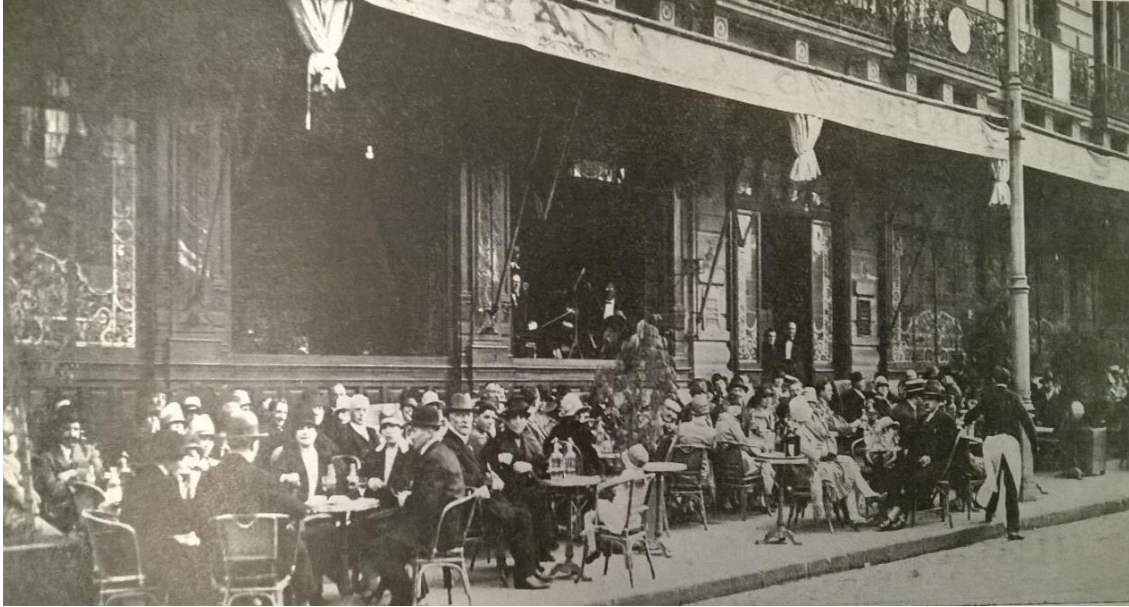


Figure 18. La terrasse du Central Hôtel en 1927, avec l'orchestre de Jean Gaillard²⁰⁸.

Très peu de témoignages nous sont parvenus sur la musique jouée dans les cafés et sur les comportements des clients. Des plaintes recueillies par les services de police de Limoges et de quelques villes du département, font état de rixes, davantage dues à l'excès de boissons qu'à la musique jouée. Ou encore des plaintes pour tapage nocturne, qui se multiplient après la Grande Guerre. Toutes ces évolutions comportementales, liées aux évolutions sociales et culturelles, seront traitées dans une autre partie.

En 1928, un journaliste sous le pseudonyme de Jehan Corpus, saisit dans un texte publié dans *La vie limousine*, l'atmosphère d'un café de Limoges au cœur des Années folles. Il rejoint, par cet extrait, l'histoire des émotions, dans un espace-temps singulier, baigné dans un environnement sonore à jamais perdu :

« Dedans, il fait tiède, il fait bon. L'orchestre égrène son répertoire qui va de Wagner à Ravel et de Ravel à Maurice Yvain. [...] »

L'orchestre joue (fort bien d'ailleurs). Personne n'écoute...sélection sur la Favorite. Bruits. Brouhaha, fumées mélangées de scaferlati, de maryland, de murattis, de camels, de fins tabacs d'Orient [...]. Chocs de portes qui s'ouvrent et se ferment, appels de garçons, claquements des mains et des verres qu'on casse... Cacophonie intense,

²⁰⁸ *La Revue limousine*, 15 octobre 1927.

mélange surréaliste de sons burlesques qu'idolâtrerait Francis Aragon. Fidèle image de la vie contemporaine trépidante et clownesque »²⁰⁹.

Les cafés et le répertoire qu'ils véhiculent sont un maillage essentiel de la vie en société de l'entre-deux-guerres et au-delà. Le brassage social y est certes important, mais les clivages sociaux demeurent perceptibles en fonction de l'espace musical fréquenté. Cette scission des publics est moins vraie pour les espaces en extérieur – encore que, le fait de payer sa place assise juste devant la scène et les musiciens, pourrait indiquer l'appartenance à une catégorie sociale supérieure.

3. Des espaces musicaux populaires : hôtels, auberges, dancings et restaurants

L'étude des salles de dancings et des lieux prisés par la population pour les bals et les banquets – souvent accompagnés de chants et de musiques – met en exergue un temps fort des sociabilités musicales au lendemain de la Première Guerre mondiale. Mieux, il est possible d'observer une inflexion de celles-ci, dans le sens où des évolutions profondes – techniques, mentales et culturelles au sens large – donnent à la période d'après-guerre une coloration sonore et sociologique singulière. Au gré de l'évolution des modes et des innovations, de nouvelles manières de consommer la musique entraînent *de facto* une réception inédite, des façons nouvelles de se réunir.

Espaces incontournables de sociabilité analysés par Pierre Gerbod dans un article de 1989²¹⁰, les bals sont extrêmement nombreux sous la III^e République en France. Au-delà de la restriction officielle pendant la Première Guerre mondiale²¹¹, c'est une pratique régulière génératrice de rencontres.

La première étape de ces transformations doit être vue comme un nouveau rapport à la scène musicale, qui, elle aussi, se renouvelle. Déjà investis d'une fonction musicale timide dans les sources au début de la III^e République, les hôtels et leurs vastes salons avec parquets sont consacrés au rang de scène privilégiée par une large frange de la population limousine après la Grande Guerre.

²⁰⁹ *La vie limousine*, 25 mars 1928, rubrique « Variétés ».

²¹⁰ GERBOD Paul, « Un espace de sociabilité : Le bal en France au XX^e siècle (1910-1970) », in *Ethnologie française*, n°4, octobre-décembre 1989, pp.362-370.

²¹¹ Les bals sont interdits par arrêté en Haute-Vienne entre 1917 et 1919. Cependant, il est difficile de mesurer avec précision l'effet de cette mesure, compte tenu du maintien des bals clandestins.

Ce sont des salles extrêmement diverses qui accueillent à la fin du XIX^e siècle les bals des corporations. En mai 1881²¹², ce sont les typographes et imprimeurs qui organisent leur bal annuel dans la salle du Café de Paris. Trois ans plus tard, ils se réunissent, avec les relieurs, à la villa Montplaisir²¹³, tandis que les jeunes gens du Commerce et de l'Industrie de Limoges choisissent les salons du Faisan-doré en 1888²¹⁴.

Dans le reste du département, les bals investissent aussi les salons des hôtels et des auberges, qui constituent un nœud du maillage socio-musical de toute la Haute-Vienne. Ce sont « les salons de M. Alfred Lemaistre »²¹⁵, tenancier d'un établissement à Aixe-sur-Vienne, qui accueillent un bal le 17 mars 1872 ; ou encore les « salons de l'hôtel du Périgord »²¹⁶ à Saint-Victournien dans lesquels est donné le bal de la mi-Carême en 1891.

L'âge d'or des salles de bals dans les hôtels et surtout dans les dancings est à comprendre à travers un contexte singulier. Plusieurs années de privations culturelles, une aide américaine dans la victoire propice à l'hybridation des formes de sociabilités et des avancées techniques sensibles dans le monde musical : ce triptyque est le socle sur lequel repose la transformation des rites festifs – dans leurs formes et dans leurs substances – en Haute-Vienne, comme pour le reste de la France. Il est par conséquent tout à fait cohérent de constater une croissance rapide des annonces pour les bals, dans tout le département, à partir du début des années 1920. Plus que leur quantité, leur qualité ou encore les répertoires joués, ce sont d'abord les espaces dans lesquels ces réunions populaires ont lieu qui nous intéressent ici.

Si les hôtels sont privilégiés pendant toute la période pour organiser les bals, c'est parce qu'ils sont nombreux et présents dans tout le département, d'une part ; qu'ils peuvent accueillir du monde dans des salles spacieuses, d'autre part ; qu'ils possèdent, enfin, tous les atouts pour combiner la danse aux autres plaisirs sensitifs permis lors de ces réunions populaires, en particulier la boisson et le repas. En effet, chaque annonce ou compte-rendu de bal dans la presse met en avant un engouement permanent pour la pratique du banquet suivi de bal. Dès la levée de l'interdiction des bals, les exemples sont nombreux, même dans les plus petites localités possédant un hôtel, un restaurant ou une auberge. L'hôtel Bouzat, situé dans la commune de Verneuil-Moutiers, offre un bal gratuit après un banquet, en novembre 1919²¹⁷. En 1922, c'est l'aubergiste Jammet de Saint-Priest-le-Betoux qui accueille

²¹² *Courrier du Centre*, 9 mai 1881.

²¹³ *Id.*, 12 mai 1884.

²¹⁴ *Id.*, 30 avril 1888.

²¹⁵ *Id.*, 15 mars 1872.

²¹⁶ *Id.*, 14 mars 1891.

²¹⁷ *Id.*, 5 novembre 1919.

un bal dans ses salons²¹⁸. Un échantillon des bals organisés dans les localités de la Haute-Vienne pour la seule période 1922-1932²¹⁹ reporté sur le graphique ci-dessous (figure 19) est suffisant pour cerner l'importance des auberges, des restaurants, des hôtels et des débits pour la pratique du bal.

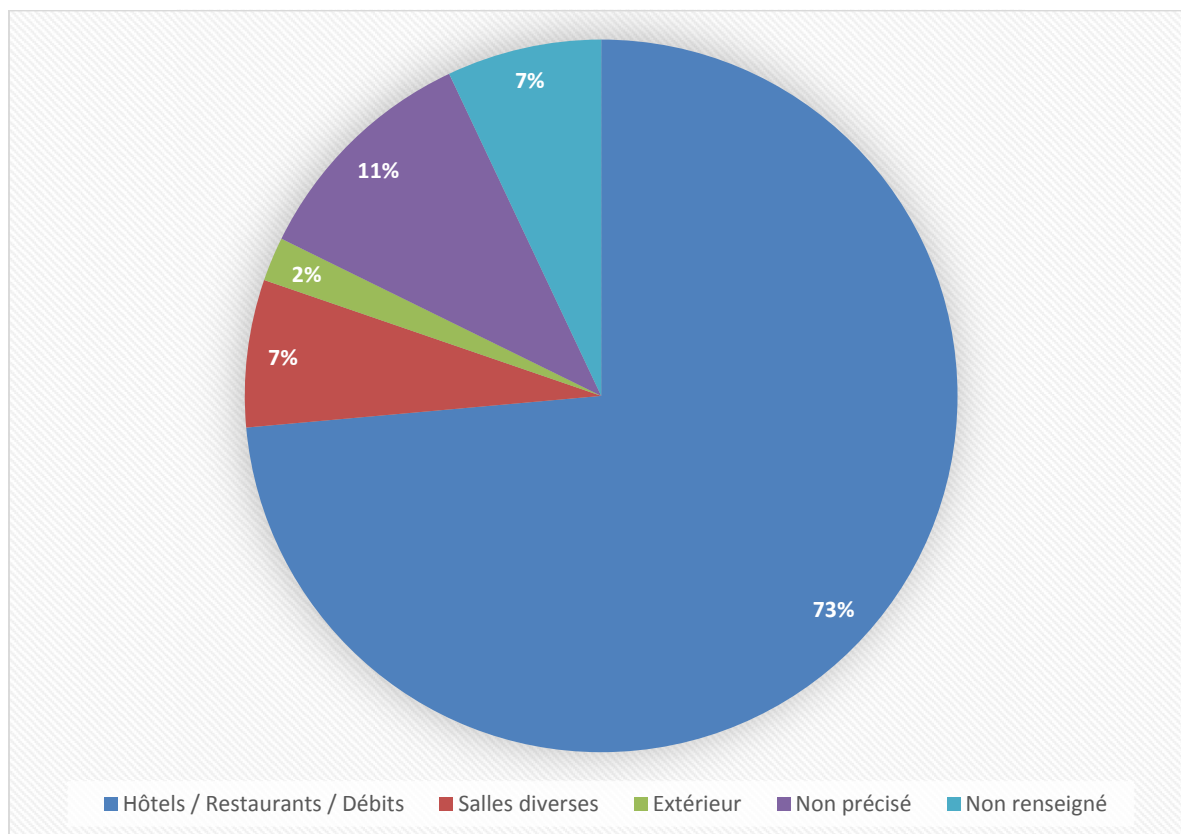


Figure 19. Graphique de la répartition des bals en Haute-Vienne (1922-1932) selon la scène utilisée.

²¹⁸ *Courrier du Centre*, 13 janvier 1922.

²¹⁹ Voir l'annexe n°17, tableau non exhaustif des bals organisés en Haute-Vienne entre 1922 et 1932, d'après les annonces parues dans le *Courrier du Centre*.

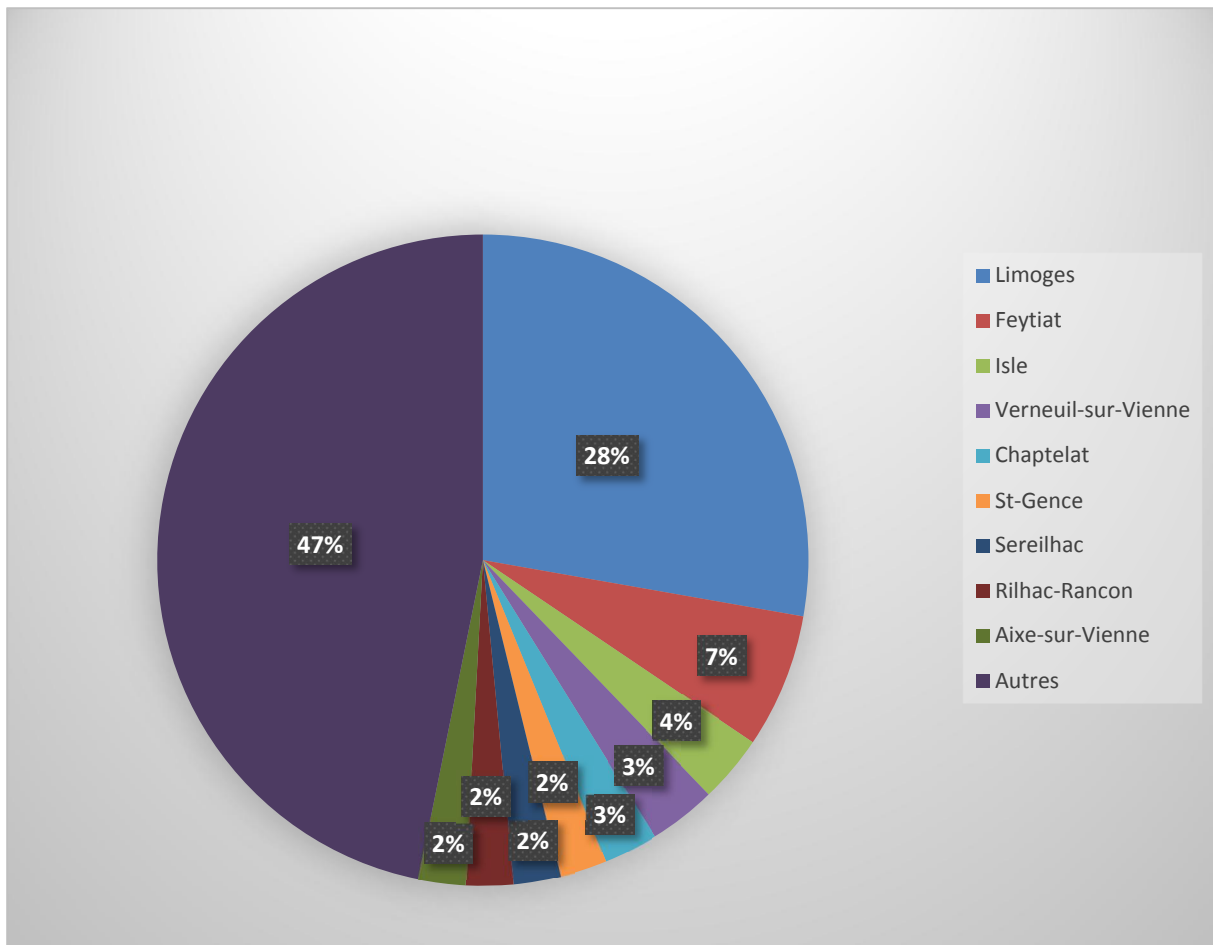


Figure 20. Graphique de la répartition des bals en Haute-Vienne (1922-1932) selon la commune.

Plusieurs observations peuvent être proposées à partir de l'analyse de l'échantillon de 299 bals ayant eu lieu en Haute-Vienne entre 1922 et 1932. Dans un contexte national très propice à la multiplication des rassemblements populaires, le département connaît, lui aussi, une forte hausse des bals au lendemain de la Grande Guerre. C'est surtout après 1922 que le phénomène semble prendre de l'ampleur ; le choix de la période 1922-1932 pour dresser cette statistique repose donc sur des critères historiques, sociaux et culturels.

Première observation, à l'échelle du département. Sur les cinq années étudiées ici, Limoges concentre 28% des bals annoncés dans le *Courrier du Centre* d'après notre second graphique ci-dessus (figure 20). Ce taux s'explique en grande partie par des arguments démographiques et structurels. Toutefois, la dissémination de la pratique du bal dans les localités rurales et éloignées de Limoges paraît assez nette. En effet, 80 localités sont concernées par ces annonces – le total est porté à 81 avec Limoges – et elles représentent 72% des bals organisés en Haute-Vienne entre 1922 et 1932. Nous avons, par conséquent, affaire à une sociabilité musicale et dansante éparpillée géographiquement. Ce rite, caractéristique du mode de vie rural, cimente une sociabilité villageoise.

Deuxièmement, la répartition de ces bals selon le type de bâtiment ou l'espace scénique utilisé fait clairement apparaître une constante : les bals ont lieu, dans plus de 70% des cas, dans des hôtels, des auberges, des restaurants ou des débits de boisson. Étant donné que, parmi les lieux « non précisés » et « non renseignés », un grand nombre se déroule hypothétiquement dans la catégorie précitée, nous pourrions même avancer un taux aux alentours de 90%. Ce résultat confirme le rôle clef déjà occupé par ces lieux de rassemblement dans le tissu social des campagnes françaises depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans l'entre-deux-guerres, malgré une concurrence croissante de lieux spécialement dédiés à la danse fondés sur le modèle anglo-saxon – les dancings – les hôtels, les restaurants et les débits demeurent un espace nodal des relations sociales, autour de la musique, de la danse et de la consommation. Les bals qui y sont organisés attirent la population du village et des localités avoisinantes, grâce aux progrès des transports, d'autant plus que ces événements sont en grande majorité gratuits. Cela s'explique simplement par le fait que les danseuses et les danseurs sont perçus par les tenanciers comme des consommateurs de boissons et de nourriture.

De plus, les hôtels et les restaurants disposent de vastes salles propices à la pratique de la danse et pour accueillir un public nombreux. Ces critères favorisent leur fréquentation saisonnière – les bals se déroulant entre l'automne et la saison hivernale – et fidélisent une clientèle populaire. Certains bals, à Limoges surtout, dont les prix des cartes d'entrée peuvent atteindre 20 francs, ou qui sont accessibles uniquement sur invitation – comme le bal de la préfecture ou ceux réservés aux membres honoraires et aux familles des adhérents de cercles ou de sociétés – sont fréquentés par un public bien plus aisé socialement et économiquement. D'une manière générale, les bals payants reposent sur des pratiques encourageant une sociabilité familiale et les rencontres : tarifs réduits pour les groupes, gratuité pour les mères accompagnées de leurs filles, tarifs réduits pour les femmes.

Enfin, nous pouvons remarquer que les bals sont organisés quasi-exclusivement les samedis et les dimanches, sauf les jours de fêtes²²⁰. Les bals du samedi sont organisés dans l'immense majorité à Limoges ; ceux du dimanche le sont dans les autres localités du département. Dans l'histoire des sociabilités, ce fait est essentiel, car il atteste de la consécration du *weekend* et des jours fériés en tant qu'espaces privilégiés des pratiques récréatives, qu'elles soient musicales et dansantes, sportives, cinématographiques, etc. Le bal

²²⁰ Dominique Crozat a montré le lien tenu entre la pratique du bal et la consécration du modèle politique et social mis en place sous la III^e République. Voir CROZAT Dominique, « Histoire et géographie du bal en France : une évolution qui accompagne celle des structures socio-politiques », 2001, halshs-00139212, consulté le 19/09/2020. Du même auteur, consulter également « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », in *Annales de Géographie*, t.109, n°611, 2000, pp.43-64.

est, en outre, le principal vecteur de diffusion des modes musicales et dansantes importées des Amériques – le jazz et le tango par exemple – pour une population rurale dont l'accès aux innovations technologiques demeure limité dans les années 1920.

4. Les scènes musicales privées : salons et domiciles

La « médiocrité des fortunes et la faible importance numérique de la bourgeoisie »²²¹ décrites par Alain Corbin fournissent un argument de poids pour affirmer l'idée que les salons et les grandes réceptions mondaines ne sont que des épiphénomènes à Limoges et dans la Haute-Vienne sur toute la période. Très peu de documents révèlent la présence de salons bourgeois dans lesquels la haute société limousine se réunit et où la musique apparaît comme nécessaire.

L'immigration étasunienne à Limoges, notamment la famille Haviland qui investit dans le domaine de la porcelaine, fournit un rare exemple de réceptions mondaines, autres que celles organisées dans les salons de la préfecture. À la fin du XIX^e siècle, dans un esprit pour le moins paternaliste, les Haviland offrent de grandes réceptions à leur personnel, dans leurs propres jardins et salons. Aussi, en janvier 1904, une fête organisée dans une résidence de Théodore Haviland, avenue de Poitiers à Limoges, réunit 1100 invités, dont le préfet Charles Lamy de La Chapelle et sa femme, le banquier Frédéric Tarnaud, Paul Jouhanneaud, le député radical-socialiste de la Haute-Vienne Emile Labussière, Faure (directeur de journaux), Lestrade (chef de gare), etc. Théodore Haviland propose même, parfois, des *Garden Party*, par exemple en septembre 1903²²² sur l'esplanade du Champ-de-Juillet.

Un fonds privé conservé aux archives municipales de Limoges²²³ révèle en outre l'importance de la musique dans les foyers bourgeois. Issu d'une famille aisée, René Sazerat, avocat et musicien qui vit et décède à Limoges, compile plus de 50 volumes de partitions. Membre d'un quatuor à cordes, il est multi-instrumentiste (violon, violoncelle, piano) et possède aussi plusieurs méthodes d'apprentissage de la musique. Ce patrimoine, d'un représentant de la bourgeoisie de la Haute-Vienne, prouve que l'enseignement de la musique et sa pratique sont, à la fin du XIX^e siècle, un marqueur identitaire et social puissant. René Sazerat organise des concerts, dans ses propres salons ou chez des amis, auxquels il fait participer sa fille Jeanne, réputée bonne pianiste. Il apparaît quelques fois dans les

²²¹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.364.

²²² Consulter MORANGE Emmanuelle, *Les loisirs bourgeois à Limoges (1850-1914)*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Limoges, s.d., 108 p.

²²³ AML, 43 S, fonds René Sazerat. Les informations sur René Sazerat proviennent de SABY Elisabeth, « Le fonds René Sazerat, avocat et musicien à Limoges (1854-1914), don de la famille », in *Archives en Limousin*, n°44, 2014, pp.74-75.

programmes de concerts mondains aux côtés de musiciens réputés de Limoges. Ainsi, en 1901, il occupe le pupitre de 2^e violon au Grand Continental, pour un concert au profit du « syndicat de l'aiguille »²²⁴. Il assiste Marcel et Auguste Colombier, puis Pierre Farge et Stéphane Charreire²²⁵, pour l'interprétation de deux quatuors de Joseph Haydn et pour celle du *Nil* de Xavier Leroux. Cela nous indique que René Sazerat intègre épisodiquement le réseau de sociabilité des musiciens professionnels de la Belle Époque limougeaude ; cela est sans doute le fruit de sa participation en tant que membre à la sociabilité orphéonique, puisque nous savons également qu'il appartient à la Société philharmonique de Limoges dans les années 1880²²⁶. Enfin, par l'intégration de sa fille à certains de ses concerts, il est concerné par une pratique familiale de la musique sur laquelle nous reviendrons.

Anne Martin-Fugier a observé les évolutions des salons mondains sous la III^e République, mettant en avant un mélange entre théâtre et musique dans les soirées : les séances musicales peuvent se limiter au cercle familial ou se déployer dans un salon mondain²²⁷. L'auteure distingue deux sortes de salons musicaux :

- Ceux où la maîtresse de maison joue
- Ceux où elle promeut une musique et réalise un mécénat actif

Les salons des professeurs de musique sont, eux aussi, des scènes musicales. Que ce soit pour le travail des élèves ou pour réaliser des auditions publiques, certains de ces espaces peuvent être considérés comme des salons bourgeois, relevant du même art de la réception que celui des réunions mondaines plus générales. Dans le domicile des professeurs de musique, la concomitance entre monde des salons et monde des arts, relevée par Anne Martin-Fugier, trouve toute sa place. D'autant que, au XIX^e siècle, l'enseignement musical demeure essentiellement privé et, « du fait de ce caractère [...], les pratiques musicales ont

²²⁴ *Courrier du Centre*, 28 décembre 1901.

²²⁵ Ces quatre musiciens sont des acteurs importants du monde artistique de Limoges dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Les frères Colombier et Pierre Farge sont également professeurs, à la fois dans le cadre privé et dans des structures telles que l'école de musique de Limoges fondée en 1910, dans le cas des Colombier. Stéphane Charreire, fils du musicien limougeaud Paul Charreire, ne paraît pas avoir eu d'activités musicales plus importantes qu'une participation à quelques concerts de la Belle Époque. Il apparaît néanmoins sous le nom de Stephen Charreire, en tant que « professeur de musique » dans le programme d'un concert donné à la salle Antignac le 30 mai 1903, à l'occasion d'une fête de famille offerte par l'association des anciens élèves de l'école Montmailler. L'affiche est reproduite dans DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Époque*, *op.cit.*, p.14. Nous détaillerons les parcours de ces acteurs majeurs de la musique en Haute-Vienne dans notre troisième chapitre.

²²⁶ ADHV, 4 M 136, Société philharmonique de Limoges, 1885. C'est en effet René Sazerat qui prononce le compte-rendu de l'association musicale pour l'année 1884. Voir l'annexe n°14.

²²⁷ MARTIN-FUGIER Anne, *Les salons de la III^e République. Arts, littérature, politique*, Paris, éd. Perrin, 2003, p.283.

très souvent pour cadre les salons »²²⁸. Sophie-Anne Leterrier recense, par exemple, « 196 professeurs privés à Paris en 1830 »²²⁹.

À Limoges, en 1912, nous dénombrons 63 professeurs de musique²³⁰, donnant des cours à domicile pour la plupart, mais quelques-uns proposent des auditions dans leurs propres salons. C'est le cas de la compositrice et professeure Ida de Saint-Vinox²³¹, rue Gambetta, dont nous pouvons trouver des traces dès les années 1880. Ainsi, en juin 1886, « dans les salons de Mme de Saint-Vinox, une société nombreuse était réunie »²³² afin d'écouter ses élèves, lors d'une audition. Un tel événement est de nouveau indiqué dans la presse en juillet 1892 :

« [...] dans ses salons, [...] Madame de Saint-Vinox conviait à une fête musicale, du plus haut intérêt, une élite d'artistes et d'auditeurs. Les artistes sont ses élèves, les auditeurs, leurs mères et leurs amies »²³³.

Ce compte-rendu nous apporte trois types d'informations. Premièrement, il confirme le côté élitiste de cette réunion musicale, mis en avant dans le texte. Deuxièmement, il révèle une pratique courante qui consiste à favoriser le caractère intimiste de l'événement, la mondanité excluant l'universalité sociale. Troisièmement, enfin, il semble que la majorité des événements musicaux organisés dans les salons de M^{me} de Saint-Vinox à Limoges, à la fin du XIX^e siècle, priorisent les rendez-vous féminins. Cette sociabilité musicale genrée est symptomatique du cloisonnement alors en vigueur dans la société française et qui se retrouve en Haute-Vienne ; il existe une musique d'intérieur, restreinte au cadre du privé et qui est l'apanage des femmes. Puis une musique d'extérieur, libérée dans tout l'espace public, bien plus accaparée par les hommes. Ce hiatus dans les sociabilités musicales a tendance à s'estomper dans la première moitié du XX^e siècle, mais ne disparaît pas totalement.

Ludovic Tournès a montré les évolutions majeures observées dans le monde musical d'après-guerre :

²²⁸ LETERRIER Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIX^e siècle », in LEUWERS Hervé, BARRIERE Jean-Paul et LEFEBVRE Bernard (dir.), *Élites et sociabilité au XIX^e siècle. Héritages, identités*, Villeneuve d'Ascq, CRHEN-O, 2001, p.80.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Almanach du Limousin*, 1912, catégorie « professeurs de musique ». L'*Annuaire Dumont*, pour l'année 1914, en comptabilise 85, toujours à Limoges.

²³¹ Issue d'une famille aristocratique de Haute-Vienne, Ida de Saint-Vinox fait éditer, chez Frédéric Lagueny, un morceau pour piano intitulé *Marthe*, conservé aux Archives départementales dans le fonds Lagueny, 37 J 4.

²³² *Courrier du Centre*, 19 juin 1886.

²³³ *Id.*, 4 juillet 1892.

« Au cours de l'entre-deux-guerres, les progrès techniques permettent l'émergence d'une nouvelle manière d'écouter la musique. Avant 1914, en effet, l'écoute du cylindre et du disque était loin d'être aussi bien considérée que le concert ou la pratique instrumentale privée »²³⁴ ; la situation change dans les années 1920, aboutissant à l'émergence d'une discophilie toujours plus élargie. Il ajoute que « désormais, le concert et la pratique instrumentale ne constituent plus les seules voies d'accès à la musique, grande ou petite »²³⁵.

C'est sans aucun doute l'évolution la plus significative des sociabilités musicales au cours de la période : la transformation progressive du domicile en une véritable scène musicale, à partir de la fin des années 1920. Les nouveaux appareils – disques et postes radiophoniques – sont au cœur de cette mutation, dont les conséquences pour notre sujet peuvent être lues de deux manières. Premièrement, elle change radicalement le rapport de l'individu à la musique, suscitant par-là de nouvelles pistes de réflexion pour les sociologues de la musique²³⁶. Deuxièmement, ce bouleversement induit des rapports sociaux collectifs inédits, entrant de plain-pied dans le champ des investigations sur les sociabilités. Cela fait partie intégrante de la deuxième mutation des sociabilités musicales que décrit Ludovic Tournès²³⁷, après la Grande Guerre, et qui revêt un caractère très informel.

En ce qui concerne la Haute-Vienne, les grandes phases repérées sont identiques. D'abord le déclin de l'aristocratie – déjà numériquement peu présente – au profit d'une bourgeoisie friande du monde des cercles et des associations, dès le mitan du XIX^e siècle. Puis le passage, au cours des années 1920-1930, à un nouveau modèle de consommation musicale et sonore. La technologie et sa démocratisation – assez lente d'après les contemporains – en Haute-Vienne influe sur tous les champs liés aux sociabilités. Afin de mieux saisir la rupture, à l'échelle du département, quelques témoignages de la réception de ces appareils et de la musique, sont nécessaires.

²³⁴ TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, op.cit., p.58.

²³⁵ *Ibid.*, p.60.

²³⁶ Voir par exemple ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 2009 [1994]. L'auteur définit la sociologie de la musique comme la « connaissance des rapports entre l'auditeur de musique, en tant qu'individu socialisé, et la musique elle-même » (p.15).

²³⁷ TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, 269 p.

Le premier effet des nouvelles technologies dans le monde musical des années 1920-1930, c'est l'accès d'un public élargi, socialement et géographiquement, à toute la musique enregistrée ou diffusée. Dans un article de 1935, Raymond d'Étiveau²³⁸ explique que

« *Les techniques contemporaines ont mis le chef d'œuvre et la beauté à la portée de tous. Il n'est plus de demeure isolée, plus de hameau perdu, pas de collectivité lointaine qui ne puisse recevoir l'annonce merveilleuse [...]. Comment voulez-vous que l'homme de 1935 qui, d'un geste du doigt, sans quitter son fauteuil et sa pipe, peut, sans effort et sans talent, disposer de Beethoven ou de Jean-Sébastien Bach, puisse encore les accueillir avec le respect religieux sans lequel le Génie n'est plus qu'un roi en exil ?* »²³⁹

La même observation sur le décloisonnement des espaces ruraux est faite par un journaliste de *La Revue limousine* qui, en 1927, indiquait déjà que « le grand bienfait de la T.S.F. est d'apporter dans les centres les plus solitaires et les plus dépourvus de distraction, un écho de l'intelligence universelle et le *reflet auditif* des plaisirs citadins [...] »²⁴⁰.

En demeurant strictement dans le cadre de l'espace musical, les nouveaux appareils en essor ont, de surcroît, une autre conséquence visible et durable : l'écoute intimiste sans aucun musicien *in vivo*. Les témoignages des contemporains sur cette mutation sont assez nombreux et sont à la croisée de l'histoire des émotions, des technologies et de la musicologie. Raymond d'Étiveau, dans une « Chronique du phonographe » qui devient par ailleurs régulière dans les revues locales, insiste sur l'idée que « l'un des principaux facteurs du succès triomphal de la merveilleuse machine [le phonographe] est de nous permettre, dans l'intimité de notre studio, *chez nous*, de goûter les grandes œuvres musicales [...] »²⁴¹.

Les conséquences peuvent être étendues à l'affluence du public aux concerts dans les années 1930. À l'assemblée générale du Cercle Symphonique de Limoges, les membres du bureau sont obligés de reconnaître que « la T.S.F., le phonographe, ont pris une place très

²³⁸ Chroniqueur, journaliste et homme de lettres, Raymond d'Étiveau (sans doute né à la toute fin du XIX^e siècle) est décrit comme un « admirateur et ami de Romain Rolland » dans ALBERT-BIROT Arlette, « La revue Centres. Georges-Emmanuel Clancier, Robert Margerit, René Rougerie », in ALBERT-BIROT Arlette, DÉCAUDIN Michel (dir.), *Georges-Emmanuel Clancier, passager du siècle*, Limoges, Pulim, 2003, 423 p., p.42. Raymond d'Étiveau publie en 1923 un ouvrage intitulé *Une jeunesse : témoignage contemporain*, aux éditions Rieder à Paris ; il y relate ses souvenirs en tant que combattant sur le front entre 1917 et 1918. Proche de l'écrivain Georges-Emmanuel Clancier (1914-2018), ce dernier l'assimile dans ses mémoires en tant que mentor et protecteur de ses premiers écrits littéraires. Voir CLANCIER Georges-Emmanuel, *Le temps d'apprendre à vivre. Mémoires, 1935-1947*, Paris, Albin Michel, 2016, 560 p. Raymond d'Étiveau est, enfin, le directeur du mensuel *La Vie limousine*, qui paraît de 1926 à 1939.

²³⁹ *La Vie limousine*, février 1935.

²⁴⁰ *La Revue limousine*, « Théâtre et T.S.F. » par J. Valmy-Baysse, 1927.

²⁴¹ *Id.*, 1929.

grande dans certaines familles qui ne se dérangent plus à l'annonce [des] soirées »²⁴². Quant à l'influence du disque, il est très souvent reçu favorablement dans les sources, mais décrit comme un élément qui « s'écoute le plus souvent en petit comité, voire même dans la solitude »²⁴³. En somme, la technologie semble contracter l'espace-temps dans l'entre-deux-guerres sans pour autant favoriser les sociabilités musicales collectives. Le domicile devient une véritable scène, provoquant d'autres émotions et des comportements collectifs inédits que nous étudierons plus loin dans notre enquête. En résumé, un journaliste l'exprime en 1928 par ces mots :

« Si l'automobile nous permet de voir le monde, la T.S.F. fait entrer le monde entier chez nous. [...] La T.S.F. a fait de nous tous des petits rois dans quatre mètres carrés. [...] Devant l'appareil [...], l'isolement et l'ennui cessent comme par enchantement »²⁴⁴.

Enfin, notons que le fait que l'espace privé devienne un espace musical *stricto sensu* impose une nouvelle conception de son domicile. Autrement dit, les acquéreurs des appareils de diffusion du son apprennent, peu à peu, à se servir de leur instrument, grâce à des conseils prodigués dans les revues. En 1931, nous pouvons lire dans *La Revue Limousine* que « la position à donner à un haut-parleur dans une salle n'est pas indifférente »²⁴⁵. S'en suit toute une explication sur la résonance ou l'écho, selon la taille de la salle, assimilant par-là le domicile en une vraie salle de concert :

« Il convient de distinguer si la salle est de petites ou de grandes dimensions. Dans le premier cas, le seul phénomène à craindre est celui de la résonance. On peut se rendre compte facilement de l'influence de ce dernier de la façon suivante : dans une salle relativement petite, on produit, de façon ou d'autre, un son dont la fréquence est continuellement variable. À un instant donné on a la sensation très nette d'une grande augmentation d'intensité sonore. C'est l'air de la salle qui entre en résonance. Il n'y a plus alors qu'à changer de pièce.

Dans les grandes salles, les effets de résonance ne sont pas à craindre ; mais, par contre, les effets d'écho peuvent être très importants. Ils se traduisent par un renforcement du son ou sa prolongation, cause de confusion, et par des absorptions en d'autres endroits. On évite l'écho en empêchant la réflexion des ondes sonores sur les parois, par exemple en recouvrant celles-ci de tentures.

²⁴² AML, 1 S 4, *Cercle Symphonique*, Assemblée générale du Cercle, 1934.

²⁴³ *La Vie limousine*, 25 avril 1931.

²⁴⁴ *Courrier du Centre*, 17 mars 1928.

²⁴⁵ *La Revue limousine*, « De l'emplacement des haut-parleurs », 1931.

Dans l'un comme dans l'autre cas, il faut que le volume de son émis par le haut-parleur soit suffisant pour donner à l'auditeur la même impression que s'il était dans le local où se joue le concert. Mais, d'autre part, une trop grande puissance sonore devient rapidement fatigante et se traduit à l'oreille par une déformation des sons apparente. La solution est de placer les auditeurs relativement loin des haut-parleurs. Dans le cas d'une grande salle, on disposera les haut-parleurs au voisinage du plafond, ce qui aura en outre l'avantage d'éviter les réflexions par les voûtes »²⁴⁶.

Les pratiques collectives ne disparaissent pas avec l'arrivée des nouvelles technologies. De nouvelles sociabilités émergent en-dehors des cercles associatifs dans un premier temps. En Haute-Vienne, des amateurs se réunissent pour écouter ensemble les nouveautés discographiques ou des émissions radiodiffusées. Ces éléments ont également été observés par Sophie Maisonneuve, qui explique que « l'adoption du phonographe comme médium domestique suppose l'invention, à partir de paradigmes existants (la pratique pianistique amateur, le concert), de pratiques culturelles domestiques nouvelles. Les manuels, les revues d'amateurs et les réunions de "gramophiles" [...] se multiplient »²⁴⁷.

Du point de vue spatial, les sociabilités musicales de l'entre-deux-guerres changent de support dans le cadre privé. La musique, présente auparavant de manière épisodique, en fonction des calendriers, devient plus manifeste et son écoute régulière. Il demeure, du reste, très difficile de quantifier avec exactitude l'évolution du nombre de postes de T.S.F. et de phonographes dans les foyers haut-viennois. Le relatif « retard » économique peut expliquer en partie la massification assez lente de ces objets dans le département, contrairement aux grands centres urbains français. Il s'accompagne donc d'un retard culturel, en particulier pour les campagnes éloignées de Limoges ; ainsi, « la T.S.F. est quasi inconnue en milieu rural (rares, même, sont les postes à galène), mais elle se répand en milieu urbain, à Limoges surtout [...] »²⁴⁸.

Parmi la foule de comportements nouveaux et des sensibilités nouvelles induites par l'arrivée de ces technologies, les relations sociales se retrouvent chamboulées, en particulier dans l'espace urbain. L'usage de phonographes et de postes radiophoniques engendre un débordement de l'espace privé sur celui du voisinage. En témoigne l'importante hausse, après 1920-1925, du nombre de plaintes émises pour tapages, dans la presse. Un nouveau rapport social apparaît, conflictuel, autour de la musique et de l'usage des appareils d'écoute et de

²⁴⁶ *La Revue limousine*, « De l'emplacement des haut-parleurs », 1931. L'article n'est pas signé mais est publié entre deux chroniques sur le phonographe écrites par Raymond d'Étiveaud.

²⁴⁷ MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XX^e siècle », in *Communications*, n°81, 2007, pp.47-59, p.51.

²⁴⁸ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », in *Ethnologia*, n°49, 1990, p.30.

diffusion. Nous en verrons les causes et les conséquences, sur le terrain du sensible²⁴⁹ et des sociabilités, dans notre quatrième chapitre.

5. Les magasins de musique

La spatialisation des sociabilités musicales ne saurait être complète sans la localisation, dans les espaces urbains, des commerces liés à la musique. Peu nombreux en Haute-Vienne entre 1870 et 1940, ils remplacent peu à peu le colportage en tant que distributeurs principaux d'instruments et de recueils imprimés destinés soit à l'apprentissage soit à la pratique plus avancée de la musique.

Deux sources renseignent sur le maillage constitué par ces établissements, à Limoges et en Haute-Vienne. La première est composée des recherches réalisées par un éditeur local, Jean Lagueny, conservées dans un fonds privé des Archives départementales de la Haute-Vienne²⁵⁰. Pour mener à bien ce travail, il a compilé les informations de plusieurs publications : *l'Annuaire du Limousin*, *l'Annuaire musical et orphéonique*, *l'Annuaire de la musique* et, enfin, *l'Annuaire des Artistes*. Jean Lagueny est ainsi parvenu à lister le nombre et le nom des marchands de musique et d'instruments à Limoges, entre 1819 et 1943²⁵¹.

Une forte hausse du nombre de marchands de musique est observable sous la II^e République, avant une stabilisation sous le Second Empire. Pour la III^e République, nous constatons que les périodes de conflits et de crises – ce qui est sensiblement le cas pour les guerres de 1870 et celle de 14-18 – ne constituent en aucune manière une phase de repli de l'offre musicale dans la ville. Les guerres ne sont donc pas une rupture pour ce modèle de sociabilité musicale.

D'autre part, c'est surtout à partir des années 1870 que les ventes d'instruments paraissent davantage accaparer les activités de ces établissements, ce qui est particulièrement visible pour le piano. Sur ce point, l'analyse des catalogues de la maison Lagueny, que nous étudierons plus loin, donnera un éclairage plus complet.

Enfin, nous pouvons observer le maintien des commerces, basés majoritairement sur un fonctionnement familial. Depuis l'ouverture de leur boutique en 1873 (figure 21), les Lagueny, sans occuper une position de monopole à Limoges et dans les alentours, dominent toutefois le secteur marchand de la musique.

²⁴⁹ MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XX^e siècle », *loc.cit.* L'auteure propose de « replacer l'histoire des sens et des émotions [...] dans une histoire des techniques dont elle est inséparable » (p.57).

²⁵⁰ ADHV, 37 J 8, fonds Lagueny, sous-dossier « recherches ».

²⁵¹ Voir l'annexe n°1.



Figure 21. Façade de la maison Lagueny, rue Cruche-d'or à Limoges, 1906²⁵².

Leur boutique est l'objet d'une pratique musicale régulière et pérenne, se transformant parfois en une salle de concert lors d'auditions revêtant un caractère presque privé, bien souvent dans l'intimité des familles ou d'un cercle restreint d'initiés et d'amateurs éclairés. Le 27 juillet 1894²⁵³, la salle F. Lagueny est utilisée pour l'audition des élèves d'Alexandre Moulinier, pour laquelle d'autres musiciens, connus et reconnus dans toute la région, sont conviés (figure 22). C'est dans les années 1890 que Frédéric Lagueny, sans doute dans une

²⁵² ADHV, 37 J 2. La rue Cruche-d'or, qui existe toujours aujourd'hui, est située au cœur de la ville, à environ 200 mètres au sud de la place de la République. La boutique est installée au n°1 de la rue.

²⁵³ *Id.*, fonds Lagueny. D'autres programmes sont conservés : celui de l'audition des élèves d'Aline Duvillard, le 18 juillet 1886, où seules des élèves de sexe féminin sont présentes, pourrait agrémenter les discussions sur la problématique du genre dans les sociabilités musicales. Nous pouvons observer la même chose lors de l'audition des élèves de M^{me} Demassiat en 1906.

optique commerciale, diversifie ses activités en créant la salle qui porte son nom. Rebaptisée Lagueny frères, cette dernière accueille toujours des concerts du même type à la Belle Époque. Ainsi, le 28 juin 1906, ce sont les élèves de M^{me} Demassiat qui y donnent un concert²⁵⁴.



Figure 22. Programme de l'audition des élèves d'Alexandre Moulinier dans la salle F. Lagueny, 27 juillet 1894.

En 1929, le magasin de Lucien Lagueny, situé au n°2 de la rue Dalesme²⁵⁵ à Limoges, est décrit en tant que « stand », dans lequel, outre la manufacture de pianos, les clients peuvent voir

« [...] au premier étage de son magasin, [...] une très belle salle d'expositions [sic] de pianos. Cette salle servira, en outre, éventuellement, pour les auditions intimes des professeurs avec leurs groupes d'élèves. Dans une salle adjacente, ce distingué

²⁵⁴ ADHV, 37 J 2, fonds Lagueny.

²⁵⁵ La rue Dalesme est située à proximité de la place de la République, côté sud, non loin de l'église Saint-Pierre-du-Queyroix. Il s'agit de l'adresse du magasin d'exposition et de vente de Lucien Lagueny, qui possède aussi des ateliers et des bureaux, au n°25 de la rue Jules-Noriac (figure 24).

constructeur et musicien organise aussi une location de pianos à l'heure pour les personnes de passage dans notre ville »²⁵⁶.

Le journaliste Pierre Préhent présente en 1934 le commerce du frère de Lucien, Jean Lagueny comme une

« [...] maison de la musique intégrale, [...] dont les magasins sont situés sur cette large et belle voie de Limoges qu'est le boulevard Carnot. Cette maison, primitivement située rue Haute-Vienne lors de sa fondation par M. Lagueny père, voici une soixantaine d'années, fut par la suite transférée à l'emplacement actuel, où, après quelques années, M. Jean Lagueny [...] lui donna une grande extension »²⁵⁷.

Cet espace musical est composé de plusieurs parties. Dans le magasin du boulevard Carnot (figure 23) sont installés des salons d'exposition et des ateliers, dans lesquels sont présentés une myriade d'instruments et de partitions. Un salon spécial est réservé aux derniers appareils – phonographes, postes de T.S.F. et disques. Surtout, ce bâtiment abrite aussi une salle d'auditions, où se trouve un « pick-up » qui « provoque l'émotion intense de tous ceux qui l'entendent »²⁵⁸. Un autre atelier (figure 24) est destiné à l'entretien et à la réparation des pianos mais abriterait aussi, d'après une publicité de 1926²⁵⁹, les bureaux pour la gestion administrative de l'enseigne. Il est également placé dans le centre de la ville, un peu plus excentré par rapport aux autres magasins, tous situés à proximité immédiate de la place de la République – l'atelier de Lucien Lagueny étant à quelques centaines de mètres au nord-ouest de cette place centrale.

²⁵⁶ *La Revue limousine*, 20 juin 1927.

²⁵⁷ *La Vie limousine*, mai 1934.

²⁵⁸ *Ibid.* Mais il arrive que ce salon soit utilisé en tant que salle de concert, comme en avril 1927, lorsque le *Courrier du Centre* relate une séance musicale dans « le beau et vaste salon d'exposition [...], aménagé pour la circonstance en salle de concert, d'acoustique parfaite [...] ».

²⁵⁹ *La Revue limousine*, 1^{er} juin 1926.



Figure 23. Vitrine de la boutique Laguény, boulevard Carnot, en 1927²⁶⁰.

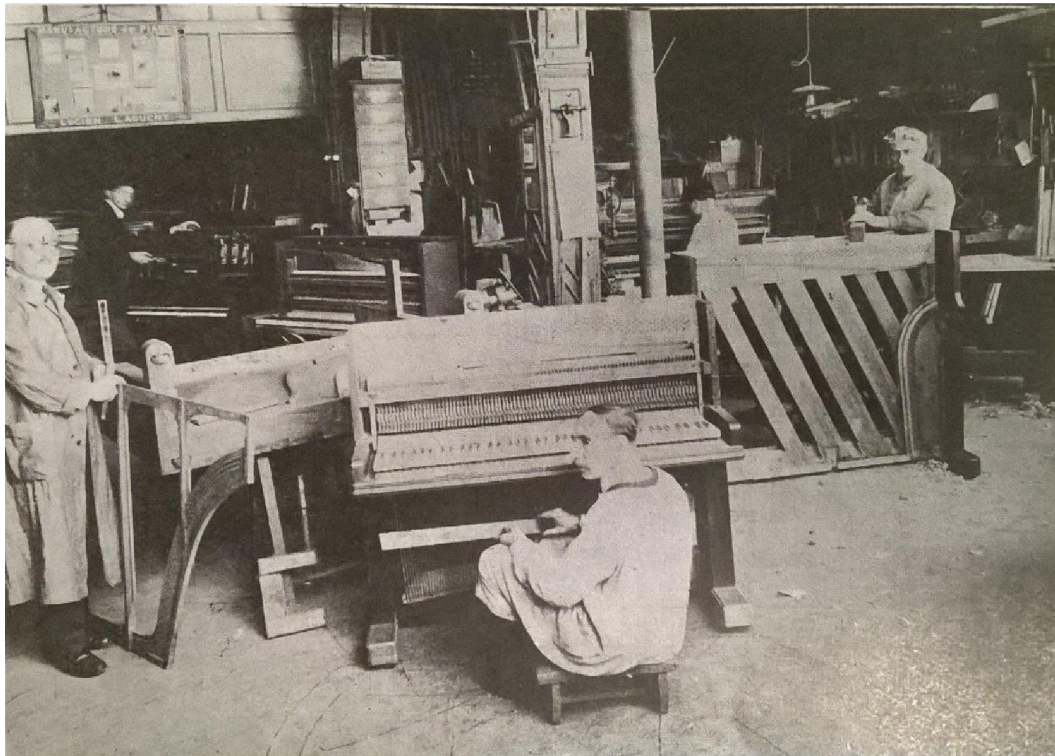


Figure 24. Vue intérieure de l'atelier de Lucien Laguény, facteur de pianos, au 25 de la rue Jules-Norziac à Limoges, 1929²⁶¹.

²⁶⁰ *La Vie limousine*, 1927.

²⁶¹ *Id.*, 1^{er} juin 1929.

L'implication des frères Laguény dans de nombreux événements musicaux à Limoges et dans la région limousine – prêts d'instruments, éditions de partitions, défense du régionalisme, concerts, etc. – leur confère un rôle nodal dans les sociabilités musicales du département. Cela perdure même après la scission de 1924, date à partir de laquelle Jean et Lucien Laguény ne font plus affaire ensemble et ont chacun leur propre commerce.

D'autres localités urbaines de la Haute-Vienne possèdent des commerces similaires, mais les sources ne permettent pas de dresser un inventaire aussi exhaustif que pour Limoges.

6. Écoles et bâtiments religieux

Deux autres espaces sont concernés par des activités musicales périodiques pendant toute la période de la III^e République.

D'abord les écoles, concernées, nous l'avons vu, par les bouleversements engagés dans les années 1880 par des républicains convaincus du bienfait de la pratique musicale pour les enfants. Ainsi, dans toutes les écoles communales, des cours de musique sont dispensés aux élèves des deux sexes, le plus souvent deux fois dans la semaine²⁶². Michèle Alten²⁶³ rappelle que les sociabilités musicales scolaires, encadrées par l'enseignant, sont de deux types :

- Chanter de manière ordinaire dans la classe
- Participer à des cérémonies extraordinaires, scolaires ou civiques

Nous disposons dans les archives, pour la ville de Limoges, de la liste des cours de musique donnés dans les écoles communales pour l'année 1885 :

²⁶² Les textes officiels du 28 juillet 1882 mettent en place une à deux heures d'enseignement musical par semaine (une heure après 1923), avec un mélange entre chant choral et solfège.

²⁶³ ALTEN Michèle, « L'école républicaine et la musique (1880-1939) », in VADELORGE Loïc, TOURNES Ludovic (dir.), *Les sociabilités musicales*, op.cit., pp.49-60.

Tableau 9. Cours de musique dispensés dans les écoles communales de Limoges (1885)²⁶⁴.

École	Professeur
Garçons	
École primaire supérieure	Coiffe
Montmailler	Bonnal
Feuillants	Demassiat
Monnaie	Van Eycken
Faubourg de Paris	Coiffe
Vieille route d'Aixe	Bernard
Pont Saint-Etienne	Tharaud
Pont-Neuf	Sarre
Hôtel-de-Ville	Demassiat
Montjovis	Bonnaud
Landouge	Sartout
Rue d'Aigueperse	Bonnal
Filles	
Portail-Imbert	Coiffe
Champ-de-Foire	Bonnaud
Chinchauvaud	Van-Eycken
Ancienne route d'Aixe	Bernard
Rue des Carmélites	Van-Eycken
Pont-Neuf	Sarre
Société immobilière	Sartout
Montjovis	Bonnaud
Boulevard des petits Carmes	Coudert
Boulevard de la Pyramide	Demassiat
Faubourg de Paris	Bonnal
Pont Saint-Martial	Coudert
Landouge	Sartout

Ce sont donc, au total, 25 écoles communales concernées à Limoges par cet enseignement, qui n'est ici délivré que par des hommes.

Faisant écho à la pratique musicale en expansion dans le milieu scolaire, un grand nom de la musique à Limoges, Paul Charreire, accueille très favorablement cet essor en 1890 :

*« Tous les établissements scolaires des deux sexes, à Limoges, soit écoles primaires municipales, soit écoles libres et pensionnats, possèdent actuellement des cours de musique vocale auxquels plusieurs directeurs ajoutent [...] la création de jeunes fanfares »*²⁶⁵.

²⁶⁴ AML, 1 R 122.

²⁶⁵ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale » par Paul Charreire, 1890.

Il déplore néanmoins l'absence d'études supérieures et de conservatoire, pour les jeunes talents, contraints de quitter Limoges pour rejoindre d'autres villes capables de consacrer leur carrière. Depuis la fin du XIX^e siècle, plusieurs musiciens reconnus de Limoges, dont Paul Charreire lui-même, appellent la municipalité à créer un conservatoire. Ce n'est qu'en 1910 que la ville se dote d'une école de musique, dirigée par Léon Roby et installée sur la place de la République. Dans ce bâtiment moderne, un enseignement musical complet est délivré aux enfants qui sont dans les conditions d'admission : être alphabétisé, avoir entre 8 et 20 ans pour les garçons ou entre 8 et 18 ans pour les filles ; enfin, il est possible d'être inscrit jusqu'à 25 ans pour le chant et les instruments à vent.

« L'École a pour but de répandre et développer l'art musical, de former des chanteurs et instrumentistes capables de rendre des services dans les sociétés musicales de la ville (orchestres, chorales, harmonies et fanfares) ou encore de les faire admettre au Conservatoire national de musique »²⁶⁶.

Au-delà de l'influence grandissante de l'école de musique de Limoges, qui devient un conservatoire dans les années 1930, tout un réseau de professeurs dans le département délivre des leçons de musique dans leurs domiciles, rendant compliquée et fastidieuse la lecture historique et géographique de cette offre musicale. De nombreuses annonces sont disséminées dans la presse locale. En 1882, un article du *Courrier du Centre* fait état d'une « étude du piano [qui s'est] généralisée »²⁶⁷, proposant les cours de M^{me} Demassiat. En 1887, c'est la compositrice Ida de Saint-Vinox qui propose ses services aux jeunes filles.

En 1922, c'est dans la salle Saint-Aurélien que M^{me} Lucien André réalise l'audition de ses élèves²⁶⁸. Que ce soit en cours privés, au domicile du professeur ou celui de l'élève, le nombre d'enfants pratiquant la musique ne cesse de croître au cours de la III^e République en Limousin. Il en est de même pour le nombre des élèves inscrits au conservatoire de Limoges, qui atteint 470 en novembre 1934, une cinquantaine d'enfants ayant été refusés, faute de place. Toutefois, en nous basant sur le recensement de la population de la Haute-Vienne de 1936²⁶⁹ et en prenant en compte l'ensemble des enfants des deux sexes de la tranche 10-20 ans (soit environ 44 000 enfants et adolescents en Haute-Vienne en 1936), les élèves du conservatoire de Limoges en 1934 ne représenteraient qu'un peu plus de 1% de la totalité des enfants du département.

²⁶⁶ *Almanach du Limousin*, « Ecole de musique de Limoges », 1911.

²⁶⁷ *Courrier du Centre*, 18 octobre 1882.

²⁶⁸ *Id.*, 1^{er} juin 1922.

²⁶⁹ Voir le graphique de l'annexe n°19.

Enfin, il existe un dernier lieu fixe et immuable, qui tient toute sa place dans l'analyse des sociabilités musicales. Le bâtiment religieux, qu'il soit église, cathédrale ou temple, est très souvent investi d'un rôle musical propre aux liturgies qui y sont délivrées. Entre 1870 et 1940 en Haute-Vienne, tous les bâtiments de ce type sont concernés par de la musique religieuse, jouée par des ensembles vocaux et/ou instrumentaux. Faire une liste exhaustive des églises du département ne serait pas pertinent pour notre étude, qui consiste surtout à établir un champ visuel caractéristique du paysage culturel haut-viennois de la III^e République. D'autant plus que, malgré quelques variables à prendre en compte, l'acoustique des bâtisses s'apparentant aux églises et aux cathédrales demeure sensiblement la même. Ce qui est plus intéressant, en revanche, porte sur la composition du public et celle des artistes, que nous analyserons dans une prochaine partie.

Les églises en tant que scènes musicales sont considérées par les contemporains comme un pan majeur de la culture locale. Joseph Baju, compositeur et chef de musique, écrit ainsi en 1887 que « si la musique s'est exilée du théâtre, nous la retrouvons ailleurs, sous une forme plus noble et plus pure. Nos églises sont un foyer où brûle sans pâlir la céleste flamme de l'art sacré »²⁷⁰.

Une lente spécialisation des espaces selon la musique qui y est jouée est observable à Limoges. Les églises et les cathédrales sont privilégiées pour la musique religieuse mais n'ont pas le monopole, étant donné que la rue est périodiquement le théâtre de défilés religieux, dans le cadre des ostensions, qui ont lieu tous les sept ans à Limoges et dans une quinzaine de communes environnantes. Pendant les ostensions, de grandes festivités sont données, avec de la musique ; Alain Corbin évoque des « roulements de tambour dans toutes les directions »²⁷¹. Il s'agit de « manifestations culturelles unissant les différents groupes du corps social »²⁷² ayant une double valeur, folklorique et religieuse.

Toutefois, la cathédrale Saint-Etienne, siège de l'évêché et qui est achevée à la fin du XIX^e siècle, reste le haut-lieu de la musique religieuse, instrumentale et chorale sur l'ensemble de la III^e République en Haute-Vienne.

Ajoutons à ce constat une donnée essentielle et caractéristique de la Haute-Vienne sous la III^e République, observée par Alain Corbin dans son œuvre sur la région limousine²⁷³ : la pratique religieuse chute brutalement dans la décennie 1870-1880, ce qui amène l'auteur à relier l'anticléricisme des populations limousines à la faiblesse de l'emprise des notables (le

²⁷⁰ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale », 1887.

²⁷¹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, *op.cit.*, p.673.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Id.*, chapitre V de la deuxième partie, « L'ampleur de la déchristianisation et la fidélité aux pratiques archaïques », pp.619-693.

clergé ne pouvant pas s'appuyer sur l'aristocratie). Il poursuit en montrant que la déchristianisation est presque générale après 1914-1918 en Haute-Vienne, principalement dans les zones rurales ; enfin, il associe la faible croyance dans le département à l'essor, en parallèle, de la franc-maçonnerie dans plusieurs localités, comme Limoges, Le Dorat, Bellac et Saint-Yrieix-la-Perche.

Toujours est-il que l'affluence du public pendant les concerts de musique religieuse est décrite, depuis la fin du XIX^e siècle dans la presse locale, comme insuffisante. Alain Corbin évoque à ce sujet une « laïcisation de la sociabilité régionale »²⁷⁴. De surcroît, lorsque ce n'est pas le nombre des auditeurs qui fait défaut, c'est leur qualité. Pour l'inauguration des orgues de l'église Saint-Pierre de Limoges en mars 1880, le journaliste du *Courrier du Centre* relatant l'événement témoigne du fait que

*« Le public, sauf quelques exceptions, est peu familier avec cette musique qu'on entend qu'aux cérémonies religieuses et dont les harmoniums de nos salons ne donnent qu'une très incomplète idée »*²⁷⁵.

Cependant, il ne faut pas systématiquement relier l'affluence aux concerts religieux avec la pratique religieuse. Si nous en restons à analyser les bâtiments religieux en tant que scènes musicales, même si les sociabilités qui s'y nouent se construisent dans une atmosphère religieuse, ces édifices demeurent des lieux privilégiés pour l'exécution de morceaux spécifiques. Le public, très bigarré socialement, vient écouter beaucoup de chants – pour lesquels les femmes ont un rôle bien plus visible – et également des compositions d'auteurs limousins.

Une écoute disséminée au sein des foyers et de bâtiments investis au gré des possibilités semble être la norme à partir des années 1900-1910 mais surtout après la Première Guerre mondiale. Certains bâtiments demeurent associés à des musiques, à l'instar des édifices religieux ou des écoles. Les grandes salles fixes, comme le théâtre ou le Casino de Limoges, sont également des scènes permanentes mais dont les répertoires demeurent variés. Toute la difficulté de l'analyse réside dans l'identification de scènes plus éphémères, en particulier pendant les périodes de festivités. C'est aussi le cas pour les multiples salles occupées par les sociétés de musique, qui prolifèrent rapidement après les années 1870-1880 en Haute-Vienne et en France. Ces sociétés sont, en outre, très friandes des représentations en extérieur ; les scènes musicales essaient, en Haute-Vienne, dans les espaces urbains, péri-urbains et ruraux. Tout le tissu social et géographique semble concerné par la musique,

²⁷⁴ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.664.

²⁷⁵ *Courrier du Centre*, 21 mars 1880.

qui cimenter les relations sociales et en élargit le champ spatial au fur et à mesure que les moyens de transport se développent.

III. La musique en extérieur

Il existe des espaces dédiés à la musique ouverts, officiels et fixes, qui coïncident avec une grande partie de l'espace public. Dans cette catégorie sont pris en compte les jardins et les squares, véritables tribunes pour les orphéons et pour les fanfares de Limoges et du département et, nous le verrons, pour des ensembles nationaux voire européens de passage pour une célébration (concours, hommage). Ces espaces extérieurs attirent de plus en plus l'attention des conseils municipaux, dès les années 1890-1900.

Il ne faut pas non plus omettre des espaces ouverts et fixes, où la musique ne semble, *a priori*, pas jouer un rôle premier : le cimetière de Louyat, par exemple, contribue le temps d'un hommage funèbre à rendre musical un espace d'ordinaire silencieux, dans la périphérie nord de Limoges. De nombreux sociétaires – et c'est une pratique commune aux sociétés de tout le pays – rendent en musique un dernier hommage à un de leur camarade disparu²⁷⁶. Un autre exemple, symptomatique des politiques d'aménagement urbain de la fin du XIX^e siècle, est le kiosque à musique. L'intensité de sa fréquentation par les musiciens et par le public en fait, à Limoges et ailleurs, un haut-lieu de sociabilité musicale²⁷⁷.

Les théâtres de verdure et les fêtes – champêtres ou urbaines – consacrent aussi la rue et le monde extérieur en tant que scènes musicales, éphémères mais réelles. Enfin, cela peut paraître anodin à première vue, mais une autre variable doit être incorporée dans l'analyse des sociabilités musicales en extérieur : la météorologie. Indubitablement, cette dernière joue un rôle essentiel dans le processus ; une réflexion sera donc apportée à l'aide de l'histoire climatique, dont Emmanuel Le Roy Ladurie²⁷⁸ se faisait, en 1959, l'un des précurseurs.

²⁷⁶ Voir, par exemple, les obsèques grandioses du président Sadi Carnot, assassiné à Lyon en 1894 et originaire de Limoges, Archives départementales de la Haute-Vienne (ADHV), 1 M 237. D'autre part, des sociétés de musique imposent à leurs membres de se rendre en habits et souvent en musique aux obsèques d'un sociétaire disparu, comme l'atteste, parmi de nombreux cas, le compte-rendu du *Courrier du Centre* du 5 novembre 1928, lors des funérailles d'Auguste Dumont, pendant lesquelles ses amis sociétaires de l'*Avenir Musical* de Saint-Junien jouent la *Marche funèbre*.

²⁷⁷ MUSSAT Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », in BÖDECKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2002, pp.317-331.

²⁷⁸ LE ROY LADURIE Emmanuel, « Histoire et climat », in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 14^e année, n°1, 1959, pp.3-34.

1. Les kiosques

L'importance croissante des sociétés musicales dès les débuts de la III^e République en France, montrée par les travaux de Philippe Gumpłowicz²⁷⁹ et qui se vérifie pour le Limousin, confère à un autre espace un rôle de premier plan pour les sociabilités musicales de l'époque. Les kiosques à musiques, qui investissent régulièrement les débats des conseils municipaux dès les années 1870 en Haute-Vienne, émergent progressivement en tant que haut-lieu de la pratique et de l'écoute musicales à Limoges et dans les petites villes satellites du département.

Marie-Claire Mussat, qui dénombre environ 4 000 kiosques construits en France entre 1850 et 1914, insiste sur l'essor d'un « lieu de mémoire », car « 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 sociabilité et de l'évolution du public, mais aussi de la place de la musique dans la cité »²⁸⁰.

Le conseil municipal de Limoges engage des discussions dès la deuxième moitié des années 1870, autour de projets d'aménagements urbains. Parmi ces derniers, la place d'Orsay occupe une bonne place dans les débats, à partir de 1878. Régulièrement mise sur la table des négociations pour le budget municipal, la nécessité de bâtir une scène extérieure pour les orphéons et les sociétés musicales de la ville fait l'unanimité chez les édiles. Mais le prix et l'emplacement sont âprement discutés et, finalement, c'est le Champ-de-Juillet qui est retenu pour l'érection du kiosque (figure 25).

En 1878, un membre du conseil municipal insiste sur les bienfaits du kiosque qui « permettra au public de mieux entendre les musiques et, s'il est rôti par le soleil, du moins les musiciens seront abrités »²⁸¹.

Progressivement, ce sont toutes les localités de la Haute-Vienne qui se dotent de structures capables d'abriter les musiciens et d'offrir en plein-air des concerts à leurs habitants. Ainsi, un kiosque est inauguré à Saint-Junien²⁸² – qui compte un peu moins de 10 000

²⁷⁹ GUMFLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 [1987], 339 p.

²⁸⁰ MUSSAT Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », in BÖDECKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *op.cit.*, p.318.

²⁸¹ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1878.

²⁸² Saint-Junien est une cité industrielle située à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Limoges, au bord de la Vienne. Grâce notamment à la modernisation des usines de papeterie et de ganterie, puis à l'ouverture de la gare en 1887, la ville se développe rapidement au XIX^e siècle et recrute des ouvriers et des ouvrières dans une aire départementale. À la fin du XIX^e siècle, la seule industrie du papier emploie près de 1 500 personnes, principalement des femmes. Consulter PERRIER Antoine, « Saint-Junien. Étude de géographie urbaine », in *Norois*, n°47, juillet-septembre 1965, pp.337-348.

habitants dans les années 1890 – lors des fêtes de Pâques de l'année 1893 : le correspondant du *Courrier du Centre* s'enorgueillit de cette nouvelle, en s'exclamant « Enfin ! Les Sociétés musicales pourront donc exécuter leurs programmes sans être bousculées par la foule »²⁸³. Œuvre républicaine, ce bâtiment est inauguré par les notes et le chant de *La Marseillaise*, premier morceau joué sur cette scène inédite pour les habitants. Le kiosque, baptisé « Lacôte » en référence au nom de la place sur lequel il est érigé²⁸⁴, est ensuite utilisé à de nombreuses reprises, notamment dans les années 1920, pour y donner des concerts publics. L'harmonie *l'Espérance* y joue par exemple le 4 avril 1920²⁸⁵.

Comme l'a indiqué Patrice Veit,

« l'espace a [...] une influence sur l'écoute et la réception. Le kiosque est, à cet égard, révélateur du fonctionnement multiple des œuvres à travers les arrangements et les adaptations, courants à l'époque, du répertoire « classique ». Si ce répertoire est ainsi accessible à un large public, étranger à la salle de concert, sa diffusion populaire s'effectue en même temps par le filtre d'un univers sonore spécifique, celui des instruments à vent, propres aux orchestres d'harmonie et aux fanfares, distinctif et « marqué » socialement par rapport à l'orchestre, au quatuor à cordes et au piano »²⁸⁶.

En outre, Marie-Claire Mussat assimile cet espace scénique au processus de démocratisation de la musique. À travers son implantation progressive dans le paysage haut-viennois et la demande des populations afin d'en disposer, ce constat est valable pour la Haute-Vienne. Néanmoins, si l'auteure décrit une envolée des constructions des kiosques de 1850 à 1914, les petites villes satellites autour de Limoges érigent en majorité ces bâtiments dans les années 1920-1930. Par conséquent, la Haute-Vienne est, du point de vue de la construction des kiosques, en retard par rapport à d'autres territoires en France.

Saint-Yrieix-la-Perche²⁸⁷ dispose d'un kiosque érigé au cœur du jardin public (figure 27) déjà en 1922²⁸⁸, utilisé cette année-là pour la Sainte-Cécile. Celui du jardin anglais permet

²⁸³ *Courrier du Centre*, 4 avril 1893.

²⁸⁴ *L'Abeille de Saint-Junien*, 2 avril 1893. *L'Abeille de Saint-Junien* est un hebdomadaire de quatre pages traitant de sujets locaux, autour de Saint-Junien et du canton de Rochechouart. Il est fondé le 16 juillet 1881 par l'imprimeur Marcellin Landrevie, qui en est le directeur jusqu'à ce que son fils lui succède en 1923. Les numéros publiés entre 1881 et 1944 ont été numérisés et sont disponibles sur le site des Archives municipales de Saint-Junien, à l'adresse <https://archives.saint-junien.fr/archives/archives-municipales/>, consultée le 11/11/2021.

²⁸⁵ *Courrier du Centre*, 1^{er} avril 1920.

²⁸⁶ BÖDECKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *op.cit.*, p.251.

²⁸⁷ Ville située à une quarantaine de kilomètres au sud de Limoges, non loin de la frontière avec la Dordogne, Saint-Yrieix-la-Perche compte entre 7 000 et 8 000 habitants entre 1870 et 1940.

²⁸⁸ *Courrier du Centre*, 25 novembre 1922.

aux *Enfants du Dorat* de donner un concert à l'été 1922²⁸⁹ aux habitants de la localité, tandis que la ville de Bellac²⁹⁰ dispose du kiosque de la Promenade (figure 29), dans lequel la société symphonique *La Fauvette* donne un concert en juin 1929. Enfin, les habitants de Rochechouart²⁹¹ viennent écouter la *Société harmonique* de la ville le 1^{er} mai 1930 au kiosque des Alliés. Toutes ces villes sont de petite taille, ayant toutes entre 2 000 et 8 000 habitants au plus, entre 1870 et 1940.

Des inaugurations de kiosques ont lieu entre 1924 et la fin des années 1930 dans tout le département. Un appel est lancé en avril 1924 pour édifier un kiosque sur la place de la mairie à Saint-Priest-Taurion, qui est finalement inauguré le 14 août 1929²⁹². Ce kiosque a été offert à la fanfare de la localité par M. Frugier, négociant en bois à Limoges.

Une souscription est lancée pour bâtir un kiosque sur la place de la République à Saint-Yrieix-la-Perche, dès le mois d'août 1926. Aux 20 000 francs du conseil municipal s'ajoute donc une participation publique qui permet de réaliser, rapidement, la construction puis l'inauguration de l'édifice en juillet 1927²⁹³ : ce sont six sociétés musicales et quatorze chars qui animent l'ouverture de ce nouvel espace musical de la ville.

À Aixe-sur-Vienne (figure 28), le kiosque est inauguré le 29 juillet 1934²⁹⁴, après une souscription publique, sur la place du Champ-de-Foire. Engager une participation financière des habitants est une pratique répandue pour élever des kiosques. C'est ce que rappelle Marie-Claire Mussat en prenant l'exemple de Sète, en 1894²⁹⁵. Le cas d'Aixe-sur-Vienne conforte l'idée d'un besoin exprimé par la population, envers ce type de distraction populaire. Même en période de crise économique, les dons sont conséquents. L'exemple de Saint-Léonard-de-Noblat corrobore ce constat, puisque, pour le kiosque érigé sur la place Champmain entre la fin de l'année 1934 et 1935, la ville fournit 20 000 francs, l'*Union musicale* 5 000 francs, le reste provenant de la souscription publique ; une première liste fait déjà état de 25 941 francs récoltés en octobre 1934²⁹⁶.

²⁸⁹ *Courrier du Centre*, 30 juillet 1922. Le Dorat est une commune située à environ 70 kilomètres au nord-ouest de Limoges, près de la frontière avec la Vienne. Sa démographie varie peu pendant la III^e République, puisque la ville compte entre 2 000 et 3 000 habitants.

²⁹⁰ Bellac, où habitent entre 3 300 et un peu moins de 5 000 habitants au maximum entre 1870 et 1940, se situe à une quarantaine de kilomètres au nord-ouest de Limoges.

²⁹¹ Rochechouart est à environ 40 kilomètres à l'ouest de Limoges, à proximité de la frontière avec la Charente. La ville compte un peu plus de 4 000 habitants pendant la III^e République.

²⁹² *Courrier du Centre*, 13 août 1929.

²⁹³ *Id.*, 27 juillet 1927.

²⁹⁴ *Id.*, 4 août 1934.

²⁹⁵ MUSSAT Marie-Claire, *op.cit.*, p.327. L'auteure insiste sur l'idée que les kiosques sont très souvent réclamés par la population, que ce soit à Paris ou en province. Les municipalités bénéficient alors du soutien financier des habitants et, de temps à autres, d'une partie du patronat local.

²⁹⁶ *Courrier du Centre*, 22 octobre 1934.

Un autre kiosque est construit en 1938 à Saint-Yrieix-la-Perche, cette fois sur la place de la Nation, pour un coût total de 15 000 francs : la ville fournit pour ces travaux 10 000 francs, le reste étant issu, une nouvelle fois, de la souscription publique.

L'essor des kiosques en Haute-Vienne, sous la III^e République s'effectue en deux phases distinctes : d'abord dans les années 1890, puis dans les années de l'entre-deux-guerres. Il permet un brassage social bien plus important que dans les salles de concert. Les comportements du public n'y sont pas les mêmes que dans les salles non plus, ce qu'il conviendra d'analyser dans une autre partie, relative aux évolutions comportementales des auditeurs et des spectateurs. Du point de vue *stricto sensu* musical, le répertoire varie énormément en fonction des musiciens et de la période ; souvent, les sociétés civiles sont écoutées dans les kiosques, tous érigés en des points stratégiques de l'espace urbain (place centrale, croisement des avenues, parcs et jardins). Parfois, des ensembles militaires y donnent des représentations, ce qui est surtout vrai pendant la première phase de leur construction.

Enfin, d'un point de vue architectural, le kiosque est très identifiable : une scène qui isole les musiciens du public, délimitée par des colonnes et un plafond. Sa structure est souvent représentative de la société industrielle dominante, avec l'utilisation de la fonte. Il s'agit, ainsi que le rappelle Patrice Veit, d'une première véritable rupture avec la sociabilité de la salle de concert²⁹⁷.

Une singularité est à noter, toutefois, pour la construction du kiosque sur la promenade du Champ-de-Juillet, sujet débattu au conseil municipal à l'été 1877. Une question, *a priori* anodine, est soulevée par l'architecte en charge des travaux : le kiosque doit-il être construit en bois ? En détaillant les étapes et les besoins d'une telle construction, reprenant les modèles parisiens et rouennais, l'architecte propose au maire de Limoges un devis de 7 000 francs. Du point de vue des sociabilités musicales, l'élément paraît intéressant dans la mesure où la question de l'acoustique fait partie intégrante du débat. Tout en rappelant que le kiosque doit être érigé « dans un pays éloigné des centres de productions métallurgiques et où par conséquent les transports seraient fort onéreux »²⁹⁸, l'architecte projette d'améliorer au maximum l'acoustique du lieu grâce aux matériaux utilisés ainsi qu'à l'aspect de la structure :

« Le plafond de résonance au lieu d'offrir l'aspect d'un plancher horizontal affecte la forme d'une parabole dont le foyer est à 3m environ au-dessus du chef de musique, de

²⁹⁷ VEIT Patrice, introduction du chapitre IV, « Lieux et construction de l'espace », in BÖDECKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *op.cit.*, p.248.

²⁹⁸ AML, 1 O 448, kiosque, aménagement (1877-1895).

cette façon on augmente considérablement la sonorité du pavillon et on gagne cet avantage de concentrer les sons dans un espace très restreint »²⁹⁹.

Il ajoute, enfin, qu'une couverture en ardoise permet d'éviter « les vibrations métalliques du zinc ou de la tôle galvanisée ».

L'utilisation de la fonte pour les colonnes, substituée aux pilastres en bois, résulte du passage d'un « ouragan »³⁰⁰ en février 1879, qui a rendu nécessaire l'emploi d'un matériau plus solide.

D'autres projets laissés à l'abandon prévoyaient de mettre en avant les productions limougeaues faisant la renommée de la ville. Aussi, en 1898, le conseil municipal de Limoges proposait un devis de 26 000 francs afin d'ériger un kiosque pour les musiques sur la place de la République, avec « dans ses œuvres vives et sa décoration, de la céramique porcelaine [...] [pour] montrer les ressources que peut offrir l'industrie locale pour l'ornementation des édifices »³⁰¹.

Le besoin de construire des scènes de ce genre sur les places et dans les jardins est clairement exprimée dans les sources. Par exemple, une demande est formulée dans la « Revue de l'année » de l'*Almanach du Limousin* de 1882 : « Quand la ville se décidera-t-elle à remplacer la baraque informe, construite à la hâte pour ces concerts, par un kiosque élégant, qui nous permettra d'entendre les chanteurs, dont la voix s'égaré dans la place ! »³⁰².

Le même type de demande est formulée par le général de Launay, commandant du 12^e Corps d'armée, lorsqu'il répond au préfet de la Haute-Vienne en avril 1889, qui lui demandait de jouer sur diverses places de Limoges :

« À la suite de ces demandes, les musiques ont joué aussi bien au jardin d'Orsay que sur la place de la République. Les musiciens y sont mal installés et ont trop souvent les pieds dans la boue ». Raison pour laquelle il souhaiterait la construction d'un kiosque « spécial, qui met les musiciens à l'abri et permet au son de mieux se faire entendre »³⁰³.

En 1923, c'est un argument acoustique qui pousse un journaliste du *Courrier du Centre* à faire la demande de l'érection d'un kiosque sur la place Denis-Dussoubs. Relatant un concert de la Fanfare de Limoges, il déplore le fait que la place « ne se prête qu'à l'édification d'une

²⁹⁹ AML, 1 O 448, kiosque, aménagement (1877-1895).

³⁰⁰ *Id.*, séance du conseil municipal du 6 août 1879. Un ouragan a en effet détruit le kiosque précédemment érigé sur la promenade du Champ-de-Juillet, le 20 février 1879.

³⁰¹ *Almanach du Limousin*, 17 octobre 1898.

³⁰² *Id.*, « Revue de l'année », 1882.

³⁰³ AML, 2 H 21, Correspondance, musique militaire. Lettre du général de Launay au préfet, 29 avril 1889.

estrade de fortune [...] [et que] le son des cuivres s'élève pour le seul profit des auditeurs des immeubles voisins »³⁰⁴.



Figure 25. Le kiosque du Champ-de-Juillet à Limoges « un jour de musique », s.d.³⁰⁵

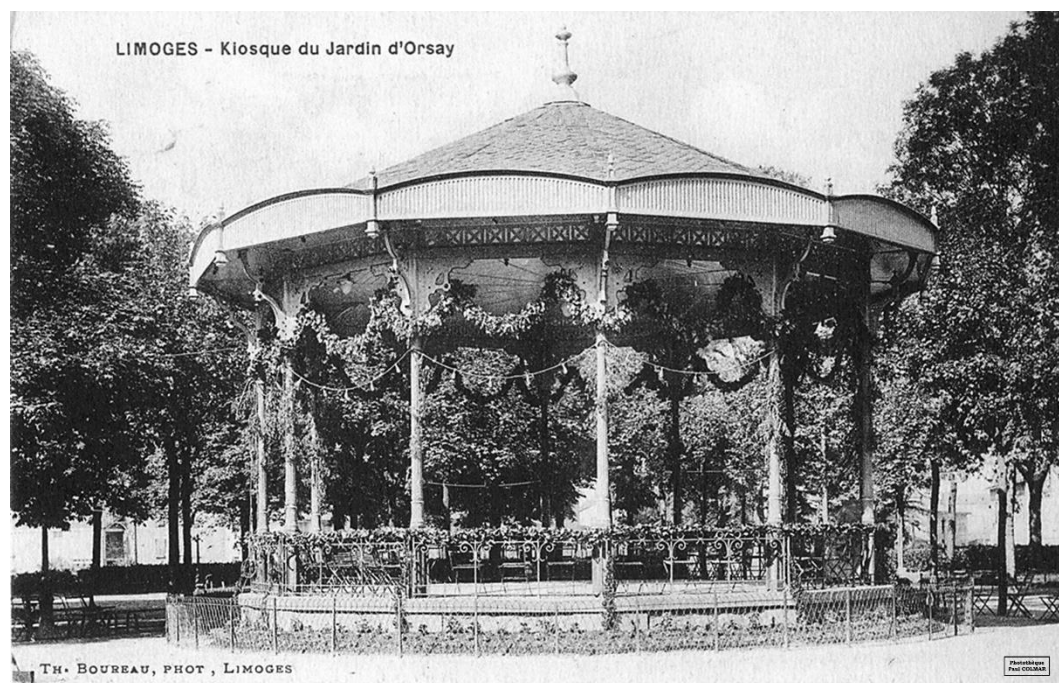


Figure 26. Le kiosque du jardin d'Orsay à Limoges, s.d.³⁰⁶

³⁰⁴ *Courrier du Centre*, 27 août 1923.

³⁰⁵ Photothèque de Paul Colmar.

³⁰⁶ *Ibid.*



Figure 27. Le kiosque à musique de Saint-Yrieix-la-Perche, s.d.³⁰⁷



Figure 28. Le kiosque d'Aix-sur-Vienne, s.d.³⁰⁸

³⁰⁷ Photothèque de Paul Colmar.

³⁰⁸ *Ibid.*



Figure 29. Le kiosque de la Promenade à Bellac, s.d.³⁰⁹

À l'occasion du grand concours de musique qui a lieu à Limoges en août 1910, le célèbre orchestre de la Garde Républicaine se produit devant un public nombreux, au kiosque du Champ-de-Juillet. Un journaliste du *Populaire du Centre* fait part des difficultés liées à l'acoustique en plein-air :

« [...] la foule, lasse de ne rien voir, depuis deux jours, de ces fêtes dont bénéficient seulement les invités privilégiés et ceux qui pouvaient payer, profita un peu de cette obscurité complice pour faire céder de ci de là les barrières qui devaient lui cacher le spectacle. Le spectacle, ce fut d'ailleurs tout ce qu'eurent les milliers de personnes empilées au Promenoir... en effet, seuls ceux qui entouraient immédiatement le kiosque entendirent musique et chanteurs. Les autres n'entendirent que quelques vagues gerbes de son lorsque le vent soufflait dans leur direction et que les sifflets des trains se taisaient [...] »³¹⁰.

Le succès des kiosques ne tient sans doute pas seulement à des critères économiques mais pour un public haut-viennois composé en majeure partie d'ouvriers et d'ouvrières, la gratuité est parfois mise en avant, déjà dans les observations des contemporains, lorsqu'il s'agit de musique en plein-air. En 1887, Joseph Bajou, musicien de Limoges, notait que les habitants disposent « de parfaite musique gratuite, dans les églises, en plein vent, à la plupart

³⁰⁹ Photothèque de Paul Colmar.

³¹⁰ *Le Populaire du Centre*, 16-17 août 1910.

des concerts. Seuls les alcazars se font implacablement payer mais ils offrent tant de compensation ! »³¹¹.

Enfin, la valeur artistique des concerts de plein-air ne doit pas voiler l'histoire des émotions et des sensibilités qui nous intéressent dans le cas des sociabilités. Les scènes extérieures sont l'occasion pour certains contemporains de décrire un environnement sonore et, plus globalement, sensoriel, particulier au moment des concerts. En 1900, un auditeur rend compte d'un festival de musiques au jardin d'Orsay un soir d'été, lors duquel il note « très peu de lumière, une légère brise dans les grands arbres, des massifs de fleurs odorantes et des chansons d'amour ; c'est, [...] à défaut d'une transcendante valeur artistique, d'un...érotisme vertigineux et d'une gaieté folle »³¹². Ce témoignage met en exergue une différence fondamentale avec les scènes musicales d'intérieur, qui entre bien dans le champ de l'histoire des sensibilités : l'environnement sonore d'un concert en extérieur et sa réception sont influencés par des éléments olfactifs et tactiles caractéristiques des parcs et des jardins. Ainsi, les odeurs des plantes et le vent, *a priori* absents des salles, se conjuguent à la musique pour créer une atmosphère particulière, créant une sensation de gaieté voire d'érotisme pour ce spectateur. Cette atmosphère singulière ne se retrouve pas, du moins pas entièrement, dans les espaces musicaux fermés, dans lesquels d'autres formes de sociabilité sont à l'œuvre.

2. La rue en tant que scène musicale

Dans son analyse sur la chanson française, Philippe Darriulat³¹³ rappelle que, dans les années qui suivent la Révolution française, une grande quantité de chansons, pour la plupart subversives, sont diffusées sur le territoire national. Malgré la surveillance et la répression, leur diffusion est continue et réalisée sous format papier ou par une transmission orale, grâce aux chanteurs ambulants, encore nombreux au milieu du XIX^e siècle. Outre le débit de boissons ou le cabaret, Philippe Darriulat insiste sur l'importance de la rue dans l'expression populaire et en tant que point nodal des sociabilités : il évoque la « rue ordinaire, la rue tumultueuse »³¹⁴ contenant, selon lui, trois groupes de chanteurs : les « badauds » se promenant, les chanteurs de rue qui vivent de ce métier et les foules mécontentes. En Haute-Vienne, nous retrouvons très précisément ce schéma, qui permet de corroborer le constat national à l'échelle locale. Afin de vérifier avec quelle force les rues deviennent des scènes

³¹¹ *Almanach du Limousin*, 1887, « Revue musicale » par Joseph Baju.

³¹² *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1900. L'article est signé « Petit-Poucet ».

³¹³ DARRIULAT Philippe, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, PUR, 2010, 381 p.

³¹⁴ *Ibid.*, p.212.

musicales, la presse régionale est précieuse et permet de dresser un tableau de l'activité musicale et sonore de la rue à Limoges et aux alentours entre les années 1870 et 1930.

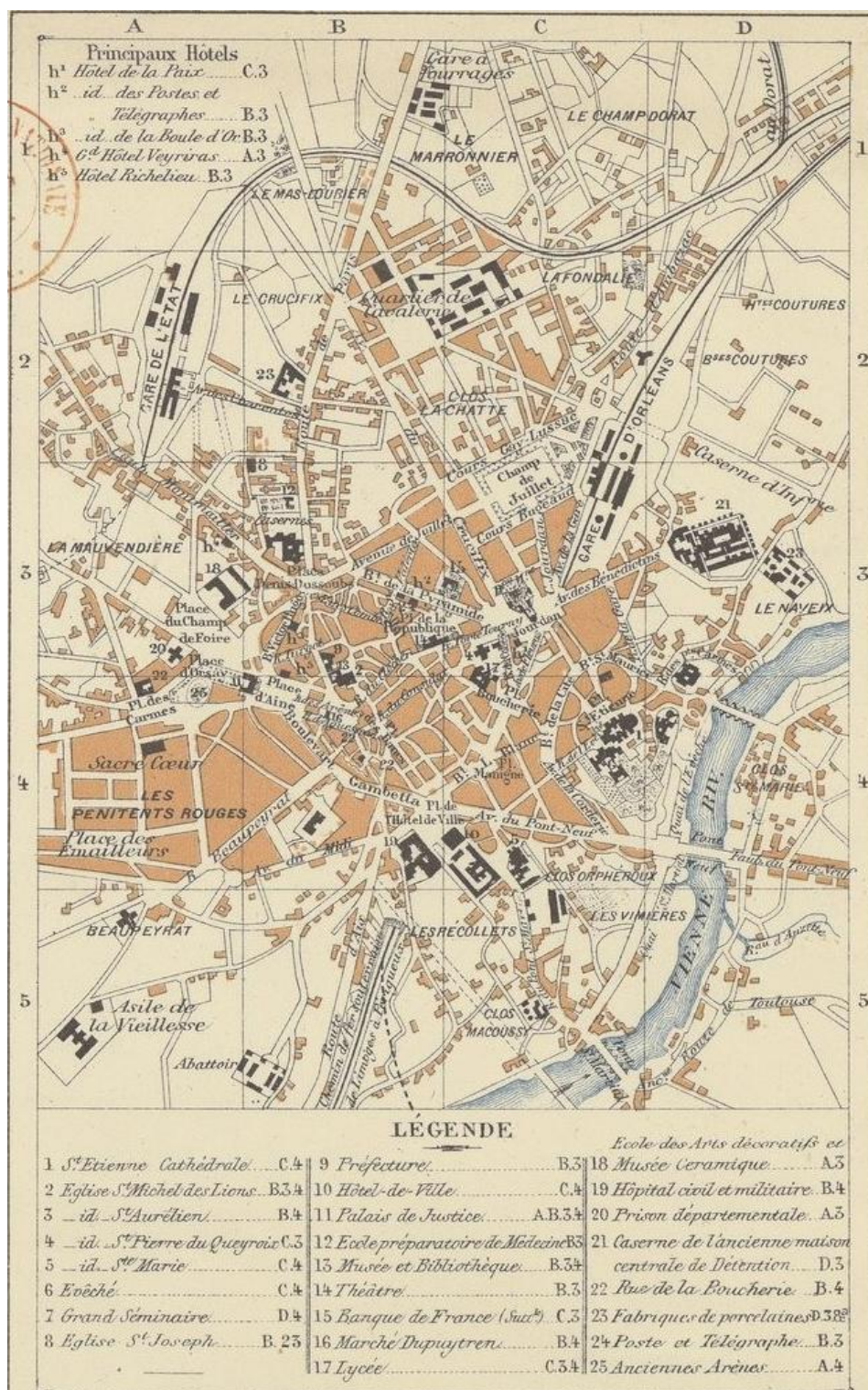


Figure 30. Plan de Limoges en 1888³¹⁵.

³¹⁵ Plan de la ville de Limoges, dessiné par Louis-François Thuillier, 1888. BnF, département Cartes et plans, GE F CARTE-454, consulté sur www.gallica.bnf.fr le 13/09/2020.

Les « badauds » cités plus haut apparaissent rarement dans les sources. Les chants séditieux sont toutefois attestés lors des grands rassemblements, mais ces derniers mettent déjà en scène des orchestres et d'autres groupes de chanteurs. Nous en retrouvons davantage trace après la Grande Guerre. En novembre 1919, à Montrol-Sénard, ce sont « quatre individus, probablement ivres, [qui] ont traversé [le] bourg à plusieurs reprises, longtemps après minuit, en hurlant l'Internationale »³¹⁶. *L'Internationale* est également entendue par les habitants de l'avenue de la gare d'Aixe-sur-Vienne en décembre 1924³¹⁷, dans la nuit. Nous la retrouvons à la base d'un autre tapage nocturne, dans la rue Jean-Jaurès de Limoges, en juillet 1937³¹⁸.

En 1924, un lecteur adresse au *Courrier du Centre*, sous le pseudonyme « Gessom-Heille » une doléance, car de nombreux jeunes semblent déambuler dans les rues autour de la place de la République et « hurlent des chansons, presque toujours obscènes »³¹⁹. Les nuisances sonores et les réglementations qui y sont liées s'adaptent au gré de l'essor de nouveaux bâtiments. L'installation d'un nouveau dancing, en 1927, provoque la colère d'une partie des habitants du quartier du Vélodrome à Limoges, troublés par « les chants des amateurs de charleston jusqu'à 2 heures de la nuit »³²⁰. Deux formes de débordements sont repérables à travers ces plaintes. Premièrement, ceux qui ont lieu directement à la sortie de l'établissement, qui ne rompent pas de manière fondamentale avec les nuisances nocturnes des débuts de la III^e République. Deuxièmement, dans le cadre du dancing, un débordement qui semble lié à l'acoustique de la salle et à sa mauvaise insonorisation, gênant de fait le voisinage. Or, l'introduction des musiques amplifiées via les technologies nouvelles de l'entre-deux-guerres change, elle, le rapport entretenu entre une partie des habitants et les salles de spectacles, de danses et de concerts. Nous nous intéresserons plus particulièrement à ce point de basculement dans l'histoire des sociabilités dans notre dernier chapitre.

En mai 1930, c'est un « mendiant jouant de l'accordéon, assis sur les marches d'une des portes de secours du théâtre, dans la rue la plus passante »³²¹ de Limoges, qu'un lecteur montre du doigt. Plus que la condition sociale ou la musique jouée, le plaignant critique l'emplacement qu'occupe l'accordéoniste, aux abords de la place de la République. Ce qui était sujet à de la méfiance à la fin du XIX^e siècle fait l'objet d'un véritable rejet dans les années 1930, peut-être accentué par la crise socio-économique. Toujours est-il que, dans la même

³¹⁶ *Courrier du Centre*, 21 novembre 1919.

³¹⁷ *Id.*, 20 décembre 1924.

³¹⁸ *Id.*, 12 juillet 1937. Le lecteur qui émet la plainte évoque des « "Internationales" hésitantes et vineuses » chantées par des « amateurs de romances qui sévissent vers 3 heures du matin ».

³¹⁹ *Id.*, 7 avril 1924.

³²⁰ *Id.*, 12 septembre 1927.

³²¹ *Id.*, 19 mai 1930.

veine que les témoignages précédents, un petit encart du *Courrier du Centre*, intitulé « Dans la rue limousine » et accompagné d'un croquis, fustige les agissements d'un « accordéoniste minable », qui semble se déplacer, au gré de ses envies, dans divers points de Limoges :

« On le subit longtemps près de Saint-Michel, pour le plus grand martyre des habitants de la rue Adrien-Dubouché ; puis, un beau jour, devant la réclamation unanime, il quitta le quartier pour installer son "auditorium" rue Saint-Martial, où le tympan des habitants doit vibrer encore de l'agacement provoqué, trois mois durant, par le nasillard instrument. Ces jours derniers, le musicien opiniâtre sévissait avenue Garibaldi [...] »³²².

En ce qui concerne les chanteurs de rue, dont le métier est justement de faire de la rue une scène musicale, très peu de sources sont disponibles. Tout au plus quelques chanteurs de rue sont évoqués dans les articles de presse dans les années 1870-1880, avant de disparaître des sources de manière définitive. En plus des quelques chanteurs ambulants, nous trouvons la trace des tambours qui précèdent les lectures publiques ; eux aussi disparaissent du paysage culturel haut-viennois assez rapidement. À la fin de l'année 1870, un tambour attroupe la foule sur la place de la préfecture à Limoges, lorsque le préfet fait la lecture de l'annonce de Léon Gambetta, sur la poursuite des combats contre la Prusse³²³. C'est également un tambour qui réveille les habitants de la ville de Laurière dans la nuit du 29 au 30 septembre 1875³²⁴, afin de signaler un début d'incendie.

Un « tambour de ville »³²⁵ est signalé à Saint-Yrieix-la-Perche en 1892, sans plus de précisions. Cela permet, tout de même, de restituer une atmosphère sonore singulière de l'époque étudiée. Ces tambours disparaissent des sources dès la Belle Epoque, du moins en Haute-Vienne. Deux tambours de ville sont répertoriés à Limoges, dans l'*Almanach du Limousin* pour l'année 1870³²⁶, un seul en 1876, avant que cette dénomination ne disparaisse du répertoire.

À la fin de l'année 1870, une rixe éclate entre un agent de police et « un jeune chanteur ambulant, soutenu par le public ». Le journaliste qui relate la scène, prend ensuite parti en affirmant que, « dans l'intérêt des mœurs [...] [il ne faut autoriser] des chanteurs ambulants à chanter sur la voie publique, que ceux qui se sont déjà présentés devant l'autorité pour faire connaître leur répertoire »³²⁷. Il faut dire que la période très trouble de 1870-1871 provoque une méfiance accrue envers les étrangers de passage qui sont, en temps ordinaire, mal

³²² *Courrier du Centre*, 22 avril 1932.

³²³ *Id.*, 3 septembre 1870.

³²⁴ *Id.*, 1^{er} octobre 1875.

³²⁵ *Id.*, 27 septembre 1892.

³²⁶ *Almanach du Limousin*. Il s'agit de Fournier et Labesse, seul le premier est encore actif en 1876.

³²⁷ *Courrier du Centre*, 28 novembre 1870.

considérés. En octobre 1870, un marchand de chansons venu à Limoges par le train est arrêté³²⁸, soupçonné d'être un espion prussien avant d'être finalement relaxé. En 1880, un autre chanteur ambulant, du nom de Rocher, visiblement originaire de Magnac-Bourg, est arrêté par la police de Limoges avec 296 francs en or, « de la provenance de laquelle il n'a pu justifier »³²⁹. Ce qui est assez symptomatique de l'époque, c'est une continuelle surveillance des chanteurs de rue, dont les contemporains ne parlent jamais réellement en tant qu'artistes.

Un peu plus tard, à la Belle Époque, un observateur du *Limoges-Illustré* constate que

« Notre bonne ville de Limoges est [...] en train de devenir le "refugium" de tous les chanteurs des rues [...] de France. [...] c'est un défilé ininterrompu d'éclopés véritables et d'infirmes simulateurs hurlant au soleil implacable, voire même à la blonde Phébé, leurs refrains inharmoniques »³³⁰.

Malgré tout, les chanteurs ambulants sont sur le déclin. Ils sont pour la plupart assimilés à des fauteurs de trouble de la tranquillité, voire de l'ordre public. De plus, leur amusicalité souvent décrite dans les doléances peut aboutir à une vision négative des quelques rues ou quartiers dans lesquels ils errent. Ainsi en témoigne la présence d'un artiste venant jouer du saxophone dans la rue du Clocher, à Limoges dans les années 1930, contre lequel un habitant émet une plainte et demande « pitié pour nos oreilles et nos nerfs »³³¹.

Quant aux foules, mécontentes ou non, elles transforment aussi les rues et les avenues, le temps d'une manifestation ou d'un défilé, en scènes musicales. De nombreux chants sont repris, plus ou moins politisés. *L'Internationale* est souvent entendue à Limoges, tout comme la *Marseillaise*. L'ensemble de l'espace public est, à travers ces événements éphémères, investi d'un rôle socio-culturel pendant la III^e République et qui pèse constamment dans la dynamique des sociabilités. Ce rôle, même s'il change de forme au lendemain de la Première Guerre mondiale, avec l'apport des techniques et des machines – nous voyons par exemple la multiplication des haut-parleurs dans les rues dans les années 1920-1930 – demeure identique.

Dans les années 1930, la démocratisation des technologies et l'expansion des associations radiophoniques créent un bouleversement assez net de la réception de la musique dans l'espace public. Cette observation est un élément clef de réponse à l'hypothèse formulée précédemment, à savoir un basculement entre les deux guerres mondiales d'une ère

³²⁸ *Courrier du Centre*, 21 octobre 1870.

³²⁹ *Id.*, 4 avril 1880.

³³⁰ *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1900.

³³¹ *Courrier du Centre*, 13 août 1934. La rue du Clocher est à moins de 200 mètres au sud-ouest de la place de la République.

de sociabilités musicales à une autre, via l'apport technologique et l'évolution des répertoires. Dès 1936 par exemple, la direction régionale des P.T.T. prend l'initiative d'offrir des auditions publiques par haut-parleurs, qui sont installés sur les places de l'Hôtel de Ville, Jourdan et Marceau, à Limoges³³². Le programme, constitué de vieux succès français et de concerts d'orchestres, n'est pas au cœur des critiques des habitants. Toutefois, un riverain de la place Marceau se plaint dès juin 1937 du haut-parleur de T.S.F. qu'il juge « trop bruyant »³³³ et en alerte alors le maire de la ville.

Jérôme Cambon, dans son étude sur les sociétés musicales du Maine-et-Loire sous la III^e République, observe le même phénomène d'investissement progressif de la rue par les sociétés orphéoniques. Ainsi, il explique que

« [Les sociétés instrumentales] investissent les voies nouvellement dégagées ou créées. Les larges avenues rectilignes s'adaptent parfaitement aux déplacements des sociétés pendant les défilés, tout en accueillant [...] un public nombreux. Le répertoire de plein air, marches et pas redoublés, y trouve aussi un terrain favorable en raison des conditions acoustiques générées par les hôtels particuliers qui bordent les boulevards, les "accents cuivrés" des sociétés acquérant probablement une résonance accrue. Les sociétés disposent ainsi d'une infrastructure urbaine propice à leur mouvement et leur musicalité, la rue devenant espace scénique »³³⁴.

Le moment clef consacrant la rue en tant que haut-lieu d'une sociabilité liée aux loisirs et à la pratique musicale demeure la Belle Époque. Les quatre premières décennies de la III^e République sont la période la plus significative dans la progression de l'industrie du loisir et du divertissement. Ainsi, ce laps de temps, que Jean-Yves Mollier, parmi d'autres, assimile à une « révolution culturelle »³³⁵ donne à la rue un rôle de médiateur culturel.

3. Parcs et jardins

Au-delà du kiosque, les parcs, les jardins et les espaces extérieurs destinés principalement à la promenade, revêtent un caractère musical éphémère, suivant les programmations de concerts, de fêtes et de rassemblements populaires. Dans ce cadre, deux

³³² *Courrier du Centre*, 28 octobre 1936.

³³³ *Id.*, 14 juin 1937.

³³⁴ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, PUR, 2011, p.66.

³³⁵ MOLLIER Jean-Yves, « "Un parfum de la Belle Époque" : du théâtre au café-concert, les spectacles du plus grand nombre », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p.112.

éléments essentiels doivent faire partie intégrante de l'analyse : la temporalité, c'est-à-dire le rythme des différents calendriers – saisons, fêtes, etc. – et la météorologie, qui influent sur la qualité et sur la quantité de ces rendez-vous musicaux.

Un des problèmes fréquemment soulevés par les contemporains adeptes des concerts de plein-air, concerne l'acoustique et les bruits qui parasitent la bonne écoute des morceaux joués par les musiciens. Le brassage social élargi du public lors de ces événements crée une diversité conséquente de la réception des musiques et, par-là, des émotions musicales. Il s'agit, en somme, du même constat que pour le public des kiosques. Les plaintes émises via la presse régionale montrent à quel point les comportements varient et tendent à susciter des émotions très diverses de la part des auditeurs-spectateurs.

À l'été 1934, un rédacteur du *Musicien limousin*, rend compte de l'atmosphère d'un concert au jardin d'Orsay, à Limoges :

« [...] ces promeneurs impénitents qui inlassablement vont d'une allure égale, tournant en rond autour des barrières, [...] avec cette circonstance aggravante que n'étant pas muets [...], ils ajoutent la cacophonie de bavardages intarissables. Et tout cela montant et roulant sous les feuillages emplît l'espace d'un tapage extrêmement fâcheux pour l'agrément des auditeurs et plus que discourtois envers les musiciens »³³⁶.

Même si l'écoute n'est pas la même que celle qui a lieu dans les salles, les critiques contre les débordements d'une partie du public pendant les concerts en extérieur font écho aux comportements des spectateurs des théâtres au XIX^e siècle :

« Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le théâtre est devenu populaire [...]. On s'y montre, on y pleure, on y rit ; les uns s'émerveillent, d'autres se mettent en colère, le parterre hurle, les loges et les baignoires applaudissent à tout rompre... [...] Les salles de spectacle réunissent alors des foules promptes à s'échauffer et il suffit parfois d'une simple allusion pour voir le désordre s'installer. [...] Un public nouveau, composé notamment du monde de la boutique et de l'échoppe, envahit le paradis et le parterre [...]. La rue est donc venue dans les salles de spectacle et elle y reste pendant le XIX^e siècle [...] »³³⁷.

Les observations sur les débordements d'une partie des spectateurs lors des concerts en extérieur à Limoges montrent qu'une partie des comportements caractéristiques des

³³⁶ *Le Musicien Limousin*, n°1, juillet 1934. L'article, intitulé « La musique et le bruit », est signé Noël Madphy.

³³⁷ FÉRET Romuald, « Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme », in *Annales historiques de la Révolution française*, 367, janvier-mars 2012, pp.120-121.

scènes théâtrales du XIX^e siècle s'invite dans la rue, dans les parcs et dans les jardins. De plus, si la police des spectacles tente « d'imposer des comportements plus civils dans les salles »³³⁸, l'appliquer dans la rue ou autour des kiosques paraît bien plus difficile. De fait, ceux qui dénoncent les différentes formes de tapage pendant les concerts, craignent sans doute une érosion de la civilisation des mœurs.

Les jardins et les places des zones urbaines du département deviennent régulièrement une scène privilégiée par les musiques militaires, jusqu'à la disparition progressive de ces dernières après la Grande Guerre. Ces espaces ne sont par conséquent pas le seul apanage des nombreuses sociétés de musique civiles de la Haute-Vienne. Un besoin de la population persiste sur une grande partie de la III^e République, envers les aubades des musiciens des différents corps d'armée.

Les concerts militaires sont, à Limoges, le plus fréquemment donnés sur les places suivantes : le carrefour Tourny, la place de la République, le jardin d'Orsay (figure 36), le Champ-de-Juillet, le square de la mairie devant l'Hôtel-de-Ville (figure 35), les places Jourdan (figure 31) et Marceau (figure 32).



Figure 31. La place Jourdan, s.d., probablement à la Belle Époque³³⁹.

³³⁸ FÉRET Romuald, *loc.cit.*, p.130.

³³⁹ Photothèque de Paul Colmar. Se référer à la carte de l'annexe n°21.



Figure 32. Vue de la place Marceau et la caserne militaire du bataillon du XXI^e Chasseurs, s.d.³⁴⁰

C'est aussi le cas, par exemple, sur la place publique de Bellac, où le commandant du 138^e de ligne décide de faire entendre les musiques militaires en 1890³⁴¹. Les habitants peuvent entendre des musiques militaires encore en juillet 1926 sur la place de la mairie de Saint-Léonard-de-Noblat³⁴², mais c'est une exception car la tendance dans les années 1920 est à la suppression des musiques militaires. Les places et les jardins de la Haute-Vienne, à l'instar de ceux de Bellac (figure 34) perdent alors un répertoire spécifique, joué par les ensembles militaires.

Notons que, pendant leur période de forte activité dans l'espace public haut-viennois (1870-1923), les musiques militaires participent aussi de la construction de la rue en tant que haut-lieu des sociabilités musicales, par les retraites aux flambeaux³⁴³.

Les musiques militaires, omniprésentes à Limoges, surtout après les événements de 1871, sont pour la plupart entendues sur trois places publiques, de manière régulière : la place Jourdan, le Champ-de-Juillet puis le jardin d'Orsay après son aménagement à la fin du XIX^e

³⁴⁰ Photothèque de Paul Colmar.

³⁴¹ *Courrier du Centre*, 18 août 1890.

³⁴² *Id.*, 28 juillet 1926.

³⁴³ Ces retraites sont temporairement suspendues entre avril 1887 et février 1888 à cause d'incidents, pendant lesquels les militaires qui défilent reçoivent des jets de pierre et des sifflets. Les faits sont conservés aux Archives municipales de Limoges, dans le dossier 2 H 21. Mis à part cet exemple, les retraites aux flambeaux sont une pratique ritualisée à laquelle la population participe périodiquement.

siècle. L'habitude du public d'entendre ces musiques dans les jardins est telle que la crise des musiques militaires soulève après la Première Guerre mondiale une indignation quasi-générale :

« Plus de musique militaire à Limoges ! C'est une fâcheuse nouvelle qui nous parvient. [...] Il n'y a pas de fêtes, quelles qu'elles soient, sans musique. Et nos concitoyens conserveront le souvenir des concerts publics au square d'Orsay, ou au Champ-de-Juillet [...]. C'était le bon temps. Depuis, hélas ! nous avons eu la guerre. Le pantalon rouge a disparu, et le kiosque du Champ-de-Juillet également ! [...] La vie a complètement changé [...] dans cette grande cité qu'est la nôtre, où les goûts, les habitudes, les choses ... et les gens ne ressemblent en rien à ce qu'on voyait, il y a dix ans »³⁴⁴

Toujours en extérieur, les jardins et les bords de la Vienne sont eux aussi investis d'une fonction festive et de rassemblements lors desquels la musique tient une place essentielle. Cela est surtout vrai pendant la saison estivale, celle pendant laquelle les principales scènes de spectacle sont closes. Au-delà de la cité de la porcelaine, les fêtes champêtres et les veillées, tout droit héritées de pratiques plus anciennes, maintiennent une sociabilité musicale caractéristique des campagnes de la Haute-Vienne. Nous verrons plus loin que ces rites construisent et maintiennent une identité régionale forte, défendue à l'extérieur des frontières du département et de la région. La pratique non réglementée de ces réunions empêche de repérer avec précision leur nombre, leur localisation et leur fréquence. Il s'agit d'une sociabilité rurale, traditionnelle, qui repose sur l'oralité et la transmission de valeurs musicales, fondées sur l'utilisation d'instruments anciens – violon, chabrette et vielle en particulier – et sur des chants bien souvent transmis oralement. La perpétuation des traditions limousines repose sur des codes identitaires tels que la gastronomie, la musique ou l'aspect vestimentaire. Ces codes sont réunis lors des fêtes dites « champêtres » qui se déroulent exclusivement dans un cadre représentatif d'une identité de terroir : les grands espaces ruraux et extérieurs, où la verdure prédomine. Le travail du champ, les rivières, les souvenirs des anciens, les danses traditionnelles, les saisons ou encore le loup et le cheptel : autant de thèmes qui, éloignés de la modernité urbaine du début du XX^e siècle, sont en totale rupture avec le répertoire des scènes de Limoges qui font la part belle au tramway, à l'électricité ou à l'actualité politique – rupture accentuée par les codes identitaires évoqués plus haut, auxquels il faut ajouter l'usage du patois.

³⁴⁴ *Courrier du Centre*, 19 décembre 1923.

C'est d'ailleurs Johannès Plantadis, chercheur limousin et membre du Félibrige, qui écrit en 1901 que la vielle et la chabrette³⁴⁵ sont

« propres au plein air, à l'expansion de la joie commune, de l'allégresse générale ; propres à l'expression sincère et vive de nos vieux refrains populaires ; propres au rythme que réclament les danses de caractère que nos campagnes gardent encore intactes sous la poussée irrésistible d'une uniformisation aussi déplorable du point de vue social qu'à celui de l'art et du pittoresque »³⁴⁶.

Pour en revenir à l'espace musical, qui est ici à la fois vécu et rêvé, imaginé, les fêtes champêtres sont encore nombreuses, partout dans le département, jusque dans les années 1920. Elles se déroulent en extérieur pendant la belle saison ; le repli à l'intérieur est de rigueur pendant la saison hivernale. Le réseau de transport qui s'étoffe permet non seulement aux habitants des petites villes satellites de se rendre plus facilement et plus régulièrement à Limoges, mais le trajet inverse est également vrai. De plus en plus de citadins – cela se ressent de manière plus forte après le vote sur le jour chômé en 1906 – rejoignent les campagnes pour participer à des festivités où la musique demeure omniprésente. Ces événements font partie des rares occasions pendant lesquelles certains hameaux s'ouvrent au reste du territoire :

« Le hameau lui-même est une unité qui ne s'ouvre que pour les événements sociaux et économiques rituels : fêtes locales, foires et marchés, mariages ou décès ; plusieurs vivent encore en quasi-autarcie [...]. L'entraide et l'échange autonomisent le hameau et renforcent sa cohésion qui s'exprime et s'entretient aussi à l'occasion des veillées, des

³⁴⁵ La vielle à roue est un instrument à cordes, ces dernières étant frottées par une roue en bois actionnée par un vielleux à l'aide d'une manivelle, dont les origines remonteraient au XVIII^e siècle. La chabrette, ou « chabreta » en limousin, est un instrument proche de la cornemuse, joué par des chabretaires très présents dans la moitié sud du département au début du XX^e siècle. Pour une étude historique, géographique et organologique de la chabrette, consulter MONTBEL Éric, « La chabrette limousine », in *Ethnologia*, n°10, 1979, pp.109-129. D'autres articles de ce numéro font également un inventaire des instruments traditionnels limousins. Voir également MONTBEL Éric, GÉTREAU Florence (dir.), *Souffler, c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*, Saint-Yrieix-la-Perche, éd. FAMDT, 1999, 158 p.

³⁴⁶ PLANTADIS Johannès, *Le folklore limousin*, Romorantin, CPE éditions, 2016 [1901], 159 p., p.121. Grand défenseur des traditions locales, il décrit également une veillée typique du Limousin : « Parfois, le dimanche, bien que le curé gronde avec un œil indulgent, les soirées, dont il est bon de varier les plaisirs, sont égayées avec plus de mouvement, au son de la chabrette, par nos danses nationales, vieillottes si l'on veut, mais où la mesure est parfaite, où le pas est toujours d'accord avec la musique. Les noms en sont étranges, imagés et antiques : ce sont le congo, les barres, les roses, derniers vestiges des bals en vogue sous l'Ancien Régime et fidèle écho des temps héroïques où dut régner, en souveraine remuante, la bourrée, la plus difficile et la plus gracieuse entre toutes » (p.10). Notons que, natif de la Corrèze, Johannès Plantadis milite contre l'introduction de l'accordéon dans la région, qu'il définit comme « un engin ignoble, anti-musical, qui devrait être proscrit au nom de la dignité de l'oreille » (p.125).

pratiques coutumières autour du calendrier agricole (fauches, moissons, batteuses...)
ou traditionnel (Pâques, Saint-Jean, Toussaint, processions...) »³⁴⁷.

Des fêtes champêtres ont par exemple lieu à Ambazac en août 1880, puis un concours de musique traditionnelle s'y déroule en novembre 1888, avec « violons, accordéons, clarinettes, chabrettes »³⁴⁸. Ces événements renforcent la cohésion villageoise et l'entente entre les habitants et les élus locaux, ces derniers étant systématiquement présents auprès de leurs administrés, comme à Ambazac en 1880.

Diverses communes du département organisent des événements similaires : Saint-Germain-les-Belles, Nieul, Bessines, Landouge, Solignac, Saint-Junien, Rochechouart, Razès, etc. Une comparaison avec les localités disposant, dans ces années-là, de sociétés de musique, montre une concordance entre les deux éléments. Face au déclin de certaines pratiques traditionnelles, le maintien des fêtes champêtres dans les localités éloignées des centres urbains semble avoir reposé en priorité sur les associations musicales de la fin du XIX^e siècle. Cela aurait renforcé leur rôle moteur dans le maintien du tissu social à l'échelle du village, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Près de Limoges, un théâtre de verdure voit le jour à la fin de la Belle Époque³⁴⁹ et présente quelques concerts dans ses programmations jusqu'à la Première Guerre mondiale : le Val d'Enraud (figure 33). Un public nombreux s'y rend le 30 juin 1912, mais, d'après le journaliste, quelques artistes avaient des voix « suffisantes pour un théâtre clos, [mais qui] ne parvenaient qu'indistinctes, et c'était grand dommage, aux spectateurs des places populaires »³⁵⁰. Un autre spectacle, intitulé « concert-promenade »³⁵¹ est proposé au Val d'Enraud le 2 août 1914. Ce théâtre de verdure est en réalité un jardin situé dans un parc près d'un château, non loin de la commune d'Isle, au sud-ouest de Limoges.

³⁴⁷ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, p.36.

³⁴⁸ *Courrier du Centre*, 22 novembre 1888.

³⁴⁹ Marc Précicaud cite à ce sujet un article du *Limoges-Illustré* publié le 1^{er} juin 1910, qui informe les habitants que « Nous avons enfin notre théâtre de la Nature, et c'est sous les beaux ombrages du Val d'Enraud [une gentilhommière sis à 5km de Limoges d'un accès rendu facile par l'arrivée du nouveau tramway départemental] dans un décor idéal, fait d'arbres centenaires, de sources chantantes, de prés où bruissent les grillons et de parterres où saignent les roses, que va se dérouler la série de représentations offertes au public limousin par l'aimable et intelligent directeur qu'est M. Cazautets, série inaugurée de façon magnifique par *Le Chemineau* de Jean Richepin ». Voir PRÉCICAUD Marc, *Le théâtre lyrique à Limoges*, *op.cit.*, p.48.

³⁵⁰ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1912. Cette soirée consistait à la représentation de *l'Arlésienne* de Daudet, pour laquelle l'orchestre était tenu par M. Delormel.

³⁵¹ *Courrier du Centre*, 2 août 1914.

Une grande fête, avec bal champêtre et la participation de sociétés musicales de Limoges, s'y déroule à l'initiative des employés de commerce, en 1919³⁵². Après cette date, le parc du château n'apparaît plus dans les programmations ni dans les annonces culturelles de la presse locale. Ce parc a toutefois l'avantage d'être dans la proximité immédiate de la zone urbaine la plus peuplée du département, offrant plus facilement la possibilité aux ouvriers et aux ouvrières habitant Limoges de faire des allers-retours à l'aide des lignes de tramway.

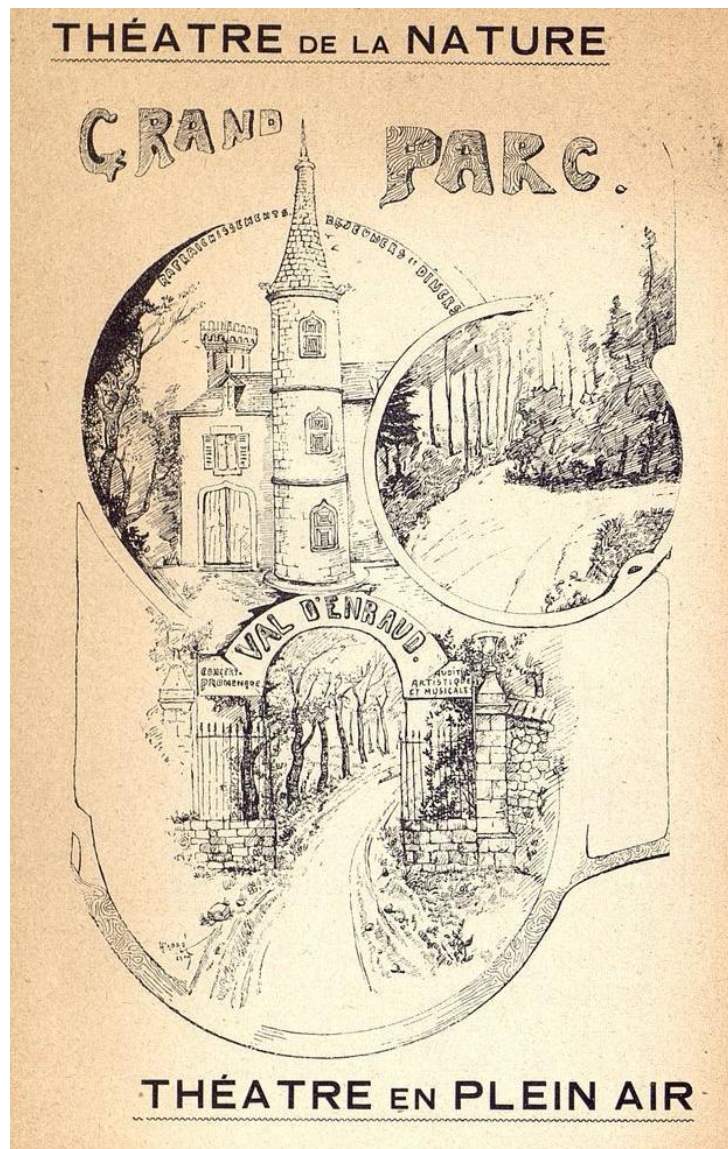


Figure 33. Val d'Enraud, théâtre de la nature, programme du Casino de Limoges, saison 1910³⁵³.

³⁵² *Courrier du Centre*, 3 août 1919. L'Avenir musical, sous la direction de Delage, ouvre la fête par une marche puis des fantaisies. Les festivités sont agrémentées par des « illuminations », un « feu d'artifice » et l'« embrasement du château » en guise d'épilogue. L'association du visuel et du sonore est donc cruciale.

³⁵³ Collection de la Bfm de Limoges.

En plus de l'ouïe, d'autres sens sont en éveil dans ces espaces extérieurs ; des journalistes et des observateurs de l'époque en rendent parfois compte. La vue et l'odorat sont sans cesse sollicités pour saisir la beauté d'un instant. Toutefois, les critiques sont tout aussi virulentes que pour les concerts des grands orchestres en intérieur, quand il s'agit de se plaindre des discussions des voisins de chaise ou pour faire état d'une mauvaise acoustique. Il faut dire que les aléas en extérieur sont bien plus à même de ternir une soirée ou une matinée musicale, voire de l'annuler entièrement ; sur ce point, la météorologie est une donnée non négligeable pour comprendre les sociabilités musicales dans leur ensemble.

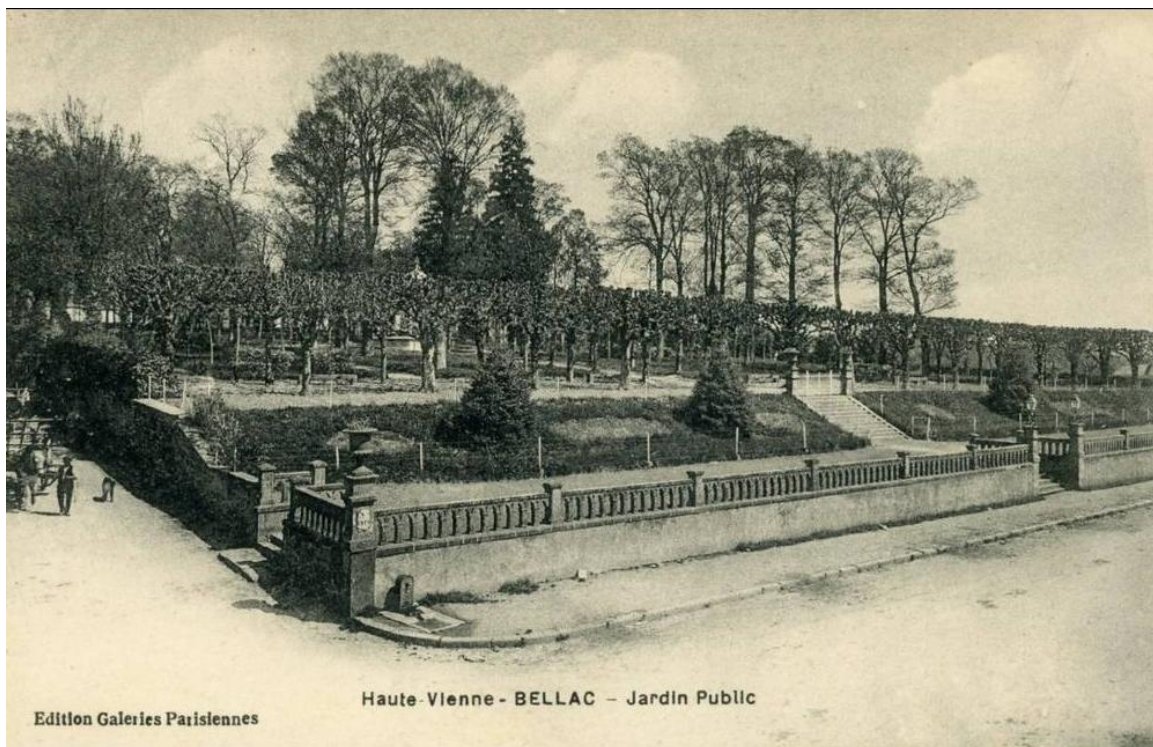


Figure 34. Vue du jardin public de Bellac, s.d.³⁵⁴

³⁵⁴ Photothèque de Paul Colmar.



Figure 35. Le jardin de l'Hôtel-de-Ville de Limoges en 1918³⁵⁵.



Figure 36. L'entrée du Jardin d'Orsay (fin XIX^e - début XX^e siècle) du côté de l'actuelle place Winston-Churchill (anciennement place du Champ-de-Foire)³⁵⁶.

³⁵⁵ Collection de la Bfm de Limoges.

³⁵⁶ *Ibid.*

Néanmoins, toutes ces observations, qu'elles relèvent des évolutions ou des héritages, ne modifient aucunement la finalité originelle de la musique lors de ces rassemblements : le divertissement. Jérôme Cambon insiste par ailleurs sur l'idée que « le divertissement musical répond, sous la Troisième République, à une nécessité sociale et use d'espaces spécifiques. Les sociétés se font entendre dans un plein air soigneusement mis en scène, tandis que le kiosque à musique se révèle un lieu et un mobilier représentatifs de la sociabilité orphéonique »³⁵⁷.

IV.Des espaces soumis au temps

1. Musique et météorologie

Bien souvent dans les comptes-rendus des concerts en plein-air, une petite note sur le climat apparaît, afin d'ajouter de l'entrain ou, *a contrario*, de justifier le manque de spectateurs ou l'annulation d'une représentation. En effet, les concerts en extérieur sont intimement corrélés au temps ; non pas que leur annulation ou que le fait de déplacer la scène vers un espace abrité créent une autre forme de sociabilité ; disons que ces aléas ont tendance à modifier un ensemble de variables initialement prévues – amis, famille, inconnus rencontrés sur place, émotions et sensations ressenties, qualité du son et du jeu des musiciens... Même si l'annulation de l'événement peut entériner toute forme de sociabilité, il s'agit dans la grande majorité des cas d'une déformation des sociabilités. Cela est d'autant plus significatif lorsque l'aléa météorologique intervient pendant le concert ou les festivités.

Les sources abondent dans la presse générale et spécialisée de la région, du point de vue météorologique. Quelques exemples précis permettront d'engager la réflexion sur les liens ténus entre sociabilités musicales et météorologie, sans pour autant succomber à la tentation du déterminisme climatique.

Les astres et le climat sont ajoutés aux sensations évoquées dans les articles, puisque les journalistes associent très régulièrement la réussite d'une soirée grâce à l'ensoleillement ou son échec, pour cause d'orages ou de pluies abondantes.

D'abord, le soleil. Il peut être considéré comme un moteur des sociabilités dans la mesure où il participe du « beau » temps. Lorsque certaines sociétés limougeaudes reviennent des concours de Dieppe et de Royan en 1877, Paul Ducourtieux, imprimeur de la ville et rédacteur dans l'*Almanach*, rapporte que

³⁵⁷ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, *op.cit.*, p.165.

« Le temps était très favorable, et comme au charme de la musique s'ajoutait la fraîcheur de la place d'Orsay, le public se rendait avec empressement sur cette place ordinairement si délaissée »³⁵⁸.

De même pour le grand concours de 1910 à Limoges, qui obtient un succès en partie, selon les contemporains, grâce « à la collaboration du soleil, car sans lui tout est terne et triste »³⁵⁹.

Pendant, le soleil peut aussi devenir l'objet de critiques, si son intensité est trop vive, que ce soit pour le public et pour les musiciens. À propos d'un autre grand concours de musique ayant eu lieu à Limoges en 1875, Antoine du Rastel évoque un « ciel [qui] était assez couvert de nuages pour tempérer la chaleur, et trop peu pour être menaçant et désagréable »³⁶⁰. Le compte-rendu du *Courrier du Centre* sur l'événement est introduit, quant à lui, par une note sur le temps, en lien avec le bien-être des musiciens, en mouvement avec leurs instruments :

« La première journée de nos fêtes musicales a été favorisée hier par un temps fait à souhait pour les solennités de ce genre. La chaleur accablante de ces derniers jours avait été tempérée par la pluie tombée pendant la nuit de samedi ; le ciel était couvert de nuages et rendait ainsi la marche moins fatigante pour les sociétés »³⁶¹.

Quelques années plus tard, pour un autre concours à Limoges les 19 et 20 juin 1887, il est inscrit à propos du défilé des sociétés présentes que

« [...] si le défilé est une obligation dans les concours, au moins pourrait-on, pour le rendre moins pénible, choisir une autre heure que le milieu du jour, alors que le soleil est plus chaud »³⁶².

Ensuite, la pluie. Car si le bien-être des musiciens est clairement exprimé dans les articles cités plus haut, celui du public n'est pas ignoré, notamment en cas d'intempéries. Alors le public se replie à l'intérieur, rompant nettement avec les conditions du concert en extérieur, par exemple en 1888 lorsque, « malgré une pluie torrentielle, les fêtes de la Noël ont attiré de nombreux fidèles dans les églises de la ville »³⁶³.

³⁵⁸ *Almanach du Limousin*, « Concours orphéonique de Dieppe et Royan », par Paul Ducourtieux, 1877.

³⁵⁹ *Id.*, « Revue de l'année », 1911.

³⁶⁰ *Id.*, « Concours musical », 1876.

³⁶¹ *Courrier du Centre*, 31 août 1875.

³⁶² *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1888.

³⁶³ *Id.*, « Revue de l'année », 1890.

La problématique de la météorologie vaut également lorsque, de plus en plus, le concert est joué à domicile par les machines. En 1931, Raymond d'Étiveaud note que « le phonographe est devenu l'intermédiaire impeccable et portatif qui [...] permet de passer une après-midi pluvieuse dans votre chambre, sans le moindre ennui »³⁶⁴. Mais le temps capricieux peut constituer une gêne importante pour les sans-filistes des débuts, comme lors de l'inauguration de Radio-Limoges en 1926, pour laquelle il est noté

*« [qu'] un orage des plus violents, qui éclata sur la ville et dans la région, faillit compromettre l'inauguration. Elle put avoir lieu cependant, mais le mauvais temps contraria la réception du concert par les nombreux sans-filistes »*³⁶⁵.

Un autre effet du temps, cette fois pour les concerts et les spectacles en intérieur, peut être observé mais de manière plus éparse dans les sources : la pluie abondante peut permettre de prolonger une soirée, du moins jusqu'à l'amélioration des infrastructures et des réseaux de transports en Haute-Vienne. Au bal des coiffeurs du 11 novembre 1890, « À deux heures, il pleuvait au dehors ; il était impossible de sortir avec un temps aussi épouvantable ; c'est ce qui explique qu'à cinq heures du matin on dansait encore »³⁶⁶.

Le temps contraint parfois à reporter ou à annuler des concerts, à l'image d'une soirée populaire au bénéfice de la Caisse des Écoles, à cause d'un violent orage, en juin 1885³⁶⁷. C'est également le cas d'un concert-festival repoussé par deux fois au jardin d'Orsay, que les organisateurs envisagent, si la météo est encore mauvaise, de déplacer dans un « lieu couvert, très probablement au théâtre »³⁶⁸.

Une mauvaise année pour les musiciens et le public peut aussi être expliquée par la météorologie. En décembre 1931, pour rendre compte de l'année écoulée pour toutes les associations membres de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, son président Maximilien Faure s'exprime ainsi :

*« L'année qui s'achève n'aura pas été brillante pour nos sociétés à cause du mauvais temps qui a nui considérablement à nos manifestations musicales, [...] mais que faire contre les éléments déchaînés ? »*³⁶⁹.

³⁶⁴ *La Revue limousine*, « Chronique du phonographe » par Raymond d'Étiveaud, 1931.

³⁶⁵ *Id.*, 20 septembre 1926.

³⁶⁶ *Courrier du Centre*, 12 novembre 1890.

³⁶⁷ *Id.*, 30 juin 1885.

³⁶⁸ *Id.*, 22 août 1887.

³⁶⁹ AML, 1 S 4, Cercle Symphonique d'amateurs (1929-1935), discours de Maximilien Faure (dit aussi Max Faure), président de la Fédération des Sociétés musicales de la Haute-Vienne, lors de l'assemblée générale du 13 décembre 1931.

Les musiciens ne sont pas oubliés pour les mauvaises conditions climatiques. Eux aussi pâtissent de conditions parfois extrêmes, pouvant nuire aux sensations et aux émotions éprouvées, voire au jeu de leur instrument. De manière épisodique, la prévision de l'aléa climatique entraîne la modification de l'espace musical. En 1885, le général Désandré écrit au maire de Limoges au sujet des concerts militaires, devant migrer du Champ-de-Juillet à la place de la République. Mais dans sa lettre, le général formule la remarque suivante :

« [...] en cas de temps douteux ou de petites averses intermittentes la musique, jouant sur la place de la République, serait renvoyée laissant son concert inachevé, tandis qu'au Champ-de-Juillet où tout le monde se porte le Dimanche, elle est abritée sous le kiosque »³⁷⁰.

Toujours en 1885, le même général Désandré demande au maire d'acter la suspension des retraites aux flambeaux pour l'hiver, « en raison de la température »³⁷¹.

La météorologie ne doit pas être prise pour seule responsable d'une inflexion des sociabilités musicales, dans la mesure où elle intervient dans une combinaison de plusieurs variables, comme celle de l'heure ou du jour, ou bien celle de l'espace et de la capacité de repli en intérieur. Néanmoins, le temps qu'il fait constitue bel et bien une donnée cruciale dans la bonne lecture des sociabilités. Il ajoute, enlève ou transforme les sensations éprouvées par le public et par les musiciens ; il influe par-là sur la perception des sons, du voisinage de chaise ou de table, de la nourriture ingurgitée pendant le concert, sur les rencontres et les discussions ; en somme, sur la vie sociale. Ce champ d'investigation, encore neuf, doit être traité dans une réflexion plus fine, qui nécessiterait une recherche approfondie d'archives, publiques et privées, éparpillées et parcellaires.

2. Temps de guerres et temps de crises

Cette partie de l'enquête doit permettre d'observer et de comprendre à quel point une période de rupture, qu'elle soit induite par des événements sociaux, économiques ou militaires, a des répercussions sur l'espace musical dans un département comme la Haute-Vienne. Les sociabilités musicales sont *de facto* modifiées, dès lors que l'espace dans lequel elles se déroulent ainsi que leurs acteurs sont touchés par ces périodes de crises.

³⁷⁰ AML, 2 H 21, Correspondance musiques militaires, lettre du général Désandré au maire de Limoges, 1^{er} mars 1885.

³⁷¹ *Id.*, lettre du général Désandré au maire de Limoges, 12 octobre 1885.

a) Les guerres de 1870 et de 1914-1918

Très peu d'éléments sont visibles dans les archives sur les conséquences de la guerre de 1870-1871 sur les scènes musicales de la Haute-Vienne. L'une des raisons est, sans doute, le manque d'infrastructures à une époque où même la ville de Limoges ne dispose que du théâtre en dur sur la place de la République et de quelques cafés-concerts. Une autre, serait liée à l'éloignement du territoire des zones de combats.

Le théâtre, justement, est réquisitionné dès le mois de septembre 1870, pour « les réunions publiques libres »³⁷². La période de troubles modifie pour un temps la finalité première du lieu, même si cette réquisition n'est qu'éphémère, puisque le bâtiment accueille de nouveau un concert dès le mois de décembre 1871³⁷³.

D'autres espaces musicaux et dansants sont fermés pendant la guerre franco-prussienne : de nombreux musiciens sont appelés sous les drapeaux et des bâtiments sont réquisitionnés par les services militaires. Ce n'est qu'en janvier 1874, par exemple, que les salons de la préfecture sont de nouveau investis d'un caractère festif, étant donné qu'ils étaient « fermés depuis la guerre »³⁷⁴. En 1905, un membre des Enfants de Limoges se souvient de 1870 comme de « l'année terrible [...] [qui] dispersait bientôt les membres de notre Orphéon »³⁷⁵.

La mise en sommeil constatée pendant la guerre de 1870 et les événements de 1871 s'observe de la même manière pour la Grande Guerre. Pour cette dernière, les sources sont plus prolixes et permettent de dresser un bilan plus exhaustif de la situation des bâtiments culturels. De plus, ce conflit est, d'une certaine façon, plus influent sur les sociabilités musicales, par sa durée et son ampleur, premièrement ; deuxièmement, par un contexte structurel qui a profondément évolué : l'urbanisation et la modernisation des infrastructures a grandement contribué, depuis la fin des années 1890, à couvrir Limoges et quelques villes du département d'un réseau de salles et de scènes musicales.

Dès les débuts de la guerre, un repli de la sphère culturelle et musicale s'opère, la réglementation se faisant bien plus restrictive. Les œuvres de spectacles publics sont de nouveau soumises à la censure et, surtout, les débits et les lieux clos de rassemblement sont soumis à des lois strictes. Quelques jours après la proclamation de la mobilisation générale,

³⁷²*Courrier du Centre*, 27 septembre 1870.

³⁷³ *Id.*, 6 décembre 1871. Le concert organisé au théâtre est destiné à l'œuvre nationale des orphelins de guerre. Nous verrons plus loin que les périodes de crises et de conflits recentrent les sociabilités musicales vers un objectif de charité et de bienfaisance.

³⁷⁴ *Id.*, 16 janvier 1874.

³⁷⁵ *Limoges-Illustré*, 15 février 1905.

les cafés, les cabarets et les débits sont, par arrêté préfectoral, contraints de n'ouvrir leurs portes qu'entre 7h et 20h, l'autorisation étant étendue jusqu'à 22h pour les établissements limougeaudois³⁷⁶.

Cependant, le rappel fréquent des lois à appliquer invite à interroger leur réelle application, en particulier dans les zones rurales où la surveillance se fait moins ressentir. Aussi, de nombreuses contraventions sont dressées par la police des débits contre des tenanciers qui ne respectent pas les horaires imposés ; c'est le cas à Meuzac, à Saint-Léonard-de-Noblat et à Limoges pour le seul mois de février 1916³⁷⁷ ou encore à Château-Chervix à l'été 1917³⁷⁸.

La réglementation éphémère en temps de guerre influe directement sur les sociabilités musicales : l'imposition d'horaires modifie les comportements, même ceux – et peut-être même encore plus – qui évoluent dans le cadre de la clandestinité. Il est très probable – mais cela demeure une hypothèse faute de preuves suffisantes – que les réunions musicales et dansantes, interdites aussi dans l'optique de soutenir l'effort de guerre et l'union sacrée, ont effectué un repli vers le domicile, la grange, la campagne.

Du côté des salles, les réquisitions sont bien plus nombreuses que lors de la guerre de 1870-1871. Le Cirque est investi dès septembre 1914 par les réfugiés belges et ceux du Nord³⁷⁹, tandis que de nombreux hôpitaux militaires essaient dans Limoges.

Les soldats américains investissent en effet plusieurs bâtiments de la ville, réquisitionnés en tant qu'hôpitaux militaires : l'ancien séminaire de la rue Eugène-Varlin, le lycée Gay-Lussac, une partie de l'usine de porcelaine Haviland au Mas-Loubier – ces industriels étant eux-mêmes d'origine américaine – un camp de baraquements dans le quartier Montjovis et un autre sur le Champ-de-Juillet. Les services municipaux décident même, en 1918, de créer pour les *Sammies* une salle de « lecture, d'écriture, théâtre, cinéma, concert, cantine »³⁸⁰, installée, en septembre 1918, rue Croix-Mandonnaud.

Ces échanges culturels sont le point de départ d'une appropriation des éléments qui composent le jazz – sons, instruments, rythmes, styles vestimentaires, langue – par les musiciens locaux, en particulier la génération privée de bals publics³⁸¹ devenue pour la plupart américanophile à partir de l'année 1918. Limoges est pour un temps réglée sur l'heure

³⁷⁶ *Courrier du Centre*, 6 août 1914.

³⁷⁷ *Id.*, 17, 23 et 24 février 1916.

³⁷⁸ *Id.*, 30 août 1917.

³⁷⁹ *Id.*, 8 septembre 1914.

³⁸⁰ AML, 1 O 273, Reconstructions d'après-guerre (1914-1927), lettre de James W. Eddy, secrétaire du district de Limoges de la Y.M.C.A. au maire de Limoges, 21 septembre 1918.

³⁸¹ Les bals publics sont en effet officiellement interdits par un arrêté préfectoral du 28 avril 1917, abrogé le 11 avril 1919.

américaine³⁸². Cela se ressent dans le répertoire, nous le verrons, d'une grande partie des concerts avant-même la fin du conflit. Citons en exemple un concert patriotique qui a lieu à Bellac le 5 mai 1918, offrant « l'occasion de nouer avec [...] les officiers et soldats des États-Unis, des relations plus cordiales encore. [...] le Yankee Doodle clôturera le concert en même temps que la "Marseillaise" »³⁸³.

À la suite de l'occupation militaire du théâtre, celui-ci doit être soumis à une restauration coûteuse. Après cinq années de fermeture, le bâtiment reprend une activité musicale au début du mois d'avril 1918, par l'interprétation de *Lakmé*³⁸⁴. L'administration municipale en a profité pour apporter quelques améliorations dans la salle, puisqu'elle a « remplacé l'éclairage au gaz par l'électricité »³⁸⁵.

Après les réquisitions, la grippe espagnole provoque à son tour une décision, certes éphémère, mais aux conséquences réelles sur le monde du spectacle. En octobre 1918, le maire de Limoges prend un arrêté afin de procéder à la fermeture des salles de spectacle, dont le premier article annonce que

« [...] les théâtres, cinémas, casinos, concerts et tous établissements de spectacles sont fermés »³⁸⁶.

Les crises sanitaires sont indubitablement des périodes de repli culturel et social. Le cas exceptionnel de la grippe espagnole au lendemain de la guerre ne doit pas occulter l'importance des épidémies saisonnières, notamment hivernales. En 1926, en pleine saison des bals, un compte-rendu sur l'un de ces rassemblements populaires à l'hôtel de la Paix de Limoges, déplore le fait que « l'épidémie de grippe ait empêché bon nombre d'habités de s'y rendre »³⁸⁷.

Enfin, en 1940, des salles sont de nouveau réquisitionnées pour les besoins militaires. Les bals et les rassemblements publics sont aussi interdits, pour un temps. Mais du point de vue musical, la donne a changé depuis 1918 ; désormais, un grand nombre de foyers est doté de postes radiophoniques et de phonographes, capables d'imiter l'ambiance du cabaret ou du concert à domicile. Dans ses travaux sur le jazz sous l'Occupation, Gérard Régnier explique

³⁸² ARROUA Yaniv, « De la préhistoire à l'apprivoisement du jazz à Limoges, 1903-1940 », in LEGRAND Anne (dir.), *Harlem à Limoges. Une histoire du jazz à Limoges*, Limoges, Les Ardents éditeurs, 2018, pp.14-21.

³⁸³ *Courrier du Centre*, 3 mai 1918.

³⁸⁴ *Id.*, 1^{er} avril 1918.

³⁸⁵ *Id.*, 20 mars 1918.

³⁸⁶ *Id.*, 22 et 23 octobre 1918.

³⁸⁷ *Id.*, 28 décembre 1926.

que dès « le 9 septembre [1939], la danse est interdite. Mais les cabarets restent ouverts et les musiciens qui ont échappé à l'appel sous les drapeaux [...] peuvent travailler »³⁸⁸.

Nous pouvons donc constater que la Première Guerre mondiale est une période cruciale dans la réorganisation spatiale de l'offre musicale à Limoges et plus globalement en Haute-Vienne. C'est un temps de pause, relative car la pratique clandestine perdure. Mais c'est surtout un temps d'adaptation face aux profonds bouleversements des mentalités dès la sortie de guerre. Les sociabilités musicales ont trouvé, dans le déroulement de la Grande Guerre et à travers ses spécificités culturelles, un point de rupture évident, que ce soit en Haute-Vienne ou en France.

b) Les crises économiques et sociales

Les crises économiques et sociales ont une influence sur la répartition de l'offre musicale. Celles qui accompagnent la dépression européenne de la fin du XIX^e siècle n'ont, *a priori*, pas de réelle incidence négative sur les activités du monde de la musique. Au contraire, même, puisque les constructions de bâtiments et les grands travaux de type haussmannien sont en plein essor, avant leur accélération à la Belle Époque. Rappelons que c'est sur ce socle spatial et monumental que repose la pratique musicale – du moins pour la pratique professionnelle et officielle. Les instruments, eux, sont dans une phase de croissance et de diversification. Leur production est permise par l'industrie dont le corollaire est la diminution des prix de nombreux instruments et l'apparition sur le marché de nouveaux objets musicaux. La période est donc riche pour les études organologiques³⁸⁹.

En 1905, la ville de Limoges est touchée par une crise sociale aigüe. Très ouvrière – environ 25 000 ouvriers sont dénombrés sur 90 000 habitants, dont une grande part travaille dans la porcelaine et la chaussure³⁹⁰ –, la cité porcelainière est touchée par de plus en plus de grèves depuis 1904 ; le point culminant est atteint en avril 1905. La foule en colère, après avoir tenté de libérer des grévistes emprisonnés, s'oppose violemment aux fantassins dans le jardin d'Orsay. Un jeune porcelainier, Camille Vardelle, y trouve la mort³⁹¹.

³⁸⁸ RÉGNIER Gérard, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2009, 297 p., p.48.

³⁸⁹ ALESSANDRO (D') Christophe, « Révolution (industrielle) dans la facture instrumentale », in *Arts, sciences et techniques. Histoire des arts : actes de l'université de printemps*, 26-27 mai 2011, château de Fontainebleau, CNDP, 2012, pp.101-106.

³⁹⁰ Voir l'annexe n°20.

³⁹¹ Sur ce point, consulter DÉSIÉ-VUILLEMIN Geneviève, « Les grèves dans la région de Limoges de 1905 à 1914 », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 85, N°111, 1973, pp.51-84.

Cette période très troublée socialement, émaillée de conflits entre le patronat et le monde des ouvriers, a contribué à mettre en sourdine, pendant un temps, quelques salles en Haute-Vienne – des émeutes ayant également eu lieu dans des localités très ouvrières comme à Saint-Junien. C'est ce qu'explique, quelques mois après le calme revenu, un journaliste du *Limoges-Illustré* :

« Les douloureux événements dont Limoges fut le théâtre au mois d'avril empêchèrent tout naturellement d'avoir lieu à leur date un certain nombre de fêtes impatientement attendues »³⁹².

Les lendemains difficiles de la Grande Guerre ont des conséquences directes et durables sur l'offre musicale. À Limoges au début des années 1920, de nombreuses salles sont ainsi condamnées au silence, subissant la carence de musiciens morts ou blessés pour la France et les besoins de la reconstruction. Le *Courrier du Centre*, titrant « On ferme ! », avance en 1925 que le

« [...] dancing est malade, malade au point qu'on prévoit sa fin prochaine. [...] En attendant, depuis deux mois, nous comptons déjà à Limoges quatre cas mortels, ce qui est amplement suffisant pour juger de la virulence du mal épidémique »³⁹³.

Dans un contexte économique difficile, les établissements du type dancing, en pleine vogue dans toute la France, sont soumis à une nouvelle taxe qui suscite de nombreux débats. La presse s'inquiète de voir une réduction drastique des lieux où les Limougeauds peuvent pratiquer les danses modernes. Le critique musical Charles Christian rédige par exemple un article publié dans le *Courrier du Centre* le 3 février 1925 sous le titre « Un dancing est mort » ; après avoir assimilé le risque de la disparition de ces établissements à une « fin [...] très remarquée », il insiste sur leur importance dans le paysage culturel de la province et sur le brassage social et générationnel qui les caractérise :

« Ses amis [du dancing] s'étaient si bien accommodés de son hospitalité qu'il leur semblait impossible de passer ailleurs les fins d'après-midi du samedi et du dimanche. Il avait ainsi gagné peu à peu une clientèle fidèle qu'on retrouvait assise aux mêmes places, comme dans les cafés [...]. [...] Il était délicieusement provincial. [...] Les danseuses formaient deux catégories : celles qui étaient à leur place et celles qui n'y

³⁹² *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1905.

³⁹³ *Courrier du Centre*, 4 mars 1925.

étaient pas. On distinguait parmi ces dernières, celles qui auraient mieux fait de jouer à la poupée et celles qui auraient normalement dû s'occuper de leur petit-fils »³⁹⁴.

Les propriétaires de trois dancings diffusent à ce propos une information dans *Le Populaire du Centre*. Ils annoncent à leur clientèle devoir fermer « en raison des droits énormes perçus, qu'ils n'ont pu faire réviser malgré leurs démarches réitérées »³⁹⁵. Toutefois, le quotidien socialiste de la Haute-Vienne ne paraît pas faire de la crise des dancings une affaire aussi importante que son concurrent, le *Courrier du Centre*. Un article paru le 7 mars 1925 évoque le sujet, sous le titre « Limoges sans dancings », mais le journaliste ironise en concluant que les jeunes filles préfèrent aller « danser dans les fêtes organisées par les groupes socialistes »³⁹⁶.

Cette crise, passagère³⁹⁷, met en relief un goût prononcé des habitants pour une vie musicale et dansante nocturne, dont Sophie Jacotot a montré toute la vitalité pour la ville de Paris³⁹⁸, épice de ce modèle culturel ; le tollé que suscite la possible fermeture des dancings dans les journaux révèle toute l'importance prise par une sociabilité musicale inédite, jusque dans les villes provinciales de taille moyenne.

Le début des années 1930 constitue un autre temps « fort » des crises économiques et sociales en France et dans le monde. Cependant, comme pour la dépression qui précède la Belle Époque, les conséquences du marasme économique sur la vie musicale ne transparaissent pas de manière évidente dans les sources en Haute-Vienne. La documentation est insuffisante pour constater des effets négatifs et à plus ou moins long terme sur les salles ou sur la fréquentation des scènes musicales extérieures, dans le département.

Paradoxalement, même si les conséquences sont visibles dans le monde du spectacle en Haute-Vienne, l'élan donné aux modes afro-américaines n'est pas stoppé ; c'est surtout le modèle de l'offre musicale qui change de forme.

Touchés massivement par le chômage, les amateurs sont moins présents dans salles de spectacle. Nous verrons dans notre deuxième chapitre que les sociétés orphéoniques,

³⁹⁴ *Courrier du Centre*, 3 février 1925. Notons que l'utilisation du passé dans le texte de Charles Christian amplifie l'émotion qu'il souhaite faire passer aux lecteurs.

³⁹⁵ *Le Populaire du Centre*, 1^{er} mars 1925. Les signataires sont les propriétaires des dancings Renaissance et Vialle, à Limoges, ainsi que celui de l'hôtel des Charentes à Aix-sur-Vienne.

³⁹⁶ *Id.*, 7 mars 1925.

³⁹⁷ La crise ne semble en effet durer que quelques mois au début de l'année 1925. Elle a des conséquences sur la gestion des établissements, puisqu'un article du 2 avril 1925 du *Courrier du Centre* évoque le changement de propriétaire au dancing Renaissance, tandis que le dancing Vialle ne reprend ses activités que le 5 avril, « à la demande générale ».

³⁹⁸ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2013, 418 p.

dans lesquelles sont recrutés de nombreux amateurs pour réaliser des concerts, sont principalement l'apanage des ouvriers, des petits commerçants et des artisans. Or, les deux principales industries limougeaudes sont durement touchées par la crise des années 1930 : d'abord, le secteur de la porcelaine. En décembre 1934, Limoges dénombre « 7.023 chômeurs inscrits au fonds de chômage, dont 1.652 dans la céramique ». Ensuite, l'industrie de la chaussure, qui compte à la même date « 2.681 chômeurs, [...] 1.019 hommes, 1.682 femmes »³⁹⁹. Les difficultés économiques contraignent certains établissements au mutisme, ceux-ci ayant du mal à payer les cachets des artistes.

Pour gagner un peu d'argent dans cette période difficile, de nombreux amateurs décident de participer à des marathons de danse organisés dans des salles spacieuses, obligeant les danseurs à effectuer des pas pendant des centaines voire des milliers d'heures. Sophie Jacotot place la naissance de cette pratique dans les années 1920 puis sa massification en France et en Europe dans la décennie suivante⁴⁰⁰. Compte tenu de la vogue du swing, ces concours d'endurance contribuent à la diffusion des airs de jazz à la mode, mais dans un répertoire qui demeure varié. En toute logique, c'est dans cette période que les bâtiments les plus vastes, comme le théâtre de Limoges, devenu salle Berlioz en 1932, monopolisent de plus en plus l'offre musicale de la ville et de ses alentours.

Les espaces musicaux, bien que soumis aux fortes variations économiques et sociales, le sont aussi aux décisions politiques. L'administration des municipalités ou les relais de l'État à travers la figure du préfet, ont un rôle clef dans l'évolution du paysage musical. Les décisions peuvent aller dans le sens d'une mise sous silence de bâtiments dont la vocation première est d'ordre musical ou, au contraire, de rendre musicaux des espaces, n'ayant pas, *a priori*, cette finalité.

Mais, plus que les espaces eux-mêmes, ce sont les acteurs politiques et culturels qui influent sur cette répartition et qui jouent, par conséquent sur les sociabilités. Ils feront donc l'objet d'une analyse à part entière dans notre troisième chapitre. La fréquentation des scènes musicales par les musiciens et par les publics dépend des calendriers. De fait, la temporalité crée des inflexions sur les manières de percevoir ces espaces musicaux ou qui le deviennent le temps d'une soirée ou d'un festival de plusieurs jours. Il convient donc d'observer et de vérifier dans quelles mesures les calendriers ont une incidence sur les sociabilités musicales et sur l'utilisation de l'espace.

³⁹⁹ *Le Populaire du Centre*, 21 décembre 1934. Les chiffres sont donnés par le maire socialiste de Limoges et sénateur de la Haute-Vienne Léon Betoulle lors d'une discussion au Sénat à propos du budget du ministère du Travail.

⁴⁰⁰ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres*, *op.cit.*, pp.326-327.

3. Les concours de musique de la III^e République, des antimondes éphémères. L'exemple de 1910

L'espace musical vécu évolue au gré des événements organisés par les acteurs de la vie culturelle, dont certains mobilisent presque la totalité du décor urbain, comme une scène géante. Ces événements, certes fugaces mais dont les conséquences peuvent néanmoins être pérennes dans le temps – pensons aux rencontres pouvant aboutir à des mariages ou à des amitiés durables – en font des temps forts des sociabilités. Cela est dû, bien sûr, au fait que le public est quantitativement très nombreux ; mais également par le fait que la musique et les musiciens sont, dans un laps de temps assez court – souvent deux voire trois jours – au sommet de la vie sociale de la ville en fête. Enfin, la mobilisation de tout l'espace urbain en tant que scène musicale explique la forte intensité des sociabilités. Par conséquent, les concours de musique sous la III^e République, en-dehors de la communion autour des valeurs républicaines, sont des antimondes orchestrés par une nuée d'acteurs, politiques, économiques et culturels, tendant à faire de la rue, comme nous l'avons déjà vu, un haut-lieu de médiation culturelle.

Limoges accueille des concours de musique sur toute la période : 1875, 1887, 1897, 1910 et 1932. Mais ce n'est pas la seule ville à organiser ce genre d'événement en Haute-Vienne : Saint-Junien en 1892, en 1930 et en 1934 ; Bellac en 1937 ; Rochechouart en 1938. Le concours d'août 1910 est le plus documenté ; selon les contemporains, il est aussi le plus emblématique et le plus mémorable. Nous prendrons donc cet exemple, afin d'illustrer avec plus de précision ces périodes pendant lesquelles la musique investit l'ensemble du décor urbain, par une utilisation optimale des espaces intérieurs et extérieurs.

Le concours de musique qui se déroule entre le 13 et le 15 août 1910 reste une référence dans l'histoire culturelle de Limoges. Les quarantenaires et plus ont déjà l'expérience des concours de 1875 et de 1887, dont nous reparlerons dans notre deuxième chapitre. Mais, par son ampleur et par son rayonnement, celui de 1910 apporte une grille d'analyse pertinente pour retracer les mobilités des musiciens et pour comprendre la réutilisation de l'espace urbain, voire la création *ex-nihilo* de bâtiments temporaires ou définitifs. Le visage de toute une ville mute pour accueillir les musiciens et le public. Les rues sont parées d'arcs de triomphe et d'estrades montées à la hâte. Le pavoisement et tout le décorum urbain de ces événements est vu par Olivier Ihl comme un signe d'adhésion à la République. Prenant exemple sur le département voisin, il affirme que « dans un pays "rouge" comme la Creuse, dès 1880, près de 80 pour cent des maires et adjoints sont qualifiés de

"républicains modérés ou convaincus". Là, le pavoisement et les illuminations gagnent presque l'ensemble des communes »⁴⁰¹.

À Limoges, le comité d'organisation prépare avec une attention particulière la venue de la musique de la Garde républicaine :

*« À l'occasion des fêtes musicales, le Comité [...] a décidé de faire illuminer les principales voies de la ville. C'est ainsi que le lundi 15 août [1910], la place Denis-Dussoubs, le boulevard Montmailler, l'avenue du Champ-de-Juillet [...], seront éclairées au moyen de ballons et de petits verres multicolores »*⁴⁰².

Les défilés des sociétés sont des moments forts de la sociabilité musicale précédant la Grande Guerre. La retraite aux flambeaux (figure 39), qui part du Champ-de-Juillet le samedi 13 août 1910 aux environs de 21 heures, engage tous les participants à une communion musicale et sociale en mouvement. La marche mène le cortège à travers des points précis du centre-ville. Pour éviter l'encombrement des rues et, éventuellement, des débordements, le défilé n'emprunte que les plus grandes avenues et des places aérées. Avec les instruments, à une vitesse approchant les cinq kilomètres par heure, le début du cortège met près d'une heure pour terminer le trajet, d'environ quatre kilomètres et organisé autour de six étapes : le Champ-de-Juillet, le rond-point Carnot, les places Denis-Dussoubs, d'Aine et de l'Hôtel-de-Ville et, enfin, le carrefour Tourny avant le retour au point de départ. L'idée à retenir est que cette mobilité se fait en musique et au rythme d'une foule compacte, qui traverse les grandes avenues et les boulevards de la ville, jusqu'à la séparation en un point donné. Le second défilé prévu le lundi 15 août (figure 40), suit quant à lui un axe nord-sud à travers les grandes artères de Limoges. Cette fois, l'objectif est d'amener les musiciens et le cortège jusqu'à la place de l'Hôtel-de-Ville où se déroule, après l'heure de marche, la distribution des prix (figure 36). La cartographie des défilés et des joutes musicales offre à l'historien des rues ou à celui des rassemblements populaires une spatialisation précise de l'événement.

⁴⁰¹ IHL Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996, pp.187-188.

⁴⁰² ADHV, 4 T 24, lettre du secrétariat général du concours au préfet de la Haute-Vienne, 2 août 1910.

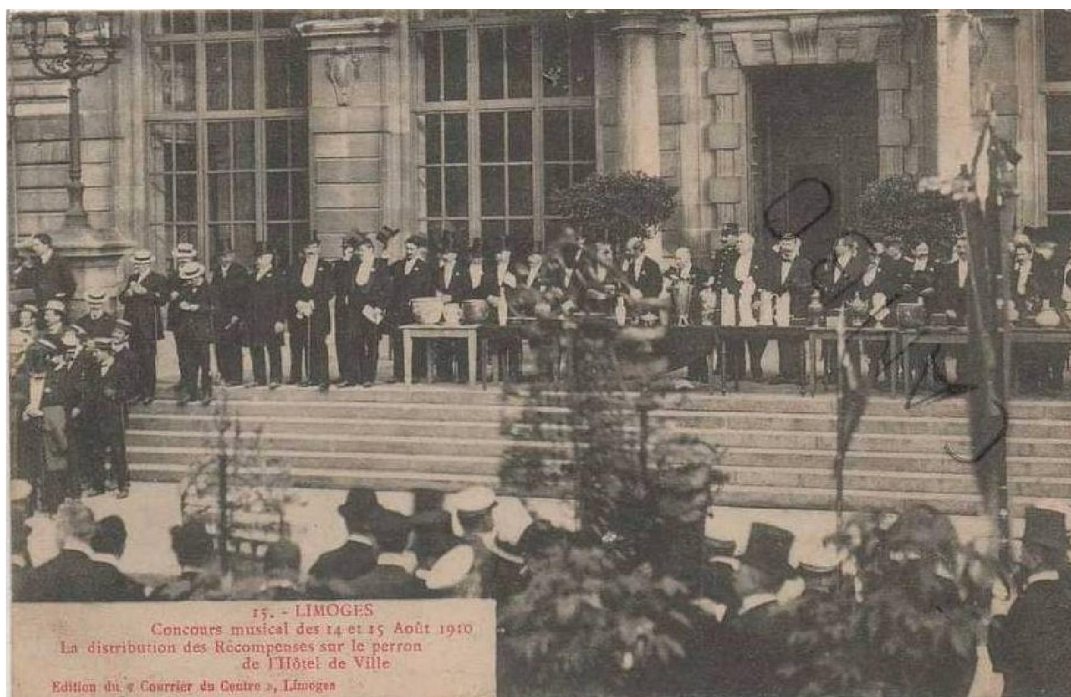


Figure 37. Remise des prix du concours de Limoges, le 15 août 1910 sur la place de l'Hôtel-de-Ville⁴⁰³.



Figure 38. Une société de musique sur la place de la République de Limoges, pendant le concours du mois d'août 1910⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Photothèque de Paul Colmar.

⁴⁰⁴ AML, 20 Fi 1128.

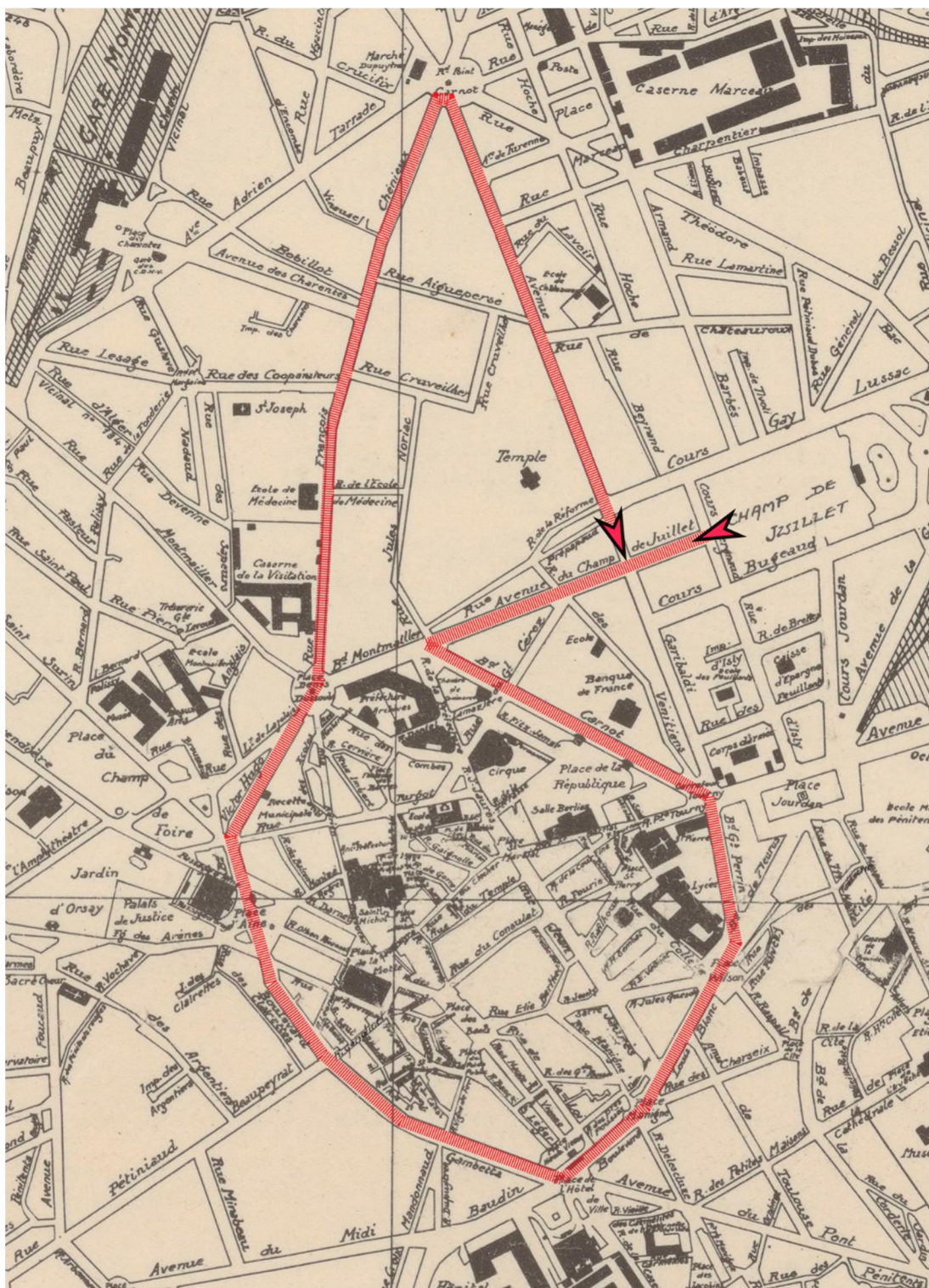


Figure 39. Itinéraire de la retraite aux flambeaux du concours de Limoges, le samedi 13 août 1910⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ L'itinéraire est, ici, reporté sur un plan de Limoges daté de 1934. Il fournit, malgré cela, des indications précises et utiles pour notre étude.



Figure 40. Itinéraire du défilé des sociétés musicales au concours de Limoges, le lundi 15 août 1910⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Le tracé du défilé de 1910 est également réalisé sur le plan de Limoges daté de 1934.



Figure 41. Défilé des sociétés de musique à Limoges le 15 août 1910, aux abords de la place Denis-Dussoubs⁴⁰⁷.

La photographie du cortège (figure 41) montre à quel point l'événement suscite l'engouement populaire : la foule est dense, quelques spectateurs escaladent les bâtiments pour voir et pour entendre en hauteur. Sur ce cliché, les sociétés musicales marchent dans le boulevard Montmailler, aux abords de la place Denis-Dussoubs – elles en sont donc au milieu du parcours qui doit les mener à la remise des récompenses. Les nombreuses bannières marquent, de manière ostensible, l'attachement des musiciens, outre le port de l'uniforme et des insignes, à leur territoire et, plus largement, à l'idée républicaine. Olivier Ihl rappelle l'intérêt de la musique dans la mise en scène de la III^e République et son apprentissage par le peuple français. Il explique en effet que « bien des présupposés qui hantent la mise en forme républicaine du lien social se trouvent explicités par cette procédure de médiation »⁴⁰⁸.

Le concours de 1910 investit plusieurs lieux au sein de la ville, en particulier dans des salles ou dans des espaces extérieurs aptes à accueillir la masse des spectateurs : le Café de Paris – où est fondée la CGT en 1895 – le Casino, le Cirque municipal, bâti place de la République quatre ans auparavant, le kiosque du Champ-de-Juillet, les quais des deux ponts emblématiques de la ville, Saint-Etienne et Saint-Martial. Des écoles et des bâtiments publics sont réquisitionnés : c'est le cas de l'école communale Montmailler (rue des Anglais), de la cour du Petit Lycée annexe (place du Présidial), ou encore de l'institution Duris (cours Gay-

⁴⁰⁷ Photothèque de Paul Colmar.

⁴⁰⁸ IHL Olivier, *La fête républicaine*, *op.cit.*, p.324.

Lussac). Sans oublier la gare des Bénédictins où la foule acclame l'arrivée de la musique de la Garde Républicaine et les autres sociétés, à l'exception de celles de l'Ouest, qui débarquent à la gare des Charentes⁴⁰⁹. Mis à part les quais en bord de Vienne, tous ces lieux sont, d'un point de vue géographique, dans la ville-centre de Limoges. Le plein air est privilégié, grâce à un temps favorable pendant ces trois journées : nous retrouvons l'importance des places et des jardins dans ces sociabilités sonores, festives et éphémères.

Toujours à Limoges, d'autres événements festifs, où la musique est omniprésente, pourraient tout aussi bien illustrer la réinvention de l'espace urbain aboutissant à l'émergence de sociabilités musicales *extraordinaires*. Ainsi, le Champ-de-Juillet, espace de 40 000 m² au début du XX^e siècle, a un rôle culturel largement renforcé lors, par exemple, de la grande exposition industrielle et des beaux-arts de 1903, qui attire près de 400 000 visiteurs dont 100 000 d'autres régions, grâce au réseau de chemins de fer et à des tarifs abordables proposés par les compagnies. Pour les besoins de l'exposition, le kiosque est transformé en véritable casino pour que les auditeurs assistent aux concerts symphoniques, à des concours de chant et d'harmonies, des opérettes et des spectacles de variété calqués sur ce que proposent les cabarets parisiens. L'espace musical est alors renforcé par des installations temporaires, dont un second kiosque élevé près de la brasserie⁴¹⁰. L'exposition de 1903 se termine en grande pompe par la fête dite « de la Muse », où le compositeur Gustave Charpentier dirige lui-même près de 500 exécutants, pour un spectacle musical de quatre heures apprécié par 20 000 visiteurs⁴¹¹ :

« La fête qui a obtenu le plus grand succès a été celle du couronnement de la Muse du peuple qui a eu lieu le 2 août [1903]. Quinze jours auparavant, toutes les ouvrières de Limoges avaient procédé à l'élection de la Muse et de ses quatre demoiselles d'honneur. Le couronnement de la Muse comprenait l'exécution de l'apothéose musical de Gustave Charpentier, avec le concours des musiques militaires, des fanfares et des sociétés chorales, ainsi que des élèves des écoles normales et communales. M. Charpentier, lui-même, dirigeait les masses instrumentales et chorales. M. Duffaut, ténor de l'Opéra, le mime Séverin, deux trompettes de la musique de la garde républicaine, plusieurs chanteurs de la capitale et le corps de ballet de l'un des théâtres de Paris prêtaient leur

⁴⁰⁹ La gare des Charentes est inaugurée en 1875, à l'ouest de Limoges dans le quartier Montjovis. Elle permet de relier la ville à Angoulême, avec des stations à Aix-sur-Vienne, Verneuil-sur-Vienne, Saint-Victorien et Saint-Junien en Haute-Vienne (*Courrier du Centre*, 16 avril 1875). Raccordée à la gare des Bénédictins en 1876, elle est gérée dès 1883 par la Compagnie du chemin de fer Paris-Orléans.

⁴¹⁰ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Époque, op.cit.*, p.184. Les auteurs ajoutent que « Les animations, notamment musicales, étaient permanentes et les spectacles les plus variés étaient offerts tous les soirs à partir de 9h ainsi que les jeudis et dimanches dès 17h. Le kiosque à musique vit défiler une centaine d'artistes venus de Paris » (p.17).

⁴¹¹ *Limoges-Illustré*, 15 août 1903, « La fête de la Muse », par Édouard Michaud.

*concours à cette solennité. Favorisée par une des rares belles journées, la fête a été splendide ; elle avait attiré un public très nombreux. On évalue à 20 000 environ le chiffre des entrées à l'Exposition ce jour-là »*⁴¹².

Les fortes affluences pèsent sur ces sociabilités, car elles engagent beaucoup de débats et de décisions à propos de la mobilisation de l'espace urbain. Lors de ces rassemblements, ce sont des dizaines de milliers de personnes qui se déplacent et qui entraînent *ipso facto* la méfiance des autorités et sans doute des embarras pour les riverains. Ainsi, pour le concours de Limoges en 1887, un des membres des commissions chargées d'organiser l'événement, émet l'idée « que le défilé par la rue du Clocher n'est pas pratique à cause du peu de largeur de cette rue »⁴¹³.

Afin de compléter la compréhension des sociabilités musicales, il faut étendre le champ d'analyse, en ce qui concerne les concours, à d'autres lieux. Ces derniers ne sont pas des scènes sur lesquelles les musiciens jouent ou répètent en groupe. Néanmoins, les hôtels sont, dès la fin du XIX^e siècle, des vecteurs du bon fonctionnement des sociabilités musicales. Pendant les concours, l'afflux de musiciens et de spectateurs contraint les organisateurs à mettre sur pied une section des logements ; huit personnes la composent pour le concours orphéonique de juin 1887 qui se déroule à Limoges⁴¹⁴. S'en suit alors un échange épistolaire volumineux avec les hôteliers de la ville. Près de la place Jourdan, le tenancier de l'hôtel éponyme, écrit au président du concours à propos du logement des orchestres :

« Je puis mettre à disposition de vos sociétés de 20 à 25 chambres et de 40 à 50 lits. [...] Voilà par exemple à 5F par jour logement compris, ce que je vous donnerai. Le matin de 8 à 9 heures pour ceux qui le voudront, la soupe et un verre de vin. [...] déjeuner à 11h ou midi ou autre, à leur choix :

2 plats de viande

2 plats de légumes

1 plat poissons

3 plats de desserts

*1 bouteille de vin chacun et le café [...] »*⁴¹⁵.

⁴¹² *Almanach du Limousin*, « L'Exposition de Limoges », par Paul Ducourtieux, 1904.

⁴¹³ AML, 2 R 239, séance du conseil municipal de Limoges, 22 mars 1887.

⁴¹⁴ *Id.*, concours orphéonique (1886-1887).

⁴¹⁵ *Id.*, lettre de Bigot-Gane, tenancier de l'hôtel Jourdan à Limoges, au président du concours Augustin Mandon, 17 mars 1887.

De la même manière, le restaurateur et limonadier Edouard Beil, sur le boulevard Victor-Hugo, prévient le secrétaire du concours qu'il peut ouvrir son établissement « pour loger et nourrir convenablement une trentaine de personnes orphéoniques »⁴¹⁶.

Plus tard, en 1897, à l'occasion d'un nouveau concours organisé à Limoges, un problème de logement est soulevé par le secrétaire général Just Mouret, qui indique au préfet de la Haute-Vienne que

*« Les maîtres d'hôtels de notre ville ne possédant pas la literie suffisante pour assurer le couchage des membres des sociétés [...], j'ai demandé à Monsieur le Général commandant en chef le 12^e Corps d'armée de vouloir bien mettre à notre disposition les fournitures militaires qui nous seraient nécessaires pour compléter la literie des hôteliers »*⁴¹⁷.

L'hôtellerie a donc une place importante dans la question des sociabilités musicales. Les hôteliers sont des relais indispensables pour les sociabilités musicales, rôle qui s'intensifie parallèlement à la forte hausse du nombre de sociétés de musique et des concours orphéoniques, après le Second Empire.

Enfin, un autre rituel lié aux sociabilités musicales de la III^e République consiste à accueillir en musique les sociétaires d'orphéons en déplacement, lors de leur passage à la gare. Sur toute la période, cette pratique singulièrement associée aux orphéons, aux fanfares et aux harmonies, met en scène une solidarité festive entre tous les musiciens du département. Sur fond de chauvinisme et d'émulation positive, toutes les gares sont investies temporairement, le temps d'un embarquement ou d'un retour triomphal des sociétés musicales rapportant une médaille ou un prix.

En 1873, les musiciens de l'Union chorale de Limoges accueillent à la gare les membres du Cercle orphéonique de retour du concours d'Angers, afin « d'être les premiers à féliciter leurs compatriotes »⁴¹⁸. Revenant du concours de Saint-Médard en octobre 1885, la Société harmonique de Limoges est accueillie triomphalement par « une foule nombreuse [...] le long de l'avenue de la Gare », avant que la société ne se dirige « en exécutant ses pas redoublés les plus enlevants, dans l'un des salons de la Société Philharmonique où un punch était offert à ses membres »⁴¹⁹.

⁴¹⁶ AML, 2 R 239, lettre du limonadier Edouard Beil au secrétaire du concours Edouard Dussout, 24 mars 1887.

⁴¹⁷ AML, 2 R 241, concours musical (1897), lettre du secrétaire général Just Mouret au préfet, 17 mai 1897.

⁴¹⁸ *Almanach du Limousin*, 1874.

⁴¹⁹ *Courrier du Centre*, 29 octobre 1885.

Cette tradition se maintient après la Grande Guerre. Elle reflète un esprit de concorde qui règne entre les sociétés musicales de Limoges et celles du département. Sans aucun esprit de concurrence, même musicale, ces ensembles paraissent soudés sur des critères culturels et sociaux : partage des mêmes valeurs artistiques, d'une volonté de représenter des couleurs locales et, aussi, d'être le refuge récréatif d'une même masse laborieuse. En conséquence, lorsqu'une société revient auréolée d'une ou de plusieurs victoire(s) lors d'un concours situé en-dehors des frontières départementales, un rituel d'accueil des musiciens dans les gares s'installe à partir de la fin des années 1870. À la descente du train, la gare devient une vraie scène musicale dans le sens où les ensembles orphéoniques fêtent l'arrivée des glorieux musiciens en musique, avant, bien souvent, de les accompagner, toujours en musique, jusqu'au siège de leur association pour y partager un repas. Ce moment important de communion socio-culturelle est partagé, presque systématiquement, par les édiles municipaux ; à leur arrivée en gare de Limoges en juillet 1878, les sociétés ayant fait le concours de Périgueux (les Enfants de Limoges, la Société Harmonique de Limoges, la Fanfare de Montmailler, la Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche et celle de Châteauponsac) sont accueillies par le maire René Pénicaud⁴²⁰.

Nous retrouvons ce rituel dans les années 1920 : l'Union Musicale de Limoges, de retour du concours de La Rochelle en juin 1924, est dignement fêtée par les autres groupes musicaux de la ville :

« Toutes nos sociétés escorteront l'Union Musicale [...]. Une retraite en musique sera formée et parcourra l'itinéraire suivant : avenue de la Gare, place Jourdan, avenue Garibaldi, rond-point Carnot, halte et exécution de deux morceaux rue François-Chénieux, place Denis-Dussoubs »⁴²¹.

⁴²⁰ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1880. L'article ajoute par ailleurs que, « en témoignage de l'harmonie qui règne entre [les] sociétés musicales », le « Cercle Orphéonique [...] offrait aux trois sociétés de magnifiques bouquets ». René Pénicaud (1843-1899), avocat de profession, est maire de Limoges entre 1876 et 1881. Il est aussi député de la Haute-Vienne (1880-1885) et siège parmi les républicains modérés.

⁴²¹ *Courrier du Centre*, 12 et 13 juin 1924.



Figure 42. Réception des musiciens de la Garde Républicaine, avec la marée humaine avenue de la Gare de Limoges, pour le concours des 14-15 août 1910⁴²².

Ce rituel de la réception s'observe également dans le reste du département, au fur et à mesure de l'amélioration des voies ferrées et de la fondation des gares dans les années 1880-1890. Une nouvelle fois en 1924, c'est l'Harmonie d'Aixe-sur-Vienne, revenant primée du concours d'Amboise, qui est accueillie par « la population, [...] portée en masse compacte dans la cour et dans l'avenue de la Gare ». Les membres de la société offrent ensuite, aux Aixois, un « défilé dans toute la ville », pendant lequel un arrêt est effectué devant le « Monuments [sic] des Morts, pendant que la musique jouait la "Marseillaise" »⁴²³. Un déroulement quasiment identique est noté pour le retour de la Lyre de Saint-Priest-Taurion du concours de Vichy en octobre 1925⁴²⁴ ou encore pour la fanfare de Pierre-Buffière après le concours de Nontron en août 1927⁴²⁵.

Deux évolutions sont à noter pour ce type de rituel, après la guerre. D'abord, l'ajout d'une étape régulièrement indiquée dans les comptes-rendus de la presse : les monuments aux morts, qui se multiplient dans les années 1920 dans les communes françaises, renforcent la cohésion sociale autour de l'hymne national, jouée par les musiciens de la localité devant

⁴²² DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque, op.cit.*, p.41.

⁴²³ *Courrier du Centre*, 22 août 1924.

⁴²⁴ *Id.*, 4 octobre 1925.

⁴²⁵ *Id.*, 26 août 1927. L'article relate que « le cortège s'est formé à la gare et après avoir joué dans les rues de la ville, nos jeunes musiciens se sont rendus à la Mairie, où un vin d'honneur leur a été offert ».

la population. Ensuite, la place croissante prise par d'autres moyens de locomotion que le train dans l'entre-deux-guerres ; ainsi, les membres de l'harmonie l'Avenir Musical de Saint-Junien reviennent des fêtes musicales de Civray en juillet 1931 dans « deux confortables autobus »⁴²⁶ avant de réaliser le traditionnel⁴²⁷ défilé dans la ville.

Toutefois, le recours bien plus fréquent à l'autobus pour le déplacement des sociétés n'enlève absolument pas à la gare son rôle d'espace musical à la fin de la période étudiée. Beaucoup de sociétés demeurent accueillies en musique, à l'instar de l'Espérance Limousine, une estudiantina⁴²⁸ composée de jeunes mandolinistes, reçue sous le hall de la gare des Bénédictins de Limoges le 27 août 1938, à son retour du concours d'Égletons⁴²⁹.

Notons que cette tradition d'accueil à la gare se perpétue après la Seconde Guerre mondiale, reprise notamment par le Hot club de Limoges, fondé en 1948⁴³⁰.

4. L'espace musical rêvé : voyages et exotisme

Les sociabilités musicales peuvent reposer sur un imaginaire lié aux répertoires et aux voyages. Comme l'a noté Philippe Gumpowicz, les sociétés musicales en plein essor sous la III^e République font croître le plaisir du voyage des orphéonistes pour sillonner la France des concours ou des festivals, déplacements facilités par l'essor du chemin de fer⁴³¹. Ces voyages,

⁴²⁶ *Courrier du Centre*, 13 juillet 1931.

⁴²⁷ Le terme de « traditionnel » est de plus en plus employé dans la presse locale, à partir des années 1930, lorsqu'il est question du défilé des sociétés de musique de retour dans leur commune, après un concours. Par exemple, le « défilé traditionnel » est évoqué pour le retour de l'Avenir Musical d'Oradour-sur-Glane du concours de Fouras, dans le *Courrier du Centre* du 28 juin 1934. Dans le même journal du 3 juillet 1935, c'est « suivant la tradition [que] la rentrée officielle » de l'Union Musicale de Limoges se déroule, après le concours de Châtelailon.

⁴²⁸ Une estudiantina est un orchestre à plectres, souvent mixte et composé de jeunes amateurs qui jouent principalement de la mandoline ou, parfois, d'autres instruments à cordes pincées comme la guitare ou le banjo après la Grande Guerre. La plus ancienne formation de ce genre en Haute-Vienne remonte à 1898 (ADHV, 4 T 28, statuts de l'Estudiantina limousine) ; l'Estudiantina limousine est mentionnée en 1901 en tant que « jeune Société » dont « les membres actifs [...] sont tous des jeunes » dirigés par Léon Roby : *Limoges-Illustré*, 15 mai 1901. Cette société est inactive pendant un temps, puis reformée en 1928, sous la direction du professeur de musique de Limoges Jean-Baptiste Launay (*Courrier du Centre*, 22 janvier 1928) puis celle d'Yvonne Breuil-Tarnaud en 1938 (*Courrier du Centre*, 11 mai 1938).

⁴²⁹ *Courrier du Centre*, 26 août 1938.

⁴³⁰ Sur ce point, consulter ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne : importation et diffusion (1925-1994)*, tomes 1 et 2, mémoire de master d'histoire de l'Université de Limoges, Limoges, 2012.

⁴³¹ GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée, op.cit.*, chapitre IV, « Sous les fenêtres de la III^e République : les plaisirs et les jours d'une société musicale amateur », pp.120-210.

dont certains dépassent les frontières nationales, créent un attachement à des espaces musicaux lointains. La découverte de territoires inconnus par des orphéonistes, dont les péripéties sont relatées dans la presse régionale, nourrit l’imaginaire collectif dans une France aux ambitions coloniales. Bien que le monde colonial reste méconnu par la plupart des Français jusque dans les années 1920-1930, la presse et le monde de l’édition sont des vecteurs d’un exotisme très influent dans le monde musical.

Tout un imaginaire, parallèle aux entreprises coloniales d’un empire français en construction, se développe et investit le monde de la musique. Le voyage entrepris par le Cercle Orphéonique du Commerce de Limoges, en avril 1892, jusqu’à Alger, est très représentatif de l’évolution des sociabilités, décloisonnées géographiquement par l’amélioration des voies de transport. Ainsi, entre le 2 mars et le 26 avril 1892, une véritable épopée est proposée aux lecteurs du *Courrier du Centre*, relayant les aventures des membres de la société, allant bien au-delà du simple aspect musical. L’article du 19 avril 1892, intitulé « Le voyage en mer – l’arrivée – le concours »⁴³², est empreint d’observations intéressantes quant à la rencontre culturelle des Limougeauds avec l’Afrique du nord :

« La ville d’Alger que nous apercevons en amphithéâtre devant nous présente une grande animation. L’entrée du port est garnie de curieux. Les arabes circulent au milieu de tout ce monde avec un sans-gêne qui n’appartient qu’à eux. [...] Nous défilons à travers une foule curieuse et bigarrée, toilettes superbes de printemps portées avec une véritable élégance par les belles curieuses d’Alger, et guenilles sordides et mains crasseuses des portefaix arabes, depuis le gamin de huit ans jusqu’au vieillard à barbe blanche. Ces derniers sont agaçants, ils s’attachent à nous, nous cramponnent et nous harcèlent pour que nous leur donnions à porter nos bagages. [...] On nous désigne à nous l’hôtel de Genève, un hôtel du genre de l’hôtel de la Paix, à Limoges, ayant une façade semblable, présentant le même aspect, mais muni d’un ascenseur et éclairé à l’électricité. [...] Au jardin d’essai, qui est à 30 mètres à peine de la mer, nous voyons des allées de palmiers, de figuiers, de bananiers, comme on n’en peut voir en Europe. [...] Nous sortons de là véritablement émerveillés [...]. Le soir, après dîner, visite à la Casbah. [...] Sur le pas de leurs portes non éclairées sont les Arabes. Nous sommes en plein rhamadan [sic] ; la population a jeûné toute la journée, suivant les lois du prophète ; à sept heures seulement, un coup de canon tiré des remparts lui a annoncé qu’elle pouvait manger son couscous et fumer des cigarettes. [...] Un établissement est ouvert [...] trois musiciens font un tapage énorme, avec des tambourins et une sorte de musette dont on joue sans discontinuer. Deux groupes de danseurs, des hommes tournent aux

⁴³² *Courrier du Centre*, 19 avril 1892.

sons de cette musique infernale, lentement et suivant en cadence le rythme musical. [...] Comme musique, c'est assourdissant, mais comme pittoresque, c'est admirable. [...] nous avons eu des impressions étranges, des aperçus d'un réalisme étonnant, il nous semblait sortir d'un rêve ».

Lors du défilé de musique, la découverte de la musique nord-africaine est, selon le télégramme envoyé par un membre de la société au journal, un moment étrange. L'observateur décrit les pratiques musicales algériennes à l'aide d'un vocabulaire très connoté, assimilant les populations locales à de véritables primitifs au comportement quasi-bestial :

« Ils [les Arabes] sont là deux cents environ, portant des falots, dansant et sautant aux sons d'une musique criarde et sans rythme [...]. Les tambourins résonnent, la flûte arabe se fait entendre, modulant des sons impossibles à rendre, les arabes s'animent peu à peu, gesticulent, se contorsionnent, poussent des cris gutturaux et trépignent sur place, lorsque le cortège s'arrête parfois »⁴³³.

Au total, les membres du Cercle Orphéonique de Limoges voyagent et découvrent cette culture lointaine pendant quinze jours. Peu de sociétés musicales de la Haute-Vienne accomplissent de tels déplacements pendant la III^e République, si ce n'est dans les pays frontaliers avec la France. La multiplication des voyages, dont le thème sera développé plus loin en lien avec une circulation accrue des musiciens et des acteurs des sociabilités musicales, n'est pas le seul élément constitutif des espaces musicaux imaginés. La Belle Époque et l'entre-deux-guerres sont des périodes dans lesquelles l'exotisme tient toute sa place, notamment par la découverte des musiques afro-américaines.

L'un des premiers contacts de la population limousine avec les sons inédits importés d'Amérique a lieu en 1903 à Limoges. C'est l'année de la découverte du cake-walk, une danse née dans l'État de Virginie au XIX^e siècle et présentée à un public restreint habitué aux airs classiques et traditionnels, au théâtre, lors de la foire-exposition de la ville.

« A minuit, la senora Frasquita [sic], une Brésilienne authentique et svelte, ayant en vis-à-vis Gregorio, le bon nègre, faisant son entrée, et on assistait alors à la "danse du gâteau". Cette danse on le sait, et la théorie s'en trouve dans tous les salons parisiens, contient la marche du kangourou, le pas de la brioche, la promenade américaine, le balancé (solo), le pas Boston Trw-Steep [sic], la retraite en macaque, et l'on peut encore varier à l'infini »⁴³⁴.

⁴³³ *Courrier du Centre*, 21 avril 1892.

⁴³⁴ *Id.*, 24 février 1903.

Qualifiée en outre de « danse d'Iroquois »⁴³⁵ dans d'autres sources, voire de « danse des singes »⁴³⁶, la danse du cake-walk – sur laquelle nous reviendrons plus en détails dans notre dernier chapitre – fait appel à tout un imaginaire ; elle relève d'un lointain accentuant les discours qui oscillent entre « ébahissement [et] stupéfaction »⁴³⁷, émerveillement et incompréhension. Lors de la même fête de 1903 – pour laquelle nous avons déjà évoqué la fête de la Muse et la venue du compositeur Gustave Charpentier – un « Village Noir » est présenté aux visiteurs dans les jardins du Champ-de-Juillet et une photographie est relayée dans la presse locale ; le journaliste indique que « ce cliché [...] permet [...] de montrer à nos lecteurs, qui n'auraient encore vu ces intéressants sujets, un coin de la vie exotique qu'ils mènent »⁴³⁸.

Dans tous les cas, ce sont quelques scènes limougeaudes qui se transforment, le temps d'un spectacle ou d'une exposition, en relais d'un imaginaire présenté à un public pétri de curiosité et de préjugés construits et véhiculés par les discours colonialistes.

Il en est de même lorsque des hommes grimés en noir sont censés reproduire la musique afro-américaine dès la sortie de la Grande Guerre. Au printemps 1918, le Casino de Limoges annonce la venue du « nègre John Tom ! américain excentric [sic] »⁴³⁹, en réalité un artiste blanc grimpé en noir, communément appelé un *blackface*. La scène du Casino devient alors le miroir des représentations raciales liées au monde de la culture et, dans les années 1930, ce genre de spectacle exotique est très prisé du public limougeaud. Ainsi, l'espace musical est à la fois vécu et imaginaire, dans le sens où le public assiste à des représentations *in vivo*, avec des orchestres de plusieurs dizaines de musiciens, mais tout un monde de l'étrange, du différent et de l'altérité, demeure greffé sur des schémas visuels (costumes, décors) et sonores. Cela contribue à créer des espaces musicaux que le public local tente de s'approprier, tout comme certains musiciens tentent, dès les débuts du jazz dans le département, de comprendre et de saisir le sens de cette sonorité inédite.

Le cas le plus parlant, ici, est sans conteste celui de Joséphine Baker (1906-1975). Depuis son apparition dans la *Revue nègre*, présentée à Paris dès 1925, cette artiste est devenue la première icône noire⁴⁴⁰ à l'échelle internationale et dans l'industrie du spectacle.

⁴³⁵ *Le Petit Centre*, 24 février 1903.

⁴³⁶ *Gazette du Centre*, 24 février 1903.

⁴³⁷ *Le Réveil du Centre*, 24 février 1903.

⁴³⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} septembre 1903.

⁴³⁹ *Courrier du Centre*, 28 mai 1918.

⁴⁴⁰ Voir l'article de STASZAK Jean-François, « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français », in *Annales de géographie*, 2014/1-2, n°695-696, pp.646-670. Ce qui est analysé par l'auteur dans le cadre de l'industrie cinématographique vaut en partie également pour celle du spectacle en général. Consulter également l'analyse de EHRET Marie-Florence, *Joséphine Baker. Des trottoirs de Saint-Louis aux marches du Panthéon*, Paris, La Différence, 2016, 157 p.

Le journaliste Raoul Roche raconte, dès 1927, en évoquant une danse américaine en vogue en Europe, que quand

« [...] M^{lle} Joséphine Baker dansa le charleston sur les tréteaux des Folies-Bergères, cela ne manquait point d'un certain piquant exotique, d'une allégresse barbare, d'une sorte d'ivresse cubiste. [...] Au fond tout Paris est là. Une vedette est en vogue ; on ne cherche pas à comprendre, on imite pauvrement ses gestes, on fait de ses attitudes des copies indigentes »⁴⁴¹.

La question de l'exotisme et de sa réception en Haute-Vienne intervient aussi dans un débat sur la danse dans *La Vie limousine*, toujours en 1927. Tout en revenant sur les origines de la danse, l'article indique qu'à la fin des années 1920, « il semble qu'on revient aux danses barbares, empruntées aux peuples exotiques par l'intermédiaire des anglo-saxons : tango, black-bottom, charleston »⁴⁴². Le journaliste va même plus loin, affirmant

« [qu'] actuellement, on retourne à l'instinct et par atavisme, on se plaît à imiter les primitifs. Comment faudrait-il danser les danses ultra-modernes ? En se déguisant en singes et en faisant les gestes utiles pour saisir ou jeter des noix de coco »⁴⁴³.

Toujours est-il que nous pouvons, à Limoges au moins, retrouver l'influence de ces modes culturelles, pétries d'exotisme et d'imaginaires. Les débats dans la presse et leur influence dans la littérature et le monde des arts témoignent de l'importance du phénomène. D'autre part, leur importation quasi-simultanée depuis l'épicentre parisien témoigne d'une circulation accrue des biens, des artistes mais surtout des idées. En Haute-Vienne, si « la mentalité rurale paraît relever de l'archaïsme [...] l'idéologie est très progressiste ; la technique ne fait aucun bond spectaculaire alors que la production culturelle est tout à fait riche »⁴⁴⁴.

À Limoges, l'industrie de la porcelaine reprend les thématiques liées aux origines ethniques et son association avec la musique. Un vase, conservé au musée national Adrien-Dubouché, modelé en 1925 (figure 130, chapitre IV), témoigne de deux choses : d'abord, la réception rapide de l'icône Joséphine Baker en province ; ensuite, l'interprétation de l'imaginaire musical et corporel imaginé et fantasmé par les artistes. Beaucoup de poncifs issus soit de la mise en scène du spectacle de Baker, soit du monde colonial fêté et glorifié par la III^e République, sont présents sur l'objet : couleur des peaux, nudité, décor floral, musique douce et enivrante suggérée par la présence de la flûte et de la kinésie des corps.

⁴⁴¹ *La Revue limousine*, 15 octobre 1927

⁴⁴² *La Vie limousine*, 25 mars 1927.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, p.72.

Dans la foulée du retentissement international des premières tournées de Joséphine Baker en Europe, Limoges accueille par deux fois la vedette dans les années 1930, à chaque fois au Cirque-théâtre⁴⁴⁵. La crise économique et sociale ayant mis en sourdine une partie non négligeable de la pratique amateur, ce sont les tournées des spectacles de variété, dans les grandes salles qui prennent le relais.

Une autre pièce, conservée au musée national Adrien-Dubouché (figure 131, chapitre IV), reprend en partie ces éléments. L'espace musical imaginé s'étend donc largement au-delà de l'écriture ou de la mise en scène spectaculaire. Le monde des arts et de l'industrie, que ce soit la porcelaine, la peinture ou la musique, est mis à contribution et cela crée des scènes musicales singulières. Ces dernières interviennent indirectement dans le circuit des sociabilités en mobilisant des idées, des acteurs et des savoir-faire autour de la musique. La réception rapide des musiques afro-américaines engage un processus d'appropriation et d'interprétation, qui touche bon nombre de métiers, parmi lesquels porcelainier, musicien voire écrivain⁴⁴⁶.

Du côté des musiciens, les indices sont plus difficiles à déceler. Mais il est évident que, parmi tous les praticiens de la musique en Haute-Vienne dans les années 1920 et 1930, nombreux sont ceux qui utilisent des codes représentatifs – du moins interprétatifs – des sociétés lointaines et gorgées d'exotisme et de fantasmes. Pour cela, la musique passe par une étape d'apprivoisement, assez délicate du point de vue ethnomusicologique, très riche du point de vue socio-culturel. Nous pouvons prendre pour exemple la photographie d'un musicien à Aix-sur-Vienne, au milieu des années 1930, que nous étudierons plus tard dans le cadre des modernités musicales (figure 119, chapitre IV).

Davantage que la possession des instruments ou que l'emprunt d'un nom à consonnance anglosaxonne – comme c'est le cas de nombreux groupes dans l'entre-deux-guerres et même ensuite – c'est, ici, le décor de la grosse caisse qui matérialise l'attachement à un territoire lointain et à une culture exotique. Nous pouvons voir neuf personnages, dont cinq musiciens, deux danseurs et deux danseuses. La kinésie rappelle une nouvelle fois les dernières modes importées des États-Unis. Notons que les danseurs sont soit Blancs soit métis, tandis que les musiciens, eux, sont tous des Noirs arborant le costume. Dans l'orchestre, on retrouve un banjo, une grosse caisse et une caisse claire. Surtout, la scène musicale imaginée sur ce décor fait appel à une autre idée très largement répandue à propos

⁴⁴⁵ *Courrier du Centre*, 24 avril 1934 et 9 avril 1938.

⁴⁴⁶ Le romancier limousin Charles Silvestre (1889-1948), politiquement engagé auprès de l'Action française, publie par exemple en 1928 *Le vent du gouffre*, un roman dans lequel toute une partie de l'intrigue est baignée par l'univers du jazz-band et du dancing, dans un cadre limousin : SILVESTRE Charles, *Le vent du gouffre*, Paris, Plon, 1928, 285 p.

des musiciens de jazz : l'alcool. Deux des musiciens sont en train de boire et trois autres bouteilles surplombent l'orchestre.

En définitive, cet homme-orchestre d'Aixe-sur-Vienne s'est approprié l'imaginaire jazzistique, visuellement dans un premier temps. Car, malgré les instruments visibles et typiques des premiers pas du jazz en Europe, il demeure impossible de vérifier, par des sources enregistrées, le rendu sonore de ce musicien. C'est là toute la difficulté dans laquelle réside l'archéologie du son⁴⁴⁷.

Enfin, un dernier exemple de l'espace musical imaginé peut être pris parmi les premiers véritables musiciens de jazz de Limoges : Jean Marcland⁴⁴⁸ (1903-1964). Il rédige, en septembre 1930, des « Impressions d'Amérique. Visite à New-York d'un étudiant Limousin »⁴⁴⁹, publiées l'année suivante dans *La Vie Limousine*. À la manière d'une enquête ethnographique⁴⁵⁰ destinée aux lecteurs de cette revue mensuelle⁴⁵¹, Jean Marcland relate son expérience de voyage et, en tant que fin connaisseur de la musique – et des musiques afro-américaines en particulier – il n'oublie pas de décrire les scènes musicales dont il est le témoin. Après avoir narré en quelques paragraphes la fin de sa traversée océanique, l'arrivée par Ellis Island et les lourdeurs administratives, puis les sensations que lui procurent les gratte-ciel et le décor urbain en pleine transformation dans New York, il écrit :

« Et, de fait, si la plupart des nègres de New-York cirent les chaussures, manœuvrent les ascenseurs ou conduisent les trains aériens, il en est bon nombre – heureusement – qui animent de leurs fantaisies les cabarets artistiques de Harlem, envahissent les scènes de Broadway ouvrant au music-hall des horizons insoupçonnés [...]. Lorsqu'un jour, dans le feu d'une discussion, je déclarai tout net à un Américain pur sang que tous ces voyous noirs avec leurs chants, leurs danses et leur musique m'émouvaient davantage que Wall Street et ses gratte-ciels, je pensai être giflé [...] »⁴⁵².

⁴⁴⁷ ARROUA Yaniv, « Recomposer l'environnement sonore : sources et archéologie musicale à Limoges sous la III^e République », in DEPERNE Marcel, DICHY-MALHERME Sarah et PICHARD Laëtitia (dir.), *Trace(s)*, Limoges, Pulim, 2018, 255 p., pp.27-38.

⁴⁴⁸ Né à Limoges en 1903, Jean Marcland a un rôle de premier plan dans la musique à Limoges, puis en France, sur lequel nous reviendrons dans notre quatrième chapitre consacré aux modernités musicales.

⁴⁴⁹ *La Vie limousine*, 25 janvier et 25 février 1931.

⁴⁵⁰ Jean Marcland semble s'inspirer grandement de l'œuvre de Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, véritable succès littéraire publié en 1930. Dans la partie publiée en février 1931, il s'adresse d'ailleurs directement à l'écrivain par ces mots : « Car New-York est gai, Monsieur Duhamel, ni plus ni moins que Paris ».

⁴⁵¹ *La Vie limousine* est publiée entre 1926 et 1939, à l'échelle régionale.

⁴⁵² *La Vie limousine*, 25 février 1931.

L'exotisme, en soi, n'est pas de rigueur chez Jean Marcland. Sa plume traduit une prise de position ethnoculturelle qui est reprise, plus tard, dans le monde du jazz⁴⁵³ : ce sont les populations noires américaines qui sont à l'origine du vrai jazz, et il en existerait un autre, une forme d'ersatz accaparé par les musiciens blancs. Par ce tableau peint à la va-vite et avec un style proche de celui du reporter, Jean Marcland participe de la construction d'un imaginaire sonore lointain, qu'il vit en direct mais qu'il traduit, à l'écrit, en exprimant ses émotions intimes et individuelles. Car, là aussi, la lecture des sociabilités musicales se heurte – et continuera de se heurter – à des considérations générales incompatibles avec la musique. Même si elle est célébrée en groupe, utilisée à des fins de cohésion sociale ou de communion collective, la musique possède ce caractère permanent de l'intime.

⁴⁵³ Sur l'essor du jazz en France et la scission de 1947 entre Charles Delaunay et Hugues Panassié, les deux premiers promoteurs du jazz dans le pays, consulter TOURNES Ludovic, *New Orleans-sur-Seine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, 501 p.

Conclusion

La géographie des lieux, des territoires et des scènes musicales pour la Haute-Vienne et *a fortiori* pour Limoges est difficile à saisir sans l'utilisation d'une typologie précise. Cependant, le travail d'archives met en exergue des phénomènes, différents selon les échelles. À l'échelle départementale, une concentration à Limoges et dans les villes qui l'entourent. La carte administrative (les sous-préfectures sont alors Rochechouart, Bellac et Saint-Yrieix) correspond à peu près à la carte musicale du département, si l'on considère uniquement la musique officielle. Les territoires frontaliers (Creuse à l'ouest, Charente à l'est) semblent propices à l'activité musicale, peut-être parce qu'ils constituent des zones tampon entre des traditions diverses suscitant une émulation culturelle, de la même manière que pour le département du Nord avec la Belgique.

L'ethnologue Maurice Robert notait en 1990 que « si, d'une manière globale, la société régionale souffre de retards sur la société française – et d'abord parisienne –, la société rurale limousine a aussi quelques temps de retards sur la société urbaine limogeoise »⁴⁵⁴. Ce décalage est également visible pour les constructions architecturales, par exemple pour l'érection des kiosques dans les espaces publics.

À l'échelle urbaine, celle de Limoges, il suffit de reprendre les mots d'un journaliste du *Limoges-Illustré* qui, avant la Grande Guerre, affirme que « la place de la République, la place Royale des anciens est et restera longtemps le *forum* des amusements populaires »⁴⁵⁵. La place concentre effectivement les cinémas, le théâtre, le Casino, l'école de musique ainsi que de nombreux cafés et hôtels. Mais les transformations urbaines (Limoges gagne 35.000 habitants entre 1872 et 1911), la densification du réseau de tramways et, surtout, l'accès aux nouvelles technologies de l'écoute décloisonnent une géomusicalité concentrée à Limoges et dans une poignée de villes du département, jusqu'aux bouleversements de l'après-Première Guerre mondiale. Enfin, les activités musicales les plus denses sont concentrées dans l'hypercentre de Limoges, autour des places publiques qui associent loisirs (avec les scènes intérieures et extérieures) et commerces, mais aussi à proximité des centres de décisions politiques – mairie, préfecture – et des réseaux de mobilité : la gare principale, par exemple, « construite [...] à une faible distance de l'ancienne ville, à laquelle elle est reliée par une avenue bordée de cafés et d'hôtels. Au lieu d'être éloignée du centre de l'agglomération

⁴⁵⁴ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, p.30.

⁴⁵⁵ *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1909.

comme dans beaucoup de villes, elle est à proximité des rues où se tient le commerce »⁴⁵⁶. Avec la phase d'haussmannisation de la Belle Époque et « l'amélioration des relations avec les pays de l'Ouest et du Nord »⁴⁵⁷ au XIX^e siècle, Limoges s'étend dans ces directions. Par conséquent, c'est la partie la plus urbanisée et la plus peuplée, sur la rive droite de la Vienne et dans les zones qui s'étendent vers le nord et l'ouest qui, à partir de la Belle Époque surtout, sont le centre névralgique des sociabilités musicales où se mêlent des pratiques populaires – foires, fêtes de quartiers, cafés-concerts, cinémas – et d'autres où la bourgeoisie est présente – théâtre, salons, salles de concert, magasins de musique. Les faubourgs sud et est de la ville ne paraissent pas concernés par les scènes fréquentées par la bourgeoisie locale.

La diversification des espaces investis par la musique est aussi caractéristique de la III^e République. Non seulement les scènes où les publics et les musiciens – ainsi que les danseurs – se multiplient au moins à Limoges et dans quelques localités de la Haute-Vienne, dans les dancings par exemple ; mais la technologie modifie en profondeur et de manière pérenne les rapports individuels et collectifs entretenus par les individus avec la musique et entre eux.

En outre, la mondialisation culturelle, entamée dès la Belle Époque et accentuée entre les deux guerres mondiales, concerne tout autant les grandes métropoles françaises que la province. Même si les faiblesses constatées en Haute-Vienne du point de vue économique et culturel sont réelles, le département n'est pas marginalisé dans ce processus. Ce dernier participe de la construction d'imaginaires empreints d'un exotisme exacerbé par les discours colonialistes très prégnants sous la III^e République. Le lointain procure, à travers la musique, des émotions singulières de la même manière que la musique, par les émotions, crée un lointain singulier. Les émotions sont révélées soit lors de voyages entrepris par les sociétés musicales en plein essor, soit lors de représentations scéniques mettant en valeur – parfois caricaturalement – les origines ethnoculturelles des artistes. Ce socle basé sur la représentation de l'Autre est une source d'inspiration pour le monde des arts et de l'industrie, dont nous trouvons des traces éparses en Haute-Vienne.

Ce qui, *in fine*, est fondamentalement intéressant dans l'étude de la musique, son histoire, sa géographie, c'est la large partie très informelle, qui en fait un champ quasi-insaisissable pour le chercheur en sciences humaines et sociales. L'aléa est *de facto* une variable à considérer dans les recherches : un incendie, comme celui du théâtre de Limoges à la fin des années 1880, qui le rend silencieux le temps des travaux ; ou encore celui du Cirque-théâtre en 1909, édifice en bois, qui contraint les édiles municipaux à en rebâtir un nouveau en dur, trois ans plus tard. Et que penser des aléas météorologiques ? La pluie

⁴⁵⁶ PERRIER Antoine, « Limoges. Étude de géographie urbaine », in *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 9, fascicule 4, 1938, pp.317-386, p.365.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp.364-365.

impose un repli à l'intérieur, l'annulation d'un concert ou son report. Le soleil favorise les sorties du public et des musiciens, parfois pour des aubades improvisées. Les temporalités sont une donnée *sine qua non* pour la bonne compréhension de l'évolution de la géomusicalité d'un territoire, car la carte de l'offre musicale fluctue au gré des saisons, des courbes économiques, des volontés politiques et, bien sûr, des initiatives individuelles faisant de l'homme l'acteur de son écosystème sonore et culturel.

Chapitre II. La société musicale

La grande diversité des acteurs rend difficilement décelables les sociabilités musicales dans les sources. Une réflexion doit, par conséquent, être réalisée sur les groupes qui produisent et/ou consomment la musique. Elle est le prolongement logique de l'étude des cadres spatiaux dans lesquels la musique s'entend et se joue en Haute-Vienne entre 1870 et 1940.

Toute la puissance sociale de la musique repose sur son imprégnation dans l'ensemble des couches sociales et par son caractère oxymorique d'intimité rassembleuse. Maurice Agulhon écrivait que « l'histoire de la sociabilité, c'est un peu l'histoire conjointe de la vie quotidienne, intimement liée à celle de la psychologie collective »⁴⁵⁸. Aussi, il est possible d'évoquer une *société musicale*, dans le sens où la musique investit l'ensemble de l'organisation sociale, à des échelles plus ou moins larges. Le phénomène le plus emblématique de cette évolution spectaculaire du XIX^e siècle en France et en Europe, consiste en la multiplication rapide des groupes orphéoniques. Dans son œuvre majeure sur le mouvement orphéonique en France, Philippe Gumplowicz cite les chiffres de *L'Orphéon*, bimensuel fondé en 1855 pour rendre compte des concours à Paris, en province et à l'étranger et donner des conseils aux sociétés. Selon ce journal, près de 100 000 personnes appartiennent à une société musicale populaire en 1861. Leur nombre ne cesse d'augmenter par la suite ; car, si le processus s'enclenche avant la fin du Second Empire, c'est bien le temps de la III^e République qui consacre et fait fructifier cette pratique musicale collective. Passée la parenthèse militaire de 1870-1871, le premier grand concours orphéonique de l'après-guerre, qui réunit 105 sociétés chorales d'après Philippe Gumplowicz, se déroule à Chambéry en juillet 1872. S'en suit une période d'essor des sociétés musicales car, toujours selon ce dernier, « entre 1860 et 1908, le nombre d'harmonies et de fanfares passe de 400 à 8000 »⁴⁵⁹.

En sus du nombre, c'est l'implication des sociétés de musique dans la totalité de l'espace public et de l'organisation sociale qui paraît grande. Maurice Agulhon avait déjà souligné l'importance des membres honoraires dans ces groupements, dans *La République au village*⁴⁶⁰. Une forme d'entraide voire de dépendance s'instaure entre les individus et c'est

⁴⁵⁸ AGULHON Maurice, *Le Cercle dans la France bourgeoise (1810-1848)*, Paris, Colin, 1977, p.11.

⁴⁵⁹ GUMLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 [1987], p.120.

⁴⁶⁰ AGULHON Maurice, *La République au village. Les populations du Var de la Révolution à la II^e République*, Paris, Seuil, 1979, 543 p.

un véritable besoin social qui émerge. Ce besoin fait appel à des critères esthétiques et récréatifs que la musique parvient à prodiguer. Il est également d'ordre socio-politique, car c'est un vecteur de divertissement des masses, de fédération autour des valeurs républicaines et d'accentuation du prestige des édiles – eux-mêmes issus de l'expression populaire.

Néanmoins, Philippe Gumpłowicz insiste sur l'inégale répartition en France des sociétés de musique. Il donne un avantage assez net au Nord, en priorité à la région lilloise, qui bénéficie de sa promiscuité avec la Belgique et l'Allemagne. D'autres départements, comme la Seine-et-Marne, la Seine-et-Oise⁴⁶¹, la Côte-d'Or – où il dénombre en 1859 22 sociétés chorales, 40 sociétés instrumentales et 30 écoles de chant – et la Seine-Inférieure⁴⁶², ont un intense dynamisme musical. Puis il repère une zone active allant du Midi à la Bretagne, et des progrès rapides dans des départements comme la Haute-Garonne, qui passe de dix-sept sociétés en 1863 à 164 en 1898. Selon l'auteur, « si on avait demandé à un orphéoniste de 1860 de désigner la ville la moins musicale de France, il aurait, sans hésiter, donné le nom de Paris »⁴⁶³.

Il convient, par conséquent, d'observer l'implantation progressive de ces associations en Haute-Vienne, département *a priori* moins concerné par le phénomène, et d'en repérer les grandes mutations. Car ces groupements produisent des sociabilités indubitablement liées au développement puis au maintien d'une cohésion sociale propice à l'apprentissage politique et culturel souhaité par les républicains au pouvoir. L'application des principes républicains dans le monde orphéonique déteint, par extension, sur l'ensemble des acteurs mobilisés.

Les publics et leurs comportements⁴⁶⁴ constituent un ensemble dont la richesse sociale s'étoffe au cours de la période. De surcroît, les auditeurs sont également des spectateurs et offrent une lecture intéressante sur le terrain du sensible, dès lors que les individualités s'expriment dans une situation de réunion musicale – concert, fête, spectacle. Cela peut entraîner des rapports conflictuels, ayant bien souvent le cadre musical comme contexte mais non comme cause, celle-ci émanant davantage de la boisson et de la prostitution.

Deux idées sous-jacentes peuvent être greffées à la question des publics et des sociétés de musique. D'abord, les deux groupes sont reliés, via la musique, par une sociabilité épicurienne, où tous les sens sont mis en éveil. Le rôle des banquets reste à déterminer pour

⁴⁶¹ Ce département a disparu en 1968 par la réorganisation de la région parisienne, donnant naissance aux nouveaux départements des Yvelines, de l'Essonne et du Val-d'Oise.

⁴⁶² GUMPLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, *op.cit.*, p.82. Ce département est renommé Seine-Maritime en 1955.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.88.

⁴⁶⁴ La question a notamment été défrichée dans BÖDECKER Hans-Erich, Veit Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2002, 493 p.

la Haute-Vienne. Ensuite, même si l'un des buts affichés par les associations musicales est de renforcer la cohésion entre leurs membres, les comportements violents et/ou déviants demeurent nombreux dans le département. Au prisme d'une lecture se rapprochant de celle de Norbert Elias⁴⁶⁵ et en questionnant un adage populaire⁴⁶⁶, nous tenterons d'observer une éventuelle civilisation des mœurs obtenue en partie grâce à la pratique et à l'écoute de la musique, pendant la III^e République⁴⁶⁷.

Enfin, les musiciens se trouvent parmi les principaux acteurs des sociabilités musicales. Au-delà d'une différenciation entre les amateurs et les professionnels, les réseaux des musiciens semblent assez étoffés dans les zones urbaines de la Haute-Vienne. Il n'est pas rare non plus de déceler, dans les cercles des instrumentistes ou des éditeurs, des dynasties qui créent un attachement particulier au terroir et à la musique traditionnelle. En effet, ce sont en priorité les créateurs et les diffuseurs de la musique, écrite et radiodiffusée, qui permettent le maintien d'un paysage musical traditionnel, lié au Félibrige depuis la fin du XIX^e siècle. Celui-ci remet au goût du jour la défense des identités régionales, en mettant en avant les cultures locales, dont fait partie la musique. C'est ainsi que, parallèlement à ce mouvement qui prend durablement racine en Haute-Vienne, des groupes d'expatriés se forment en-dehors des frontières départementales. La musique est utilisée à des fins identitaires, davantage que pour son esthétique. En somme, c'est la « famille » haut-viennoise qui, par la musique, la danse et par les éléments associés aux traditions – costumes, instruments, nourriture, boisson, patois – fédère un réseau à plusieurs échelles jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

I. Le petit-monde orphéonique de la Haute-Vienne

1. Essor et évolution du mouvement orphéonique

a) Avant 1914

La majorité des documents archivés est composée de lettres liées à la fondation des sociétés musicales et à leur fonctionnement : la sociabilité musicale « de papier » ne naît pas avec la III^e République, puisqu'elle est déjà observable sous le Second Empire. La démocratisation de l'accès à la musique donne, néanmoins, une intensité inédite aux

⁴⁶⁵ ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 2003, 512 p.

⁴⁶⁶ La musique adoucit les mœurs. Cette expression est par ailleurs questionnée par les contemporains, parfois sous un angle musicologique.

⁴⁶⁷ Il va de soi que, si une forme de civilisation des mœurs est avérée par l'essor de nouvelles sociabilités musicales pendant la III^e République, la phase de brutalisation et de banalisation des violences pendant la Grande Guerre devrait intervenir dans le schéma de notre réflexion comme une inflexion majeure.

échanges épistolaires concernant la pratique musicale et sa consommation. En atteste la lettre du préfet de la Charente-inférieure⁴⁶⁸ à celui de la Haute-Vienne, à la fin de l'année 1860, où il écrit que « les sociétés orphéoniques tendent à se propager dans [son] département [...] qui, sous l'apparence d'un simple délassement, renferment une pensée essentiellement moralisatrice »⁴⁶⁹. Ce que souhaite le préfet, c'est obtenir des informations sur les moyens déployés par son homologue limousin pour la création des sociétés. Visiblement, ce dernier n'a pas connaissance de leur situation sur son territoire et décide de consulter, par lettre, le 14 décembre 1860, à la fois le maire de Limoges et le sous-préfet de Bellac, qui lui répond de manière prolixe quelques jours plus tard ; il écrit que « Bellac ne possède qu'une seule société de chant sous le titre d'Orphéon de Bellac »⁴⁷⁰ dont la création date du 1^{er} juillet 1858, grâce à l'initiative de Léon Couturaud. Selon le sous-préfet bellachon, si la société a pu survivre depuis, c'est grâce à la combinaison du « dévouement » de Léon Couturaud, d'une part, et à la prise de conscience du conseil municipal, d'autre part, qui voit « dans son existence le moyen de répandre dans la classe ouvrière le goût de la musique et de l'éloigner de la fréquentation habituelle des cafés et des cabarets ». D'autres avantages sont octroyés à l'orphéon de Bellac : une subvention, de l'ordre de 100 francs, et un accès gratuit à une salle pour les études et pour les concerts.

Les activités de cet orphéon décrites ensuite par le sous-préfet de Bellac offrent une idée de l'importance croissante de la pratique musicale dans le tissu associatif rural. Les recettes obtenues par les deux concerts donnés annuellement, additionnées à la subvention servent, en plus de financer l'éclairage et des frais divers, à faire voyager les musiciens. C'est une sociabilité musicale élargie géographiquement qui émerge dans les années 1860, partout en France. Bellac est un bel exemple d'une petite ville rurale qui désenclave une partie de sa population par la pratique de la musique de groupe ; aussi, les recettes permettent aux musiciens, peut-être accompagnés par quelques membres de leurs familles, « de se rendre à Poitiers, en 1859, pour un concours où [l'orphéon] a obtenu une médaille d'or, et d'envoyer une députation aux solennités orphéoniques de Paris et de Londres »⁴⁷¹. Cette circulation accrue des musiciens et de leurs instruments est indubitablement favorisée par l'essor de moyens de transports efficaces – chemin de fer et tramway en premier lieu. À Bellac en 1860,

⁴⁶⁸ Ce département change de nom et devient la Charente-Maritime au cours de l'année 1941.

⁴⁶⁹ ADHV, 4 T 27, lettre du préfet de la Charente-inférieure au préfet de la Haute-Vienne, 3 décembre 1860.

⁴⁷⁰ *Id.*, lettre du 19 décembre 1860.

⁴⁷¹ *Id.*, lettre du maire de Bellac au sous-préfet de l'arrondissement, 19 décembre 1860. Il semblerait toutefois qu'une partie de ce voyage ne soit pas réalisée par des transports modernes, étant donné que la première ligne régionale reliant Limoges à Périgueux n'est ouverte qu'en 1861. Les habitants sont donc cantonnés, au milieu du XIX^e siècle, à l'utilisation de moyens archaïques tels que le roulage ou le flottage.

ce sont environ 40 « jeunes gens » qui étudient la musique et se réunissent deux fois par semaine en soirée, dans le cadre de la pratique orphéonique.

En ce qui concerne la réponse du maire de Limoges, Louis Ardant, elle est tout aussi prolifique. Il confie au préfet – qui est alors le comte Charles de Coetlogon – qu'une société orphéonique est en voie de formation, encore une fois dans le but de « propager le goût musical parmi les classes ouvrières »⁴⁷² mais n'est encore, en 1860, qu'à l'état de projet. En revanche, il existe d'ores et déjà une « Société Philharmonique [qui] fait chanter les morceaux d'ensemble de ses concerts par de jeunes ouvriers au nombre de cinquante ou soixante, sortant des écoles primaires et admis à suivre son cours de solfège ». D'après Louis Ardant, si la constitution d'une société orphéonique tarde à se concrétiser, c'est à cause du montant très élevé de la dépense que nécessiterait la création d'un tel ensemble, avec près de 300 élèves.

Les enquêtes ministérielles sont précieuses pour connaître l'état du paysage musical de la Haute-Vienne à une époque donnée. C'est le cas pour celle lancée en mars 1866 à la suite d'une circulaire demandant de nombreuses informations, dont : le nom des sociétés musicales du département (orphéons et fanfares), les dates de fondations, les noms des présidents et directeurs, le nombre des membres actifs et honoraires, l'historique des participations aux concours. Mais la réponse de Charles Boby de la Chapelle⁴⁷³ est concise, expliquant qu'il « n'existe [...] aucun cours d'adultes spécial consacré au chant et que tout se borne, pour cette tranche de l'enseignement à un cours élémentaire de musique vocale fait chaque semaine aux enfants qui fréquentent les écoles primaires de Limoges et de Bellac »⁴⁷⁴. Pour répondre de manière précise aux sollicitations du ministère, le préfet de la Haute-Vienne réalise une enquête approfondie auprès des relais locaux du pouvoir ; il reçoit ainsi quantité de lettres du sous-préfet de Saint-Yrieix-la-Perche, du maire de Bellac et du sous-préfet de l'arrondissement mais aussi des maires de Limoges et de Saint-Junien et, enfin, du sous-préfet de Rochechouart, entre les mois de mars et juin 1866. Il fournit ensuite un tableau qui permet de dresser le paysage orphéonique de la Haute-Vienne au printemps 1866⁴⁷⁵.

La ville de Bellac compte également une société philharmonique, depuis 1857, divisée en trois sections (symphonie, harmonie militaire et chorale) mais qui s'est prématurément démembrée. Dans la lettre d'avril 1866, le maire de Bellac évoque cette société, disant que

⁴⁷² ADHV, 4 T 27, lettre du maire de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, 20 décembre 1860.

⁴⁷³ Préfet de la Haute-Vienne entre juillet 1863 et mars 1868.

⁴⁷⁴ ADHV, 4 T 27, lettre du préfet de la Haute-Vienne au ministre de l'Instruction publique, 22 mars 1866.

⁴⁷⁵ Voir l'annexe n°2.

son organisation régulière n'existe plus mais que des amateurs et quelques artistes « se réunissent quelque peu à l'occasion des fêtes religieuses et nationales »⁴⁷⁶.

En Haute-Vienne, si nous exceptons une poignée de sociétés antérieures à la III^e République, le temps est à la création, comme dans le reste de la France. De jeunes sociétés n'ont pas encore eu le temps de s'affirmer en jouant *in vivo* devant le public, ou en se déplaçant pour participer à un concours. C'est ce que confirme la lettre du maire de Saint-Léonard-de-Noblat, dans sa réponse au préfet pour l'enquête de 1866, quand il écrit que « la société orphéonique de Saint-Léonard n'a pas dépassé les limites de la cité et n'a aucun titre de gloire inscrit sur sa bannière. Depuis quelques mois une fanfare s'est organisée, mais le petit nombre de ses membres et sa trop récente origine ne lui ont pas encore permis de s'affirmer en public. Elle n'a encore ni nom ni bannière »⁴⁷⁷.

Bien que le tableau soit incomplet, il est possible de retenir des tendances générales pour dresser la situation des sociétés musicales en Haute-Vienne à la fin du Second Empire – l'aube de la période qui nous intéresse pour notre étude : douze sociétés en 1866 seulement mais sept sont fondées après 1860. Elles regroupent, malgré les chiffres manquants, près de 500 membres actifs et autour de 150 membres honoraires. D'autre part, il faut aussi observer la répartition géographique des sociétés, qui, malgré leur nombre restreint en 1866, quadrillent déjà une partie importante du département. Les villes où se trouvent les relais de l'autorité impériale sont les premières concernées, ce qui tient à plusieurs facteurs, d'ordre économique, politique, social ou encore démographique. Ainsi, la capitale Limoges, forte de ses nombreux ouvriers et de subventions municipales copieuses répond à ces critères ; mais les petites villes industrielles comme Saint-Junien, Saint-Yrieix-la-Perche et Saint-Léonard-de-Noblat, qui concentrent des populations ouvrières, sont aussi très dynamiques dans le domaine musical. Leur rôle se confirme ensuite sous le régime républicain.

Un rappel du ministère au préfet Bobby de la Chapelle en novembre 1866, aboutit à la rédaction d'une réponse plus précise quant aux renseignements demandés plusieurs mois auparavant. Le tableau suivant compile les informations obtenues par les autorités préfectorales de la Haute-Vienne :

⁴⁷⁶ ADHV, 4 T 27, lettre du préfet de la Haute-Vienne au ministre de l'Instruction publique, 22 mars 1866.

⁴⁷⁷ *Id.*, lettre du maire de Saint-Léonard-de-Noblat au préfet de la Haute-Vienne, 1^{er} juin 1866.

Tableau 10. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne, d'après l'enquête ministérielle en vue de l'Exposition universelle de 1867, établie en novembre 1866.

Société	Siège	Membres	Président	Directeur	Fondation
Société philharmonique	Limoges	500	Alluud	Farge	1843
Union Chorale (orphéon)	Limoges	100	Farge	Sourilas	7 janvier 1862
Enfants de Limoges (orphéon)	Limoges	76 (actifs) et 5 (honoraires)	Chastenet [barré]	Charreire	21 mai 1864
Cercle musical (orphéon)	Limoges	45 (actifs) et 7 (honoraires)	Chastenet	Van Eycken	22 novembre 1864
Harmonie militaire (fanfare)	Limoges	40		Miessel	1861
Orphéon de Bellac	Bellac	37 (actifs) et 40 (honoraires)		Couturaud	1856
Société Philharmonique (fanfare)	Saint-Yrieix-la-Perche	22 (actifs) et 2 (honoraires)		Dévalois	1856
Société chorale et fanfare	Rochechouart	30 (actifs) et 12 (honoraires)		Marquet	Octobre 1861
Les Enfants de St-Junien	St-Junien	35 (actifs) et 30 (honoraires)	Teillet	Mme Teillet	Mars 1862
Musique de la Ville	St-Junien	42		Chadfaud	1850
Orphéon de St-Léonard	St-Léonard	40 (actifs) et 38 (honoraires)		Dufray	1865
Fanfare de Châlus	Châlus	-	-	Chaumont	-

Dans ce tableau, les chiffres diffèrent quelque peu du précédent. Cette fois, sept localités sont concernées par la présence de sociétés de musique, quelle que soit leur forme. Limoges en concentre la majorité (cinq), pour les mêmes motifs que ceux cités plus haut. La ville de Saint-Junien, où une population ouvrière est également nombreuse, en possède deux. Au total, ce sont presque 1 000 personnes qui sont concernées, dont la moitié par la seule Société philharmonique de Limoges.

En réponse aux sollicitations du maire de Bourges⁴⁷⁸ pour l'organisation d'un concours musical dans sa ville, le préfet de la Haute-Vienne, Henri Carnier, envoie un tableau récapitulatif en février 1870, de toutes les sociétés de musique du département. Celui-ci est

⁴⁷⁸ ADHV, 4 T 27, lettre du préfet de la Haute-Vienne au maire de Bourges, 16 février 1870.

précieux pour dresser à la fois l'évolution de la situation de ces sociétés depuis la fin du Second Empire et une idée du paysage musical de la Haute-Vienne peu avant la proclamation de la III^e République :

Tableau 11. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1870.

Nom	Siège	Exécutants	Président	Directeur
Société Philharmonique	Limoges	« Cette société est la plus importante du département »... environ 500	Alluud	Farge, chef d'orchestre
Union Chorale (orphéon) (hommes et femmes)	<i>Id.</i>	100	Voisin	Emmanuel et M ^{me} Emmanuel
Enfants de Limoges (orphéon hommes)	<i>Id.</i>	76	-	Charreire
Harmonie militaire (fanfare)	<i>Id.</i>	40	Voisin	Emmanuel
Orphéon de Bellac	Bellac	37	-	Couturaud
Société Philharmonique (fanfare)	Saint-Yrieix	20	-	Devaloir
Société chorale et fanfare	Rochechouart	30	-	Marquet
Les Enfants de Saint-Junien	Saint-Junien	35	Teillet	M ^{me} Teillet
Musique de la Ville	<i>Id.</i>	42	-	Chadfaud
Société Sainte-Cécile	Le Dorat	28	-	Hetzel fils

Au total, nous pouvons dénombrer dix sociétés de musique, dont quatre à Limoges et deux à Saint-Junien. Elles rassemblent un peu plus de 900 exécutants et une seule de ces sociétés déclare contenir à la fois des hommes et des femmes (l'Union chorale de Limoges).

Ce qui est constatable dans l'immédiat, c'est le recul – aussi faible soit-il – du nombre d'adhérents dans les sociétés. Alors que le mouvement prend une ampleur considérable dans le pays, il n'a pas un essor aussi rapide en Haute-Vienne. Pourtant, de bonnes conditions sont réunies pour la réussite de ce processus, d'autant plus par la prospérité⁴⁷⁹ économique du

⁴⁷⁹ La prospérité demeure très relative pour un territoire tel que la Haute-Vienne : Alain Corbin a recensé environ 17 000 personnes à Limoges qui, dans les années 1860, sont touchées par la misère et aidées

Second Empire soutenant une politique de modernisation intensive. Malgré les événements militaires de 1870-1871, puis la Commune et les troubles qui la prolongent⁴⁸⁰, le véritable essor des sociétés musicales dans le département est concomitant avec l'affirmation des républicains à la tête du pays. Aussi, l'évolution est impressionnante entre 1870 et 1883, date à laquelle une nouvelle enquête ministérielle est réalisée. Les créations s'étalent sur la période et, par exemple, une société chorale est en voie de formation à la fin de l'année 1873 : le général commandant le 12^e Corps d'armée accorde⁴⁸¹ à un professeur de musique, Emmanuel – qui dirige déjà l'Union Chorale et l'Harmonie militaire de Limoges – le droit de fonder une société. L'accord n'est permis qu'après la vérification de certains « renseignements »⁴⁸².

En 1880, quatorze sociétés de musique se répartissent dans huit localités du département⁴⁸³ : Limoges, Eymoutiers, Châteauponsac, Le Dorat, Saint-Léonard-de-Noblat, Rancon, Saint-Junien et Saint-Yrieix-la-Perche. Une grande enquête, motivée par une circulaire qui fait date pour la pratique musicale en France, est lancée le 15 janvier 1883. Dans ce document émis par le bureau des théâtres du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, tamponné d'un « confidentiel », la continuité avec le Second Empire transparaît dans la surveillance du peuple par la pratique de la musique :

« Il résulte de communications qui m'ont été adressées, à fréquentes reprises, par un grand nombre de Sénateurs et de Députés, que le goût des études musicales a pris, en France, dans ces dernières années, un développement considérable et qui s'affirme,

par leurs pairs ou par des œuvres de charités. Consulter CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*

⁴⁸⁰ Sur ce point, Alain Corbin précise dans son étude sur le Limousin qu'il existe une large sympathie des citadins à l'égard de la Commune, surtout à Limoges, par sa population ouvrière nombreuse et organisée. Selon lui, cette sympathie est repérable dans les villes d'importance moyenne, comme Tulle ou les villes manufacturières comme Aubusson, Bourgneuf, Ussel et Brive. Mais les actes, sauf à Limoges, ne sont pas réellement violents : il insiste sur le calme, repérable dans les « cités bourgeoises telles que Guéret, Saint-Yrieix, Bellac ou Boussac ». CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, p.934.

⁴⁸¹ Les événements de 1870-1871 débouchent sur la promulgation du décret du 28 avril 1871 – relatif à la loi du 9 août 1849 –, mettant la ville de Limoges en état de siège. Cela octroie des pouvoirs plus larges aux autorités militaires ; c'est la raison pour laquelle le commandant du 12^e Corps d'armée acte les créations des sociétés musicales, comme le Cercle harmonique de Limoges le 26 septembre 1874 et la chorale des Enfants de Limoges en juin 1875. Une lettre du 29 juin 1875, adressée au commandant du 12^e Corps d'armée par les réorganisateur de la chorale, révèle les difficultés liées aux désordres militaires et politiques : « la Société Chorale "Les Enfants de Limoges", fondée en cette ville depuis de longues années avait été obligée de suspendre ses séances par suite des malheureux événements de 1870-1871 » (ADHV, 4 T 28).

⁴⁸² ADHV, 4 T 27, lettre du général du 12^e Corps d'armée au préfet, 10 octobre 1873.

⁴⁸³ *Id.*, lettre du préfet de la Haute-Vienne à son homologue du Puy-de-Dôme, 18 février 1880.

dans la plupart des départements, par la fondation d'écoles, d'associations symphoniques, d'orphéons et de fanfares.

Un mouvement de cette importance ne pouvait frapper mon attention sans m'imposer le devoir de rechercher les moyens propres à le seconder.

Mais avant de déterminer les mesures qu'il conviendrait de prendre pour satisfaire à des aspirations si généralement manifestées et si dignes de sympathies, j'ai besoin de recueillir des renseignements précis et circonstanciés sur les points suivants :

1° Existe-t-il dans votre département des Ecoles de musique ?

2° Quel est leur nombre ? Quelle est la date de leur création ?

3° Quelles sont l'importance et la valeur de chacune d'elles ? En combien de branches se subdivise l'enseignement ? Quel est le nombre des classes ? Quelles sont celles qui sont suivies par les élèves avec le plus d'empressement et de succès ? [...]

7° Dans le cas où, dans votre département, il n'existerait pas d'écoles, quels sont les centres où la population témoigne de dispositions musicales qu'il y aurait intérêt à cultiver ?

Je vous serai obligé, Monsieur le Préfet, de répondre à bref délai aux questions que je vous pose, mais je vous prie instamment de donner le moins de publicité possible à l'enquête à laquelle vous allez procéder, de façon à ne pas susciter des demandes que je n'aurais momentanément pas le moyen d'accueillir. [...] »⁴⁸⁴.

La raison de la confidentialité de l'investigation repose sur les demandes potentielles de subventions... qu'il faut éviter de susciter trop rapidement. Cette série de questions assez précises permet au ministère de répondre politiquement et économiquement au développement rapide des écoles de musique et du mouvement orphéonique. L'État souhaite favoriser, à l'instar de l'administration du Second Empire, la formation de ces sociétés dans tout le pays ; mais il souhaite également contrôler leur développement. Cela passe par un soutien financier, indéniablement nécessaire pour pérenniser un essor parfois enrayé par des disparitions précoces : ainsi, le maire de Pierre-Buffière, en réponse aux demandes de l'enquête relayées par le préfet, admet l'absence de société musicale dans sa commune depuis la disparition prématurée d'une fanfare, à cause du

⁴⁸⁴ ADHV, 4 T 27, circulaire du 15 janvier 1883.

« manque de ressources [puisqu'] en effet, l'organisation d'une société musicale, quelle qu'elle soit, coûte cher, et son entretien sur un pied convenable est on ne peut plus dispendieux, ce qui fait qu'en général, ces espèces de sociétés ne sont possibles que là où les sujets et l'argent abondent »⁴⁸⁵.

D'autres sociétés survivent peu de temps pour les mêmes raisons, comme la Lyre orphéonique de Saint-Yrieix-la-Perche, dissoute en 1881 « à cause de l'insuffisance de ses ressources »⁴⁸⁶. Même remarque pour la commune de Solignac, dont la toute jeune fanfare – fondée en juillet 1880 – risque de ne pas survivre à cause d'un « défaut de ressources » car sa « population est essentiellement ouvrière et pauvre »⁴⁸⁷ selon les dires du maire. L'absence d'un directeur non remplacé depuis son départ – comme à Eymoutiers – ou encore un nombre insuffisant d'instruments, élément à relier au manque de fonds, comme à Bellac, sont des facteurs de dissolution des sociétés musicales. À Bellac, c'est le directeur Léon Couturaud qui écrit directement à son maire pour les besoins de l'enquête. Dans sa lettre, c'est toute l'importance de ce genre de société qui transparaît, importance pour la vie locale en général :

« Il est à regretter que notre ville qui a longtemps possédé un Corps de musique militaire en soit dépourvue depuis quelques années. Les fêtes religieuses et nationales souffrent de cette absence d'harmonie. Quelquefois, cependant, en réunissant les éléments des villes voisines on parvient à faire de la musique plus ou moins bonne mais cela ne s'obtient qu'avec beaucoup de peine et de frais. Je viens vous signaler cet état [...], pensant que comprenant l'importance [...] du rétablissement de la musique à Bellac, votre [patronage] nous obtiendra de l'Autorité supérieure les sous suffisants à l'achat des instruments nécessaires à la reformation de cette musique. Le manque d'instruments est la cause majeure de l'état actuel »⁴⁸⁸.

La sociabilité permise par ces microsociétés repose en outre sur la participation financière, sauf exception, des adhérents qui, pour faire partie du groupe et jouir de la pratique instrumentale, fournissent une cotisation plus ou moins élevée. C'est une condition *sine qua non* à la survie des sociétés de musique, en particulier dans un milieu rural dont les communes ne disposent souvent que de trop peu de ressources pour les subventionner efficacement. La cotisation fait appel à des principes de solidarité assez évidents, mais il convient surtout de comprendre les sacrifices économiques que peuvent réaliser des musiciens amateurs, issus des couches défavorisées, afin de participer au mouvement orphéonique. La plupart du temps,

⁴⁸⁵ ADHV, 4 T 27, lettre du maire de Pierre-Buffière au préfet de la Haute-Vienne, 25 février 1883.

⁴⁸⁶ *Id.*, lettre du sous-préfet de Saint-Yrieix au préfet de la Haute-Vienne, 13 mars 1883.

⁴⁸⁷ *Id.*, lettre du maire de Solignac au préfet de la Haute-Vienne, 3 mars 1883.

⁴⁸⁸ *Id.*, lettre de Léon Couturaud au maire de Bellac, avril 1883.

ces derniers – ouvriers, petits artisans, employés – sont aidés avec plus ou moins de réussite par les membres honoraires. Ils participent de fait, à un degré tout aussi important même si leur implication musicale est *a priori* inexistante, à ce cercle sociabilisant. D'autant que ces membres, souvent choisis dans la sphère des notables d'une ville ou d'un bourg, ont des ressources beaucoup plus élevées à fournir. L'enquête de 1883 fournit les informations nécessaires à la bonne compréhension de la solidarité économique, sur laquelle nous reviendrons, qui unit les membres actifs aux membres honoraires⁴⁸⁹.

Au total, en 1883, la Haute-Vienne compte treize sociétés de musique, toutes catégories confondues, dont six basées à Limoges. Néanmoins, il semble que les chiffres fournis pour l'enquête ne sont pas complets : d'autres sources attestent de la présence de vingt sociétés en 1880 (dont huit à Limoges)⁴⁹⁰. Toujours est-il que le mouvement est encore très lent et peine à accélérer dans le département. Pourtant, les demandes sont de plus en plus nombreuses et l'enquête de 1883 répond, justement, à ce besoin grandissant de consommation de la musique, lié à l'élargissement social de sa pratique. Ce processus est observé dans d'autres départements, suivant peu ou prou les mêmes courbes. Marie-Dominique Amaouche-Antoine relève, pour le département de l'Aude, une progression lente, avec une seule société en 1862, puis douze entre 1874 et 1877 et, enfin, un réel essor après 1880, parallèlement à une poussée nationale⁴⁹¹. Cette dernière est décrite par Philippe Gumplowicz, par exemple pour le département de la Haute-Garonne, qui passe de dix-sept sociétés en 1863 à 164 en 1898⁴⁹². Or, comme l'auteur estime que le Lot, avec treize sociétés en 1873, est en « queue de peloton du développement orphéonique »⁴⁹³, force est de constater que la Haute-Vienne ne fait pas partie des zones les plus dynamiques dans ce domaine. Seulement, il conviendrait de creuser la réflexion – ici uniquement quantitative – en s'attachant à établir le ratio entre le nombre de sociétés et le nombre d'habitants de l'espace étudié. Cela donnerait une idée plus fine du rayonnement réel des sociétés musicales⁴⁹⁴.

⁴⁸⁹ Voir l'annexe n°3.

⁴⁹⁰ Voir la carte répertoriant les sociétés musicales du département en 1880 (figure 42). Ces chiffres sont le résultat du dépouillement des dossiers 4 T 27 et 4 T 28 des Archives départementales de la Haute-Vienne, ainsi que des listes fournies dans l'*Almanach du Limousin*. L'hypothèse principale pouvant expliquer l'écart des statistiques repose sur une possible clandestinité de quelques associations souhaitant échapper à la surveillance des autorités. Une autre serait liée à une plausible déficience dans les réseaux de distribution des courriers, rendant difficile la centralisation des données chiffrées pour les autorités municipales et préfectorales.

⁴⁹¹ AMAOUCHE-ANTOINE Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », in *Annales du Midi*, tome 93, n°154, 1981, pp.443-450.

⁴⁹² GUMLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, op.cit., p.84.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.206.

⁴⁹⁴ Par exemple, selon les données démographiques et les relevés de Philippe Gumplowicz pour la Haute-Garonne, ce département aurait en 1898 un ratio de 1 société pour 2 801 habitants environ. Pour la Haute-Vienne en 1900, ce chiffre atteindrait 1 société pour 10 604 habitants, puis 1 pour 7 398

Les treize sociétés listées dans l'enquête de 1883 regroupent près d'un millier de musiciens amateurs et de membres honoraires – les deux catégories étant intégrées ici, au vu de l'état lacunaire des informations recueillies par la préfecture et par l'implication égale du point de vue des cotisations, lorsqu'elles existent. Ces personnes liées de plus ou moins près par la pratique de la musique, par son enseignement ou par une dépendance mutuelle – car, en échange de leur soutien économique, les membres honoraires peuvent assister gratuitement aux répétitions et à certains concerts, tout comme les familles des musiciens – sont au cœur des sociabilités musicales de la III^e République. Pour la seule commune de Limoges, nous recensons un peu plus de 800 membres, pour une ville peuplée d'environ 65 000 habitants (environ 1,23% des habitants). Limoges concentre 80% des sociétaires de la Haute-Vienne en 1883. Cependant, la prudence est de mise avec ces chiffres, car les sociabilités musicales ne se limitent pas au cadre des sociétés *stricto sensu* : les familles des musiciens sont plus ou moins impliquées, tout comme les notables de la ville assistant régulièrement aux concerts et aux cérémonies. Dans ces dernières, c'est toute la population qui entre en communion pour une célébration laïque ou religieuse, le temps d'une journée ou d'une soirée de fête.

Activité incontournable de la vie rurale dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la musique dans les fanfares, les harmonies et les orphéons est un élément fort de la sociabilité, peut-être même davantage que dans les grandes zones urbaines du pays où les cafés, les sociétés savantes et les cercles constituent le moyen privilégié pour la rencontre et la discussion. Le réseau des sociétés musicales de la Haute-Vienne, reporté sur une carte, peut laisser entrevoir l'ampleur du phénomène à la veille de la Première Guerre mondiale puisque la quasi-totalité du territoire est concernée. Du reste, l'âge d'or des sociétés musicales en Haute-Vienne est à placer à la fin de la Belle Époque, puisque 52 sociétés musicales sont comptabilisées dans le département en 1910, dont quatorze à Limoges⁴⁹⁵, avant un léger recul constaté en 1914 (voir le tableau n°12 ci-dessous).

habitants en 1910. Cette comparaison chiffrée corrobore les conclusions d'un retard du département et d'un réseau moins dense du mouvement orphéonique.

⁴⁹⁵ D'après la liste établie par l'*Almanach du Limousin*. Voir la carte répertoriant les sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1910 (figure 44).

Tableau 12. Sociétés musicales fondées en Haute-Vienne entre 1870 et 1914, hors de Limoges.

Date	Localités	Nombre de sociétés
1870	Bellac, Le Dorat, Rochechouart, Saint-Junien (2), Saint-Yrieix-la-Perche	6
1875	Bellac, Le Dorat, Magnac-Laval, Rancon, Saint-Junien (2), Saint-Yrieix-la-Perche	7
1880	Bellac, Châteauponsac, Le Dorat, Eymoutiers, Magnac-Laval, Rancon, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat, Saint-Yrieix-la-Perche (3)	12
1885	Bellac, Châteauponsac, Le Dorat, Magnac-Laval, Nexon, Pierre-Buffière, Rancon, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Yrieix-la-Perche (3), Solignac	15
1890	Ambazac, Aix-sur-Vienne, Bellac (2), Bessines, Châteauponsac, Le Dorat, Laurière, Magnac-Laval, Oradour-sur-Glane, Pierre-Buffière, Rancon, Rochechouart, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Yrieix-la-Perche (3), Sauviat, Solignac, Verneuil-sur-Vienne	23
1894	Aix-sur-Vienne, Ambazac, Bellac, Bessines, Châteauponsac, Couzeix, Le Dorat, Eymoutiers, Isle, La Jonchère, Landouge, Laurière, Magnac-Laval, Nexon, Oradour-sur-Glane, Le Palais-sur-Vienne, Pierre-Buffière, Rancon, Rochechouart, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Yrieix-la-Perche (2), Sauviat, Solignac, Verneuil-sur-Vienne	28
1900	Aix-sur-Vienne, Ambazac, Châteauponsac, Couzeix, Le Dorat, Eymoutiers, Nexon, La Jonchère, Landouge, Laurière, Magnac-Laval, Oradour-sur-Glane, Le Palais-sur-Vienne, Pierre-Buffière, Rancon, Rochechouart, Saint-Germain-les-Belles, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Victorien, Saint-Yrieix-la-Perche (3), Sauviat, Solignac, Verneuil-sur-Vienne	28
1905	Aix-sur-Vienne, Châteauponsac, Couzeix, Le Dorat, Landouge, Laurière, Magnac-Bourg, Magnac-Laval, Oradour-sur-Glane, Rancon, Rochechouart, Saint-Germain-les-Belles, Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Victorien, Saint-Yrieix-la-Perche (3), Solignac, Verneuil-sur-Vienne	22
1910	Arnac-la-Poste, Bellac (2), Bersac, Bessines, Châlus, Châteauponsac, Coussac-Bonneval, Couzeix, Le Dorat, Eymoutiers, La Jonchère, Landouge, Laurière, Magnac-Bourg, Magnac-Laval, Mézières, Oradour-sur-Vayres, Pierre-Buffière, Rancon, Rochechouart (3), Saint-Brice, Saint-Germain-les-Belles, Saint-Junien (2), Saint-Laurent-sur-Gorre, Saint-Léonard-de-Noblat (2), Saint-Mathieu, Saint-Priest-sous-Aixe, Saint-Sulpice-Laurière, Saint-Yrieix-la-Perche (3), Solignac, Vayres	38
1914	Bellac (2), Bessines, Les Cars, Châlus, Le Dorat, Magnac-Laval, Maisonnais, Pierre-Buffière, Rochechouart (2), Saint-Junien (2), Saint-Léonard-de-Noblat, Saint-Sulpice-Laurière, Saint-Yrieix-la-Perche, Solignac	17

À l'aide d'une carte compilant l'ensemble des données comprises entre 1870 et 1914 (figure 45), nous repérons une concentration des sociétés musicales dans la moitié sud du département. Outre la présence du chef-lieu Limoges, le dynamisme des associations

frontalières pourrait indiquer une forte activité musicale dans les départements limitrophes, la Dordogne, la Corrèze voire la Creuse pour le nord de la Haute-Vienne. La création de ces sociétés a donc pu être motivée par des échanges humains et matériels aux frontières des départements. Vincent Petit observe le même phénomène dans le département du Doubs⁴⁹⁶, particulièrement dans la zone en contact direct avec la Suisse, où le phénomène orphéonique est précoce et massif. La polarisation des sociétés autour de Limoges s'explique en grande partie par l'attraction urbaine qu'exerce déjà la capitale de la porcelaine sur les autres villes : 88 597 habitants en 1910, contre 3 615 à Aixe-sur-Vienne, 5 850 à Saint-Léonard-de-Noblat ou encore 4 557 à Eymoutiers⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ PETIT Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », in *Ethnologie française*, 2004/4, vol.34, pp.707-716.

⁴⁹⁷ ADHV, 4 T 24.

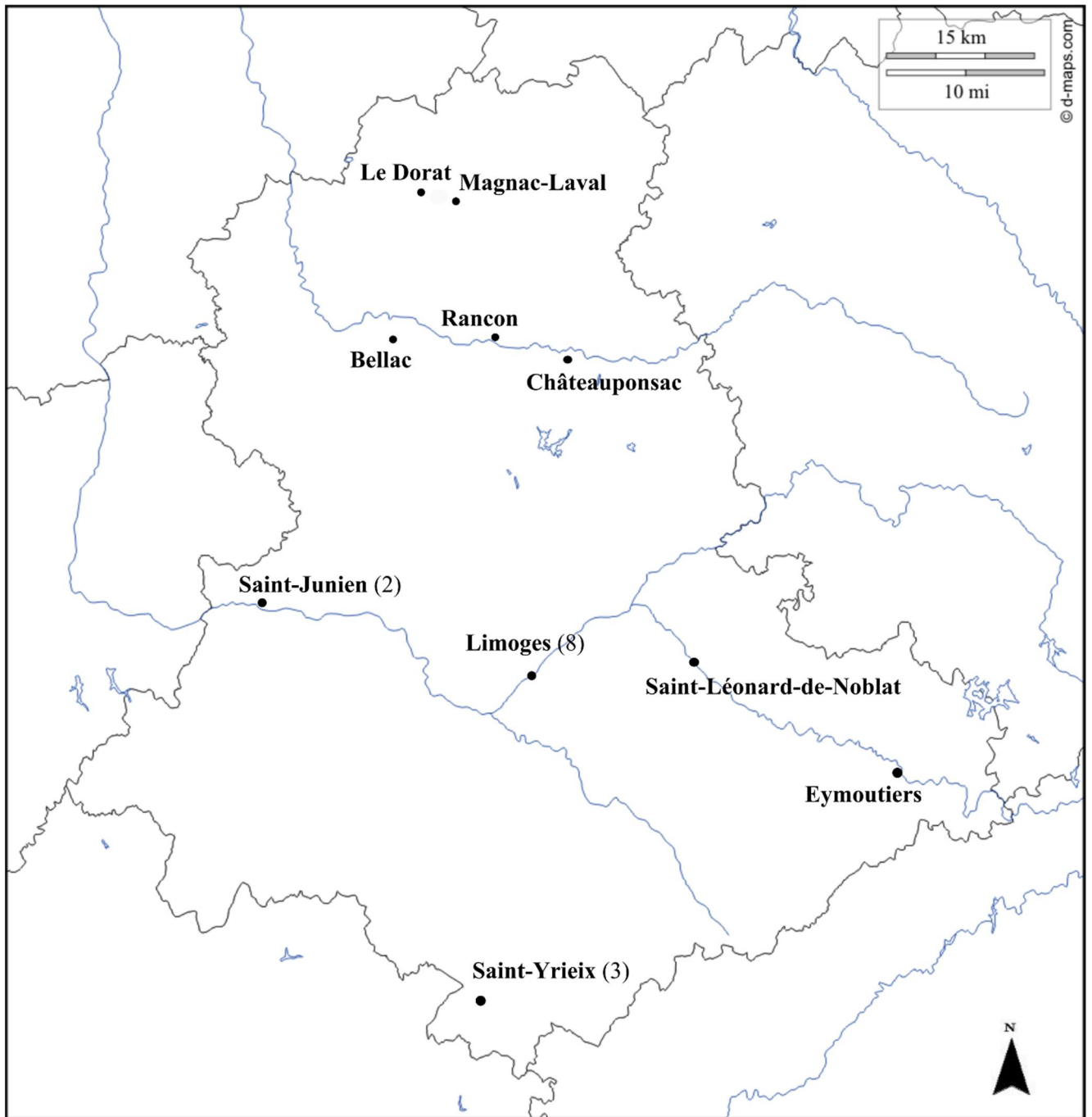


Figure 43. Carte des sociétés musicales en Haute-Vienne en 1880.

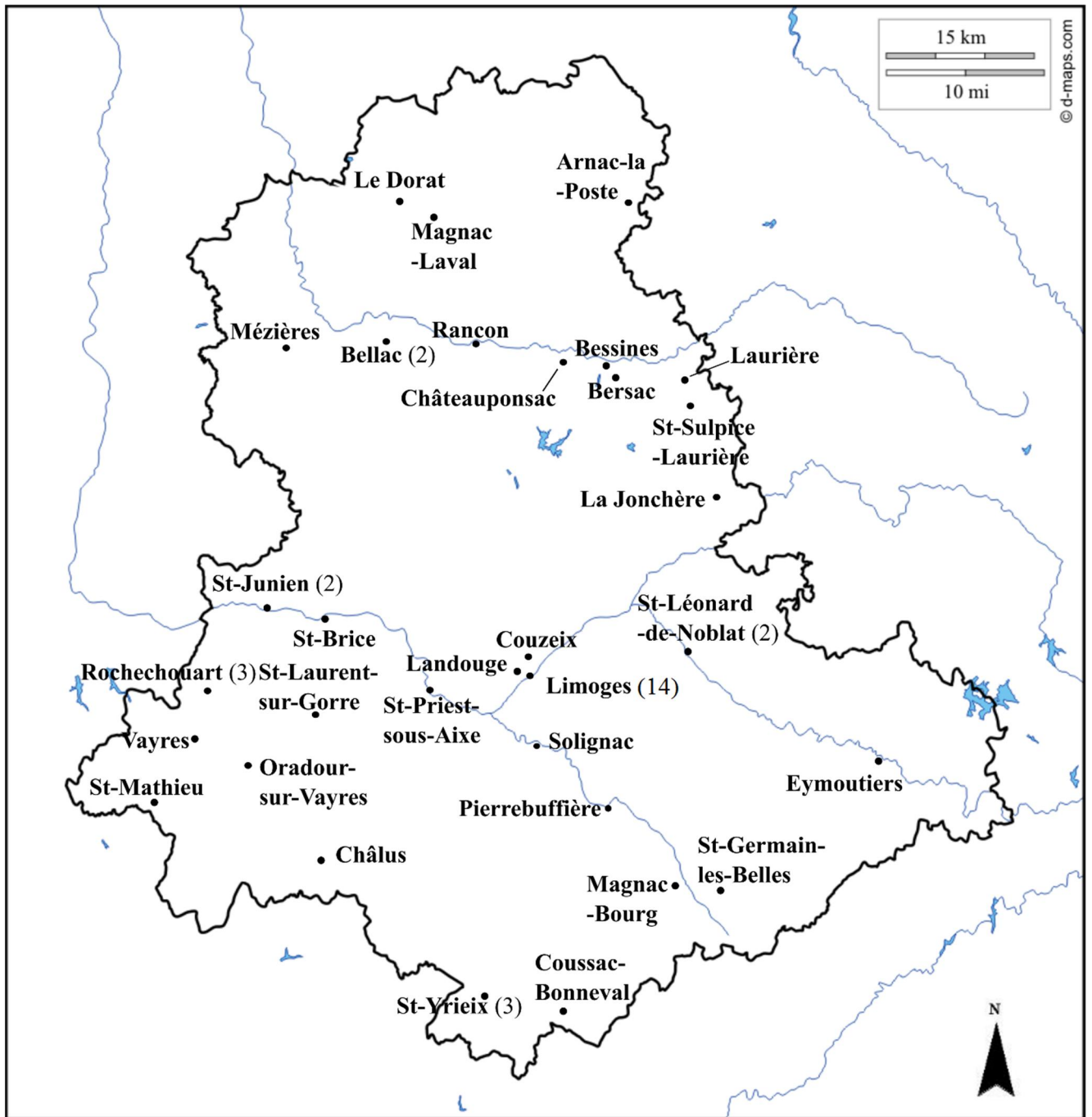


Figure 44. Carte des sociétés musicales en Haute-Vienne en 1910.



Figure 45. Carte des communes de la Haute-Vienne ayant eu au moins une société musicale entre 1870 et 1914.

Marie-Dominique Amaouche-Antoine, dans ses recherches sur les sociétés de musique dans l'Aude, estime que 77 communes de ce département sur 439 ont eu au moins une société musicale, soit 17% des communes, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴⁹⁸. Ce taux atteint 25,7% des communes à la fin du XIX^e siècle dans le Maine-et-Loire, d'après

⁴⁹⁸ AMAOUCHE-ANTOINE Marie-Dominique, *loc.cit.*, p.444.

Jérôme Cambon⁴⁹⁹. La comparaison, en indiquant ici les chiffres pour la période 1870-1914 pour la Haute-Vienne, donne des résultats assez similaires : 48 communes ont eu au moins une société musicale, soit environ 24% des communes du département. Comme le note Jérôme Cambon pour le Maine-et-Loire, « la sociabilité urbaine influe sur le milieu rural »⁵⁰⁰ ; c'est donc à Limoges que nous trouvons la plus ancienne et la plus forte concentration orphéonique, qui donne ensuite le *la* pour le reste du territoire.

b) Après 1914

L'éditeur Jean Lagueny a établi la liste chronologique des sociétés musicales de Limoges, d'après *l'annuaire Orphéonique*⁵⁰¹. Celle-ci confirme le rôle moteur de la ville permis par un bassin démographique bien plus conséquent que le reste du département. La liste peut être complétée par les données de *l'Almanach du Limousin*, pour les années correspondantes aux recherches de Jean Lagueny, ce que nous reportons dans le tableau suivant :

Tableau 13. Liste des sociétés musicales basées à Limoges (1875-1932).

Date	Nombre	Noms des sociétés
1875	4	Cercle orphéonique
		Euphonia
		Union chorale
		Société philharmonique
1876	6	Cercle orphéonique
		Union chorale
		Société philharmonique
		Enfants de Limoges
		Cercle harmonique
		Pensionnat des frères
1906	10	Cercle musical
		La Concorde
		Enfants de Limoges
		Union chorale
		Fanfare de Limoges
		La Lyre de Limoges
		Estudiantina
		Société philharmonique
		La Diane limousine
		Harmonie de Limoges
1921	8	Harmonie du commerce
		Avenir musical

⁴⁹⁹ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, PUR, 2011, 337 p.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.15.

⁵⁰¹ ADHV, 37 J 8, fonds Lagueny, recherches.

		Fanfare de Limoges
		Union musicale
		Diane limousine
		Muse limousine
		Tambours et clairons
		Enfants de Limoges
1929	9	Harmonie de Limoges
		Harmonie des cheminots
		Union musicale
		Orphéon du peuple
		Orphéon socialiste
		Estudiantina limousine
		Orchestre des bigophones
		Fanfare de Limoges
		Enfants de Limoges
1932	9 ⁵⁰²	Harmonie de Limoges
		Harmonie des cheminots
		Fanfare de Limoges
		Union musicale
		Enfants de Limoges
		Orphéon du peuple
		Orphéon socialiste
		Estudiantina limousine
		Avant-scène théâtre

Plusieurs remarques sont à avancer sur les évolutions quantitatives des sociétés de musique dans le département et à Limoges. Premièrement, une hausse qui concorde avec celle observée au niveau national. Il est vrai, comme l'a indiqué Philippe Gumpowicz, que le mouvement orphéonique n'a pas la même vigueur, du point de vue chiffré, que dans la partie Nord du pays. Mais, dans sa forme, l'essor n'en est pas moins visible et sensiblement identique au phénomène national. Deuxièmement, un âge d'or qui s'inscrit dans la période de la Belle Époque, ce qui, là encore, corrobore les observations réalisées dans d'autres espaces français. Les chiffres pour la Haute-Vienne contredisent toutefois en partie les observations de Philippe Gumpowicz, lorsqu'il estime que le mouvement orphéonique décline brutalement dès 1900 environ en province – notamment avec une concurrence accrue du sport⁵⁰³. Il semblerait même – et ceci correspond à la troisième idée liée aux évolutions des sociétés – que la Grande Guerre, qui épargne le Limousin sur son sol, ne soit pas un coup d'arrêt fatal à ces associations. Ce constat rejoint celui dressé par Jean-Yves Rauline sur l'activité

⁵⁰² Jean Lagueny indique que pour l'année 1932, il faut également comptabiliser deux orchestres symphoniques, la Société des concerts du conservatoire et le Cercle symphonique d'amateurs.

⁵⁰³ GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, op.cit., p.207.

orphéonique normande ; en Haute-Normandie, il existe selon lui « une reprise assez importante dès les années 1920 »⁵⁰⁴.

En effet, nous constatons un maintien du nombre des sociétés en Haute-Vienne. Les effectifs, certes chamboulés, sont maintenus dans une certaine mesure. Les conséquences de la guerre sont décrites comme une véritable saignée pour les sociétés musicales, mais nullement comme une fatalité. Au contraire, ce sujet est le moyen, pour les musiciens survivants et aptes à jouer de leur instrument, de glorifier l'abnégation de ceux qui parviennent à refonder une société. Pour le cinquantenaire de l'Avenir musical de Saint-Junien, en 1937, un article publié dans *Le Musicien limousin* revient sur cette période difficile :

« 1914-1918.- Période douloureuse, s'il en fut, et lorsqu'en novembre 1918, après la victoire si chèrement acquise, à la rentrée des survivants de la plus épouvantable des guerres, nous faisons l'appel, il y a, hélas ! des manquants :

Courdeau Léon

Ducros Julien

Fredon Henri

Gagne Roger

Grand Jospheh

Grenier Léonard

Labioche Marcel

Pruneuf André [...]

*Viennent ensuite des années difficiles ; mais, grâce à son organisation, l'Avenir a pu se maintenir, car depuis combien de Sociétés ont dû disparaître, faute de moyens d'existence »*⁵⁰⁵.

Quelques associations musicales survivent grâce à des fusions, rendues nécessaires par les difficultés économiques et la diminution du nombre des membres – exécutants et honoraires compris. En 1919, l'Harmonie du commerce et de l'industrie et l'Harmonie libre de Limoges fusionnent afin de créer l'Harmonie de Limoges.

D'autres sociétés sont moins prolixes sur les effets de la guerre. Pour les Enfants de Limoges, « c'est à la veille du concours de Blois [que] la guerre éclate, qui désorganise tout... Mais grâce aux efforts persévérants et à l'inlassable dévouement de M. Bur [...], dès août

⁵⁰⁴ RAULINE Jean-Yves, « Les harmonies et les fanfares haut-normandes et la facture instrumentale », in *Etudes normandes*, 54^e année, n°2, 2005, pp.69-79, p.71.

⁵⁰⁵ *Le Musicien limousin*, août-septembre 1937.

1920 l'Orphéon reprend vie et prospérité »⁵⁰⁶. En 1926, ce sont encore au moins 22 sociétés musicales⁵⁰⁷ qui sont disséminées dans tout le département. Le mouvement est bel est bien en recul mais il se maintient face aux difficultés économiques et à la concurrence de nouveaux modèles de divertissements et de loisirs. Danièle Pistone, grâce aux données de l'OMF – l'Observatoire Musical Français, fondé en 1989 – met en avant une forte hausse du nombre d'associations en France dans la première moitié du XX^e siècle mais un recul de la part représentée par les associations musicales⁵⁰⁸. Ludovic Tournès explique ce déclin – relatif – par le fait qu'il s'agisse ici d'une concurrence d'autres sociabilités, dont le sport ou les anciens combattants qui recrutent dans le même corps social et dans les mêmes zones géographiques que les sociétés musicales⁵⁰⁹.

La grande majorité des sociétés est intégrée dans un réseau départemental, la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne. Née peu avant la Grande Guerre⁵¹⁰, la fédération centralise les décisions prises pour l'ensemble des groupes et permet, en quelque sorte, de renforcer la cohésion entre tous les musiciens. C'est elle qui fixe le calendrier des concerts donnés par les sociétés, notamment à Limoges. Son rôle est crucial au lendemain de la Grande Guerre, car, comme le note un journaliste en 1934, « en l'absence des musiques militaires, elle assure tous les concerts publics, pendant la saison d'été, pour la plus grande joie de la population limousine »⁵¹¹. En mai 1928, ce sont 37 concerts qui sont prévus à Limoges, répartis entre toutes les associations membres de la fédération⁵¹². Après une période de recul liée aux difficultés de la guerre, les sociétés musicales réinvestissent le paysage

⁵⁰⁶ *La Vie limousine*, 25 août 1930.

⁵⁰⁷ *Id.*, 25 avril 1926. La liste fournie par Maximilien Faure n'indique que les sociétés appartenant à la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, qu'il préside. Il cite six sociétés à Limoges, ainsi que dans les localités suivantes : Aix-sur-Vienne, Saint-Junien, Rochechouart, Saint-Yrieix-la-Perche, Saint-Léonard-de-Noblat, Solignac, Châlus (2), Saint-Germain-les-Belles, Coussac-Bonneval, Pierre-Buffière, Bessines, Landouge, Saint-Priest-Taurion, Nexon et Eymoutiers.

⁵⁰⁸ 1 149 associations sont fondées en France en 1902, dont 93 musicales (soit 8,03% du total), contre 9 282 créations en 1930 dont 597 musicales (3,68% du total). Les chiffres sont donnés dans PISTONE, Danièle, « Sociabilités musicales parisiennes au XX^e siècle. Importance et nature des créations d'associations », in VADELORGE Loïc, TOURNES Ludovic, *Les sociabilités musicales*, *op.cit.*, pp.87-104.

⁵⁰⁹ TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, *op.cit.*, p.41.

⁵¹⁰ Le premier congrès de la Fédération de la Haute-Vienne est organisé en 1913 ; elle compte onze sociétés membres en 1914, sous la présidence du fabricant de porcelaine Henri Balleroy.

⁵¹¹ *Le Musicien limousin*, juillet 1934.

⁵¹² *Courrier du Centre*, 26 mai 1928. De juin à septembre, ce sont 24 concerts qui sont prévus au jardin d'Orsay ; neuf concerts entre juillet et août à l'hôpital et quatre concerts sur l'année à l'asile de Naugeat.

culturel de la Haute-Vienne dès le début des années 1920. Le département compte, au sein de la Fédération, 22 sociétés en 1928, 27 en 1932⁵¹³, 35 en 1935⁵¹⁴ et 36 en 1938⁵¹⁵.

2. L'harmonie du peuple

a) Mouvement orphéonique et cohésion sociale

Dans quelles mesures pouvons-nous considérer que la musique est un vecteur de cohésion sociale ? Les sociétés musicales, dès la fin du XIX^e siècle, produisent des liens sociaux, favorables semble-t-il au maintien de l'harmonie entre les groupes. Jean-Yves Bras va dans ce sens lorsqu'il insiste sur l'interdépendance entre les acteurs de ces sociabilités : d'après lui, « [...] la musique occupe une place importante dans la vie sociale. Compositeurs, interprètes, auditeurs, recherchent dans la musique un lien social évident, car chacun trouve chez les deux autres une nécessité existentielle »⁵¹⁶. Éloignés du modèle urbain, les habitants de la Haute-Vienne et, sans doute, d'une grande partie de la province, développent une forme solide de cohésion villageoise ; celle-ci est, dans ce cas, obtenue par la communion des groupes sociaux, avec la présence quasi-systématique de la musique. C'est ce qui fait écrire à Philippe Gumpłowicz que « la société musicale populaire se présente aux populations comme le modèle civique de la rencontre »⁵¹⁷.

C'est d'ailleurs l'un des objectifs les plus fréquemment exposés dans les statuts fondateurs des sociétés de musique. Car, dans l'optique de définir le rôle social promis à ces groupements au cœur d'une III^e République en construction puis en quête de légitimité, les règlements intérieurs demeurent une pile d'indices précieux. En effet, ces documents, très nombreux avant la loi de 1901, mettent en relief des relations sociales assez variées au sein des associations, que ce soit pour les musiciens et leurs familles⁵¹⁸ ou pour les membres occupant des postes d'honneur. Les membres honoraires ont, par ailleurs, déjà été décrits par Maurice Agulhon comme indispensables dans les processus sociaux des associations rurales⁵¹⁹.

⁵¹³ AML, 1 S 4, assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne du 3 octobre 1932.

⁵¹⁴ *Le Musicien limousin*, février 1935.

⁵¹⁵ *Courrier du Centre*, 9 février 1938.

⁵¹⁶ BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, Paris, Fayard, 2013, 324 p., p.219.

⁵¹⁷ GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée, op.cit.*, p.122.

⁵¹⁸ Comme le note Philippe Gumpłowicz dans son œuvre sur les orphéons en France, la sociabilité orphéonique, contrairement au cabaret ou au club, ne met en cause ni la famille, ni le travail.

⁵¹⁹ AGULHON Maurice, *La République au village, op.cit.*

Les sociétés musicales sont au cœur de la cohésion des populations rurales, parce qu'elles sont, avant tout, *sociétés*. Leur appellation leur confère un rôle de premier plan dans l'élaboration de sociabilités qui favorisent, *a priori*, l'entente des groupes – et ce malgré l'émulation présente lors des concours. Les statuts de la fanfare de Nexon en 1883, par exemple, mettent en exergue l'objectif de « développer et de perfectionner le talent de ses exécutants par de fréquentes répétitions, d'établir entre eux des relations d'amitié et de bonne confraternité »⁵²⁰. Ceux de l'harmonie L'Avenir musical de Saint-Junien, en 1900, indiquent explicitement vouloir « développer les sentiments de fraternité et de bienveillance qui doivent animer tout homme jaloux de son bonheur »⁵²¹. Il paraît donc utile d'analyser les statuts et les documents relatifs à l'organisation interne de ces sociétés. Nous en repèrerons les spécificités, du moins pour la Haute-Vienne, dans leur composition sociale afin de savoir si cette pratique de masse et populaire devient progressivement un *besoin social* ; de sorte que les autorités politiques, qui ont pour mission de surveiller et d'encadrer la masse des Français, souhaitent en faire un outil de contrôle des mœurs et un vecteur privilégié de paix sociale. Mais les statuts révèlent également une volonté, de la part des associations musicales, d'offrir aux populations une distraction assimilée à un réel service public. Des notes et des observations d'auditeurs publiées par la presse viennent renforcer cette idée.

Certes, nous avons vu que le mouvement orphéonique est moins vigoureux en Haute-Vienne que dans d'autres espaces en France, en particulier dans le Nord. Toutefois, rapporté au critère démographique, le nombre de sociétés musicales paraît tout à fait significatif dans le besoin des populations de posséder un divertissement musical. Nous pouvons *de facto* parler d'une pratique de masse en Haute-Vienne. Cet élément est un point important dans l'analyse des sociabilités : non pas que le lien social soit amplifié ou consolidé par un facteur numérique ; mais cela permet de voir à quel point la musique contribue à la paix sociale dans une aire géographique déterminée. De plus, la fiabilité des chiffres peut parfois être questionnée, notamment après la loi de 1901 ; en effet, comme le note Soizic Lebrat dans son travail sur la pratique orphéonique dans l'espace vendéen, « 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 »⁵²².

⁵²⁰ ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare de Nexon, article 1, avril 1883.

⁵²¹ *Id.*, statuts de l'harmonie L'Avenir musical de Saint-Junien, 25 janvier 1900.

⁵²² LEBRAT Soizic, *Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939)*, thèse de doctorat d'histoire, Université de Nantes, 2012, 530 p., p.27.

La carte de la répartition des sociétés musicales dans le département de la Haute-Vienne, en particulier entre les années 1870 et la première Guerre mondiale⁵²³, montre une couverture très large du territoire par les sociétés musicales. Si le nombre de musiciens demeure limité, le nombre d'auditeurs, lui, doit être très important. Le phénomène est donc bien massif et investit une grande partie de l'espace public ; les kiosques, les places et les rues de villes ou de villages deviennent les scènes privilégiées par la musique orphéonique, dès les débuts de la III^e République. Ce contexte de création massive et de forte hausse du nombre d'acteurs de la musique favorise l'émergence des nouvelles scènes musicales évoquées dans notre précédent chapitre.

b) Un espace social bâti par le peuple et pour le peuple

D'après Théodor Adorno, « la constitution non matérielle et aconceptuelle de la musique résiste [...] à toute mise en rapport et identification claire entre cette dernière, dans ses différentes dimensions, et les classes et couches »⁵²⁴. L'affirmation de Theodor Adorno est contredite par plusieurs études sur le sujet, prouvant qu'il existe bien un lien – qui n'est pas systématique, il est vrai – entre un ensemble de paramètres sociaux et la musique écoutée ou jouée. Sans rentrer dans des analyses musicologiques ou sociales plus profondes, l'étude de la composition sociale d'un échantillon de sociétés musicales de la Haute-Vienne peut étayer l'hypothèse d'une pratique populaire.

Il convient de repérer les milieux professionnels dans lesquels les sociétaires évoluent. Le tableau reproduit en annexe⁵²⁵ brosse un aperçu des catégories sociales les plus enclines à jouer de la musique en groupe en Haute-Vienne vers le tournant du XX^e siècle. Il est basé sur un échantillon de dix-sept sociétés musicales en Haute-Vienne, dont six à Limoges, deux au Dorat, puis celles présentes dans les localités de Couzeix, Rochechouart, La Jonchère, Isle, Arnac-la-Poste, Saint-Yrieix-la-Perche, Lussac-les-Eglises, Saint-Paul-d'Eyejeaux et Bessines. Les données, classées par grandes catégories socio-professionnelles (tableau n°14 plus bas), sont une clef de lecture de l'histoire sociale du département.

Avec plus de 41,5% de la totalité des membres, ce sont les artisans et les commerçants qui fournissent la majorité du contingent des sociétés musicales de la Haute-Vienne⁵²⁶. Chaînon central de la vie rurale et de la sociabilité des campagnes limousines, la fanfare, la

⁵²³ Voir la figure 44.

⁵²⁴ ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 2009 [1994], p.61.

⁵²⁵ Voir l'annexe n°4.

⁵²⁶ Ce résultat est donc le fruit d'une étude sur un échantillon des sociétés du département, fondées entre 1862 et 1901.

chorale et l'orphéon revêtent tous un rôle de reconnaissance sociale, de communication, de rencontre et d'échange, pour de très nombreux employés, artisans, commerçants et ouvriers⁵²⁷. Les métiers révélant un niveau social plus élevé, à l'instar du médecin du village ou du notaire, sont très peu représentés par rapport aux précédents. Cependant, toute leur force et leur nécessité repose sur le rôle qu'ils jouent en tant que membres honoraires, apportant des ressources essentielles pour la survie et la pérennité des associations.

Tableau 14. Composition des sociétés musicales selon la catégorie professionnelle des sociétaires⁵²⁸.

Métiers	Nombre de membres	Pourcentage
Artisans / commerçants	233	41,5%
Employés	94	16,7%
Métiers de la porcelaine	66	11,7%
Propriétaires	32	5,7%
Métiers de l'enseignement	23	4%
Mineurs	19	3,4%
Métiers de la justice	15	2,7%
Métiers du livre	14	2,5%
Conseillers municipaux	13	2,3%
Politiciens	12	2,1%
Notaires	7	1,2%
Etudiants	5	0,9%
Cultivateurs	5	0,9%
Sans profession	5	0,9%
Médecins	5	0,9%
Ingénieurs	5	0,9%
Pharmaciens	3	0,5%
Métiers religieux	3	0,5%
Retraités	2	0,3%
Musicien	1	0,2%
Rentier	1	0,2%
TOTAL		
562		100%

La composition des sociétés coïncide avec les métiers développés dans le monde ouvrier et qui font, souvent, partie d'une spécialisation régionale. Ainsi, à Charquemont dans le Doubs, la société musicale devient un lieu de sociabilité privilégié des ouvriers de l'horlogerie⁵²⁹ ; nous

⁵²⁷ Bien que ces branches de métiers soient souvent classées dans des catégories sœurs ou proches, nous devons admettre que ces personnes n'ont pas toutes le même niveau de vie en terme économique mais aussi culturel.

⁵²⁸ Lecture : 41,5% des membres des dix-sept sociétés musicales de l'étude sont des artisans et des commerçants.

⁵²⁹ PETIT Vincent, *loc. cit.*, p.710.

pouvons voir que, selon les chiffres de l'échantillon prélevé en Haute-Vienne, 11,7% des membres des sociétés musicales exercent une profession dans le métier de la porcelaine et sont le plus souvent peintre sur porcelaine. Lors de sa création en 1882, la Société chorale des travailleurs de la Haute-Vienne, basée à Limoges, fait l'objet d'une enquête de la part du commissariat central de la ville et des autorités préfectorales, en vue de l'obtention d'un encouragement pécunier ; ce dernier est octroyé à la chorale, pour laquelle il est mentionné qu'elle est « entièrement composée d'ouvriers »⁵³⁰.

Même si l'apaisement social n'est pas parfait – en témoignent les grèves émaillant la Belle Époque dont le point culminant est atteint avec les émeutes limougeaudes de 1905 – nous pouvons hypothéquer que les sociétés de musique ont une propension à favoriser et à maintenir la cohésion sociale. D'une manière plus générale, l'univers associatif demeure un vecteur privilégié du rapprochement entre le monde ouvrier et le monde du patronat ; contrairement à d'autres espaces de proximité – le cadre de l'usine, les salles de spectacles ou encore la rue – la société musicale semble bien plus imperméable aux conflits entre ces deux groupes. Malgré une proximité toute relative reproduisant le schéma du monde du travail – celui qui finance face à celui qui exécute, en somme le membre honoraire et le membre actif – le mouvement orphéonique fonctionne sur un modèle social appelant à mettre en œuvre un panel de solidarités et donc de dépendances mutuelles.

3. Des solidarités plurielles

a) Le ciment économique entre les membres

La solidarité économique au sein des sociétés musicales renforce les liens entre les membres, en particulier entre les musiciens et les personnes occupant les postes d'honneur. Ces dernières apportent un pécule nécessaire au bon fonctionnement des sociétés, que ce soit pour le matériel⁵³¹ ou pour les déplacements. Nous avons vu que les catégories sociales les plus populaires constituaient le principal contingent des sociétés, du point de vue numérique. L'importance des notabilités locales repose sur leur soutien économique, ce qui

⁵³⁰ ADHV, 4 T 27, lettre du préfet de la Haute-Vienne au ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts, 14 novembre 1882. Il est très probable, au vu de la puissance de l'industrie porcelainière en Haute-Vienne, qu'une grande part de ces ouvriers travaillent dans ce secteur, au moment de l'enquête en 1882 ; toutefois, aucune donnée archivée ne permet de confirmer cette hypothèse.

⁵³¹ Prenons en exemple la Société Philharmonique de Limoges, la plus ancienne de ce genre en Limousin, fondée en 1843. Les sociabilités à l'œuvre dans cet ensemble reposent d'abord sur une coordination des efforts économiques, afin de doter la société d'instruments. En 1877, la chiffre des abonnements a augmenté de 800 francs par rapport à celui de 1876, permettant à la société de réaliser un excédent de 1 288,65 francs. D'après les discussions de l'assemblée générale de 1877, « la grosse affaire de cette année a été l'achat d'un piano » auprès de la maison Erard.

les intègre pleinement dans les processus de sociabilité à l'œuvre dans le mouvement orphéonique.

Tableau 15. Liste des membres honoraires de la société musicale L'Avenir, fanfare de Sauviat-sur-Vienne, en 1886⁵³².

Nom	Profession
Daniel-Lamazière	Député
Ballon	Avocat général
Peyrot	Ex-président à la cour
Mas de Feix	Juge de paix
Picard	Maire de Sauviat
Daniel la Gannerie	Maire de Moissannes
Rivière	Instituteur
Dupuy	Fabricant de porcelaine
Fresseix	Rentier
Maudy	Régisseur
Comte du Hautier	-

Tableau 16. Liste des membres du bureau de la société musicale La Prévoyante de Pierre-Buffière (1898)⁵³³.

Nom et fonction	Profession
Pilhoutaud (président)	Médecin
Ruchoux (vice-président)	Banquier
Delort (vice-président)	Propriétaire
Ruchoux (trésorier)	Notaire
Teyssier (secrétaire)	Chef de district
Faure (archiviste)	Pharmacien
Morin	Huissier
Dugény	Greffier
Breuilh	Percepteur
Faure	Propriétaire
Brugère	Propriétaire

La liste des membres honoraires de la fanfare de Sauviat-sur-Vienne, en 1886 (tableau n°15), prouve que les postes d'honneur sont occupés par des personnalités locales, issues du monde politique, judiciaire ou du patronat de l'industrie. Les élus, représentants de la III^e République et émanant d'elle par la pratique du vote, participent à la dynamique orphéonique en apportant aux sociétés un socle financier plus qu'utile. En outre, ce rôle leur est assigné par écrit, dans les statuts de fondation régissant le fonctionnement des groupes de musique. Le même élément est observable dans la composition des membres du bureau de ces associations. Marie-Dominique Amaouche-Antoine repère des similitudes au sein des groupes

⁵³² ADHV, 4 T 29, liste des membres de l'Avenir de Sauviat, 17 juillet 1886.

⁵³³ *Id.*, membres du bureau de la Prévoyante, Pierre-Buffière, 15 mars 1898.

de l'Aude ; les membres honoraires sont, pour la plupart, des hommes d'âge mûr qui servent à encadrer la jeunesse rurale. Selon elle, ces personnalités villageoises très influentes dans les communes – maire, notaire, instituteur, négociants, conseillers, industriels, propriétaires – veulent « créer une structure de rencontres amicales, faire profiter le village de l'animation que crée une activité musicale et encadrer la jeunesse »⁵³⁴.

L'exemple de la Prévoyante de Pierre-Buffière, en 1898 (tableau n°16), est symptomatique des pratiques visant à nommer des notables à des postes clefs. Le médecin du village, le maire et ses adjoints, les conseillers municipaux voire les députés, les notaires, les pharmaciens, les propriétaires et les rentiers, etc., interviennent par une solidarité économique ; notons tout de même que cette forme de sociabilité repose sur une condition relevant de la réciprocité. En échange de leur participation économique, les notables bénéficient d'une publicité diffuse pour leur nom ainsi que des places à prix réduits, voire la gratuité pour assister aux concerts ou pour accompagner les sociétaires lors d'un déplacement – des avantages symboliques au regard de leur aisance financière. La Société musicale du Pont-Neuf de Limoges octroie par exemple le titre de président « à une des notabilités de la ville ou du quartier dont la haute position, le talent, la fortune ou la considération l'aideront à représenter dignement la Société envers l'autorité supérieure »⁵³⁵ ; de même, le sénateur Teisserenc de Bort⁵³⁶ est nommé président d'honneur de la fanfare d'Ambazac en 1888, aux côtés du maire de la commune et d'autres notabilités parmi les membres honoraires⁵³⁷. À Aixe-sur-Vienne, à l'automne 1892, l'équipe des membres honoraires de l'Avenir se compose d'un percepteur, un escompteur, un comptable et trois négociants⁵³⁸. La chorale des Enfants de Bellac, lors de sa fondation en 1898, se place quant à elle sous le patronage du sous-préfet et du maire de la commune⁵³⁹.

Qui plus est, tous les statuts de fondation des sociétés musicales révèlent un fonctionnement basé sur une caisse commune, alimentée par les cotisations des membres. En 1877, le droit d'entrée est de trois francs auprès de la société chorale des Enfants de Limoges, puis les exécutants doivent verser une cotisation mensuelle de 1,50 franc. Les

⁵³⁴ AMAOUCHE-ANTOINE Marie-Dominique, *loc.cit.*, p.445.

⁵³⁵ ADHV, 4 T 29, statuts de la Société musicale du Pont-Neuf, extrait de l'article 6, janvier 1882.

⁵³⁶ Pierre-Edmond Teisserenc de Bort (1814-1892) est élu représentant de la Haute-Vienne aux élections pour l'Assemblée nationale en février 1871. Il est ensuite élu sénateur du même département en 1876 jusqu'à sa mort en 1892.

⁵³⁷ ADHV, 4 T 29, liste des membres de la fanfare d'Ambazac, envoyée au préfet par le vice-président de la société, 8 avril 1888. Parmi les membres honoraires de la société, nous trouvons en plus du maire d'Ambazac et du sénateur, un conseiller d'arrondissement, un notaire, un instituteur et trois instituteurs-adjoints.

⁵³⁸ *Id.*, lettre du président de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne au préfet de la Haute-Vienne, 5 novembre 1892.

⁵³⁹ *Id.*, statuts de la chorale des Enfants de Bellac, article 2, septembre 1898.

personnes occupant les postes d'honneur, ici appelées « membres participants » doivent payer une somme de 15 francs par an. En contrepartie, ils « jouissent des mêmes droits que les membres exécutants », sauf pour le nombre de cartes permettant d'entrer aux concerts – trois cartes en cas de concert non payant, la seule entrée individuelle offerte en cas de concert payant⁵⁴⁰.

La présence de membres non musiciens mais apportant un soutien économique se maintient pendant la III^e République. Lors de la révision des statuts de la société chorale des Enfants du Dorat en 1930, le principe est rappelé dans l'article 4 :

« La Société se compose :

1° D'un bureau, formé de sept membres

2° De Membres actifs ou exécutants

3° De Membres bienfaiteurs

4° De Membres honoraires

*5° De Membres donateurs »*⁵⁴¹.

Bien évidemment, la survie économique des sociétés musicales ne peut pas uniquement reposer sur les cotisations. Dans toutes les associations, outre les bénéfices obtenus lors des représentations, un système punitif est mis en place. Ce dernier vise à pénaliser, par des amendes, les musiciens qui enfreignent le règlement. Philippe Gumpłowicz a bien mis en évidence la forte discipline qui règne dans ces organisations⁵⁴², ce qu'il explique par l'origine militaire de nombreux adhérents ; une lettre demandant la réorganisation d'une fanfare à

⁵⁴⁰ ADHV, 4 T 28, statuts de la société chorale les Enfants de Limoges, 7 avril 1877, notamment les articles 4, 5 et 6 qui évoquent la manière dont les cotisations alimentent économiquement la société.

⁵⁴¹ ADHV, 4 T 29, nouveaux statuts de la société chorale des Enfants du Dorat, juillet 1930. La société a été fondée en 1880 et les statuts précisent les rôles dévolus à chaque type de membre ; ainsi, dans les articles 7, 8 et 9, nous pouvons lire que les membres bienfaiteurs sont « les personnes de la localité qui, désirant encourager pécuniairement la société, versent une cotisation annuelle » dont le montant est décidé par l'assemblée générale. Ceux qui donnent un peu moins, sont les membres honoraires ; les donateurs sont ceux qui fournissent la plus faible cotisation annuelle à la société.

⁵⁴² GUMPOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, op.cit., p.136. L'auteur rappelle les diverses raisons qui peuvent aboutir à une amende à l'encontre des sociétaires, raisons que nous retrouvons dans la très grande majorité des statuts déposés en Haute-Vienne. Ces raisons sont les suivantes : retard, sortir avant la fin, absence à une répétition, préluder avant le signal du chef, jouer entre les morceaux, parler ou fumer entre les morceaux, ne pas se munir du nécessaire, manquer à une messe, manquer une réunion extraordinaire, mauvais comportement, abandonner la société au cours d'une sortie, jouer dans un estaminet sans autorisation, ne pas entretenir son instrument, garder sa coiffe dans la salle de répétition, tenir des propos contraires aux mœurs publiques et, surtout, engager une discussion politique et religieuse.

Verneuil-sur-Vienne, en février 1905, va dans le sens de cette affirmation ; en effet, la pétition lue lors d'une séance du conseil municipal proclame que

« Les soussignés, habitants de Verneuil, anciens militaires au nombre de quinze et connaissant la musique, viennent vous exposer ce qui suit : tous bien dévoués pour notre pays, vous proposent d'organiser une fanfare libre, dite municipale et gratuite. La Commune nous allouera ce qu'elle jugera à propos et notamment nous faire obtenir l'ancienne subvention. Nous demandons d'avoir en notre possession tous les instruments de musique sans exception dont jouissait l'ancienne fanfare [...] »⁵⁴³.

Le montant des cotisations varie énormément d'une société à l'autre mais, globalement, les prix sont abordables pour la couche populaire. En 1883, devenir membre de la fanfare de Châteauponsac coûte un franc par mois, comme à la Société harmonique municipale de Limoges ; c'est quatre fois plus à Coussac-Bonneval. À Solignac, les membres exécutants doivent déboursier 2,50 francs mensuels, contre 50 centimes pour les membres honoraires. Alors que d'autres sociétés, à l'instar des Enfants du Dorat ou de la Fanfare de l'École de l'Hôtel-de-Ville, ne font cotiser que leurs membres honoraires. Ce qui est largement compréhensible, puisque les musiciens et les chanteurs de ces deux sociétés sont des enfants. Aussi, les membres honoraires de la chorale des Enfants de Limoges fournissent 400 francs à l'année pour la société. Ils revêtent par conséquent un rôle de soutien financier, contribuant à l'élargissement de leur rayonnement. Au sein des associations les plus influentes du département, il arrive que les membres honoraires soient plus nombreux que les musiciens : ainsi, la Fanfare de Limoges compte 65 membres exécutants et 100 membres honoraires en 1907⁵⁴⁴.

D'autre part, la possibilité de faire partie des amateurs soutenant l'œuvre orphéonique par des cotisations est ouverte aux femmes. Ce fait permet d'intégrer ces dernières dans le circuit des sociabilités musicales dès la fin du XIX^e siècle, mais dans un rôle précis. L'article 9 des statuts fondateurs de L'Avenir musical de Limoges en 1909 stipule que les « membres honoraires ne sont soumis à aucune condition de sexe, d'âge, de domicile ou de profession, les femmes peuvent être admises »⁵⁴⁵.

Dans son étude sur le niveau culturel des populations limousines, Alain Corbin cite le cas du Cercle orphéonique de Limoges, fondé en 1873, dont le droit d'entrée est de dix francs

⁵⁴³ ADHV, 4 T 29, extrait du registre des délibérations du conseil municipal de Verneuil-sur-Vienne, 12 février 1905.

⁵⁴⁴ ADHV, 4 T 28, lettre du commissaire central de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, 19 juillet 1907.

⁵⁴⁵ *Id.*, statuts de L'Avenir musical de Limoges, extrait de l'article 9, février 1909.

et la cotisation annuelle de cinq francs. Parmi les membres fondateurs, il compte 26 commerçants et artisans, 22 employés ou voyageurs de commerce, deux employés de mairie, un propriétaire, un maître d'hôtel, un transporteur et un ouvrier (peintre sur porcelaine) ; d'après lui, ces cercles – qui sont rarement à vocation uniquement culturelle – représentent « une forme de sociabilité essentielle pour qui veut comprendre la mentalité des classes dominantes. Dans les petites villes, ils regroupent tous les notables de l'endroit [...] »⁵⁴⁶. C'est, en effet, ce qui se dessine nettement à travers l'étude de toutes les sociétés musicales de la Haute-Vienne.

Dans le même cadre socio-économique des solidarités induites par la pratique musicale, Jérôme Cambon constate la présence dans ces sociétés d'un modèle social singulier, dans lequel les musiciens « adhèrent à une dynamique humaine et collective en participant aux manifestations mutualistes et en développant des formes de protection sociale originale »⁵⁴⁷. Nous trouvons, dans ce sens, une partie du règlement de L'Avenir musical d'Aixe-sur-Vienne de 1892, intitulée « Des malades », listant les droits et les devoirs des sociétaires en cas de maladie :

« Article 15 – Tout sociétaire déclaré malade qui sera rencontré dans un café ou un cabaret, ou bien qui se livrera aux travaux de son métier ou à tout autre travail lucratif, sera privé de l'indemnité.

Article 16 – Lorsqu'un membre exécutant devient malade, il doit faire prévenir le Président. Le membre de la commission de service, s'assure de son état. L'avis du médecin est demandé tant pour le commencement de l'indemnité que pour sa suppression.

Article 17 – Si un sociétaire guéri retombe malade dans les 90 jours qui suivent sa guérison, la seconde maladie est considérée comme une rechute, à moins d'une déclaration contraire du médecin de la société ; et il n'est alloué d'indemnité que pendant 15 jours.

Article 18 – Tout malade dont l'indisposition ou l'infirmité ne l'empêche pas de sortir devra se rendre lui-même chez le médecin.

⁵⁴⁶ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, p.408.

⁵⁴⁷ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République, op.cit.*, p.109.

Article 19 – Les flacons, bouteilles, pots et autres récipients à remèdes devront être rendus au pharmacien, qui en tiendra compte à la société. Ils seraient portés au compte du sociétaire qui ne les rendrait pas.

Article 20 – Les membres exécutants qui feront partie, en même temps, de la société de secours mutuels, recevront seulement l'indemnité pécuniaire à moins que la maladie ou l'accident soient contractés à l'occasion de fêtes hors d'Aixe, auxquelles la société prendrait part »⁵⁴⁸.

L'année suivante, ce système est rappelé dans d'autres statuts, affirmant que « tous les membres exécutants, inscrits à la date de ce jour, et qui en feront la demande, auront droit en cas de maladie ou d'accident, aux visites du médecin et aux médicaments. De plus ils recevront une indemnité pécuniaire fixée à 1 F par jour pendant un mois. [...] ». Il est précisé que « toute maladie ou infirmité contractée par suite de débauche ou de rixe ne donne lieu à aucune allocation »⁵⁴⁹. En somme, le fait de cotiser ouvre un droit supplémentaire aux adhérents, assimilable à une vraie société de secours mutuel, mais ce cas n'est pas avéré pour l'ensemble des sociétés musicales du département. Cet exemple s'inscrit dans les évolutions sociales plus globales de la fin du XIX^e siècle et de la lente construction d'une protection sociale et corporatiste à l'échelle nationale.

Les sociabilités engendrées par la pratique musicale et son écoute débordent assez logiquement du simple cadre spectaculaire. Les répercussions dans le champ économique, nous l'avons vu pour les solidarités à l'œuvre entre les membres des sociétés, sont tout aussi utiles pour saisir l'importance du mouvement orphéonique à l'échelle de la cellule familiale ou à celle de la ville. Les corrélations étroites entre les activités musicales et économiques sont saisies par un habitant de Limoges en 1929, affirmant après le carnaval que trois sociétés – la Diane limousine, le Réveil de Limoges et l'Union musicale – méritent des louanges car elles ont assuré le succès du défilé. Il conseille en outre

« à ces sociétés d'adresser un appel aux commerçants qui, tous, sans exception, se feront un plaisir et un devoir de s'inscrire comme membres honoraires de sociétés qui ont pris tâche de faciliter par leur concours gracieux l'organisation de fêtes dont profitent la population et le commerce de la ville »⁵⁵⁰.

D'autre part, le lien économique ténu entre la population et les sociétés musicales repose sur les subventions accordées par la municipalité. Un spectateur, mécontent de la présence

⁵⁴⁸ ADHV, 4 T 29, statuts et règlement de L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, octobre 1892.

⁵⁴⁹ *Id.*, extraits des articles 31 et 33, avril 1893.

⁵⁵⁰ *Courrier du Centre*, 11 février 1929.

de sociétés de tambours et clairons à un festival au jardin d'Orsay de Limoges en 1933, profite de l'occasion pour rappeler que

« le public a [...] le droit d'émettre son avis, puisque c'est avec ses deniers que les subventions sont accordées aux sociétés musicales »⁵⁵¹.

Nous nous trouvons très concrètement sur le terrain de la sociologie de la musique, dont Denis-Constant Martin rappelle les spécificités, en s'appuyant sur les travaux de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez⁵⁵². Le champ de recherche s'attache à déceler les rapports qu'entretiennent la musique et un ensemble de phénomènes qui ne sont pas musicaux mais au sein desquels elle survient. C'est la raison pour laquelle les questions économiques ont toute leur place dans notre recherche.

b) Le système des récompenses

Au-delà des distinctions individuelles et des notes dans la presse louant les mérites des sociétés participant aux concours, ces derniers sont des temps forts d'une sociabilité mettant en jeu un système de récompenses, notamment des prix en argent et en nature.

Le concours de 1910 à Limoges n'échappe pas à ce rite. Ce que viennent chercher les sociétaires, outre le simple plaisir de jouer leur musique en groupe après un voyage plus ou moins long, ce sont les récompenses en « espèces, objets d'art, couronnes, palmes et médailles »⁵⁵³. Leur liste compte de nombreuses palmes et médailles, en vermeil et en argent pour le concours de lecture à vue, quelle que soit la division. En ce qui concerne le concours d'exécution, on trouve surtout des couronnes, des palmes et des médailles, encore une fois en vermeil ou en argent. Enfin, le concours d'honneur offre, quant à lui, des récompenses en espèces aux sociétés lauréates, allant de 2 000 francs pour le 1^{er} prix de la division d'excellence, à 30 francs pour le 3^e prix de la dernière division. Les sociétés d'estudiantinas, trompettes et trompes de chasse sont comptabilisées à part et peuvent remporter 100 francs pour le 1^{er} prix, 50 pour le second.

Surtout, la masse de documents conservée pour cet événement met en exergue le rôle joué par les industries. Ces liens sont à double sens : le concours motive la création et l'activité ouvrière et cette dernière favorise l'attrait, le rayonnement et le prestige du premier.

⁵⁵¹ *Courrier du Centre*, 15 mai 1933.

⁵⁵² MARTIN Denis-Constant, « Introduction. Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », in DARRÉ Alain, *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR, 1996, pp.17-30.

⁵⁵³ ADHV, 4 T 24, livret Grand concours international, 1910, article 32, p.21.

Les objets, de faible valeur économique, ont, *a contrario*, une portée symbolique très importante pour les musiciens amateurs et plus encore pour les directeurs des sociétés. Ils attestent de la participation des sociétés aux concours, permettant de retracer leur parcours. C'est un outil indispensable pour l'histoire des circulations humaines, du monde industriel et artistique ainsi que celle de la production de médailles dans le second XIX^e siècle. Les récompenses amassées par les sociétés sont ensuite mises en avant dans les statuts et dans les tableaux statistiques de recensement. Elles servent parfois à soutenir des demandes de subvention. En ce sens, les concours de musique engendrent des sociabilités qui débordent du champ strictement culturel pour empiéter sur le terrain économique.

À Limoges en 1910, les sociétés musicales sont récompensées par plusieurs objets, listés dans le livret explicatif signé par Charles Henry⁵⁵⁴ le 14 janvier 1910⁵⁵⁵ :

Tableau 17. Liste des récompenses destinées aux sociétés musicales lauréates du concours de Limoges en août 1910, toutes catégories confondues.

Récompenses	Quantité
Palme de vermeil	69
Palme d'argent	41
Double palme de vermeil avec plaquette en argent	7
Couronnes de vermeil	10
Médailles d'or	2
Médaille d'art d'argent	1
Médailles vermeil grand module	4
Médailles artistiques vieil argent	2
Objets d'art	38
2 000 francs	2
1 000 francs	3
800 francs	3
500 francs	6
300 francs	7
250 francs	4
150 francs	15
100 francs	3
75 francs	5
50 francs	3

Au total, 174 objets sont distribués en tant que prix aux sociétés, dont plusieurs issus du monde de l'art. Même si leur description est manquante, la probabilité pour que ces objets proviennent des fabriques et manufactures locales demeure élevée, en particulier des usines

⁵⁵⁴ Avocat et ancien préfet, Charles Henry est le président du comité d'organisation du concours d'août 1910 à Limoges. Il est aussi le président de la Société philharmonique de la ville.

⁵⁵⁵ ADHV, 4 T 24, livret « Grand concours » de 1910 à Limoges.

de porcelaine. L'engouement autour de l'événement repose en partie sur la participation active des industries – donc de l'économie – de Limoges et de sa zone d'influence proche.

Du point de vue strictement économique, le comité d'organisation du concours de 1910 a statué en faveur de la distribution de 18 575 francs à répartir entre les vainqueurs, le montant variant en fonction de la hiérarchie des sociétés concernées. C'est une somme conséquente, qui attire des sociétés toujours plus nombreuses et à la recherche de nouveaux fonds pour lesquels l'État devient insuffisant.

Nombreux sont les donateurs pour les objets d'art et même pour quelques médailles ; la liste des personnes et des groupes se compose principalement des syndicats et des sociétés musicales non participantes qui, par leur implication matérielle, entrent de plein pied dans le processus des sociabilités musicales dites « de concours » :

Tableau 18. Liste des donateurs des prix distribués aux sociétés lauréates du concours de 1910 à Limoges⁵⁵⁶.

Donateurs de palmes et médailles	Quantité
Chambre de commerce	4
Chambre syndicale des entrepreneurs	2
Chambre syndicale des limonadiers et restaurateurs	2
Cercle Gay-Lussac	2
Syndicat des vins et spiritueux	1
Cercle de l'Union	1
Ville de Limoges	1
Jean Codet (sénateur)	1
Les Enfants de Limoges	1
Cercle d'études commerciales	1
Syndicat des marchands tailleurs	1
Debay (président Harmonie de Limoges)	1
Syndicat des épiciers de détail	1
Chauviret (distillateur, président Fanfare de Limoges)	1
Docteur Marquet (député)	1
Société d'horticulture	1
Société amicale des Creusois	1
Fédération des syndicats commerciaux et industriels	1
Bernardeau (fabricant de porcelaine)	1

Le tableau ci-dessus montre l'implication des chambres syndicales, de syndicats divers, ainsi que des sociétés et cercles qui, *a priori*, n'ont pas de liens évidents avec la musique. Pourtant, il est indubitable que parmi leurs adhérents se trouvent des musiciens amateurs voire des membres honoraires de sociétés orphéoniques. Des sociétés musicales sont tout de même représentées par leurs présidents : la Fanfare et l'Harmonie de Limoges ;

⁵⁵⁶ ADHV, 4 T 24.

d'autres sont donatrices en tant que société à part entière (le Cercle de l'Union et la chorale des Enfants de Limoges). Deux personnalités politiques – un député et un sénateur –, une autre industrielle – Bernardeau – et la municipalité de Limoges complètent la liste.

L'implication des industries limougeaudes prend du relief lorsque nous observons la liste des donateurs pour les objets d'art répertoriés dans le tableau suivant :

Tableau 19. Liste des donateurs des objets d'art distribués lors du concours de Limoges en 1910⁵⁵⁷.

Donateurs en objets d'art	Quantité
École nationale d'art décoratif	6
Cercle Turgot	1
Société de l'Union céramique	1
Société « La Céramique »	1
Société mixte de tir	1
Cercle central du Limousin	1
Association des Arts limousins	1
Président de la République	1
Sous-secrétaire d'Etat des Beaux-arts	1
Charles Martin (fabricant porcelaine)	2
W. Guéin-Lésé (fabricant porcelaine)	2
Jules Guéin (fabricant porcelaine)	1
Gérald (fabricant porcelaine)	1
Henri Balleroy (fabricant porcelaine)	1
Vogt (fabricant porcelaine)	2
Charles Haviland (fabricant porcelaine)	1
Théodore Haviland et Cie (fabricants porcelaine)	1
MM. Gérard et Cie (fabricants porcelaine)	1
MM. Queyroix et Pommier (fabricants porcelaine)	1
Sarlandie (émailleur)	1
Bonnaud (émailleur)	1
Issanchou (émailleur)	1
Furlaud (émailleur)	1
Henri Coiffe (décorateur)	1
Charles Henry (président du Comité d'organisation)	1

La tenue d'un concours qualifié d'international par le comité d'organisation provoque une production importante de la part des industries locales. Ainsi, l'École d'art décoratif est largement mise à contribution (six objets), de même que quelques sociétés et cercles de la ville. Surtout, ce sont les industriels qui sont les principaux donateurs : dix fabricants de porcelaines, quatre émailleurs et un décorateur offrent leurs services au comité d'organisation. Des exemplaires de médailles offertes lors des concours de 1875, 1910 et 1932 sont conservés par la Société de Numismatique du Limousin (figure 46).

⁵⁵⁷ ADHV, 4 T 24.



Figure 46. Médaille distribuée lors du concours de 1910 à Limoges, modèle en argent du graveur Malinvaud (70gr, 50mm)⁵⁵⁸.

Enfin, à l'occasion du concours, un diplôme est offert aux sociétés, réalisé par M. Fayolas. Sa description dans un article du *Limoges-Illustré* met en avant un

« [...] frontispice dont le motif central évoque la fin tragique d'Orphée, victime des Bacchantes. Sa lyre occupe l'échancrure du fronton brisé formant couronnement, et sa tête, arrachée du tronc, est suspendue par les cheveux aux cordes de l'instrument ; une palme en écharpe cache la plaie du cou. La population limousine célèbre sa gloire : une fille des champs, coiffée du barbichet, lui tresse des guirlandes de fleurs, pendant qu'une ouvrière d'usine, en vêtements de travail, dispose, sur l'entablement, des vases en porcelaine aux armes de Limoges »⁵⁵⁹.

L'ensemble du monde artistique est par conséquent mobilisé. Les dessins des programmes officiels soignent les détails de l'identité locale. Celui du concours de 1887 met par exemple en avant l'Hôtel-de-ville, l'industrie porcelainière ainsi que le blason de Limoges sur lequel apparaît la figure de saint Martial, le premier évêque de la ville au III^e siècle (figure 47).

⁵⁵⁸ Consulté sur http://www.snl87.fr/medailles/mlim_mus.htm le 17/04/2021.

⁵⁵⁹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1910.

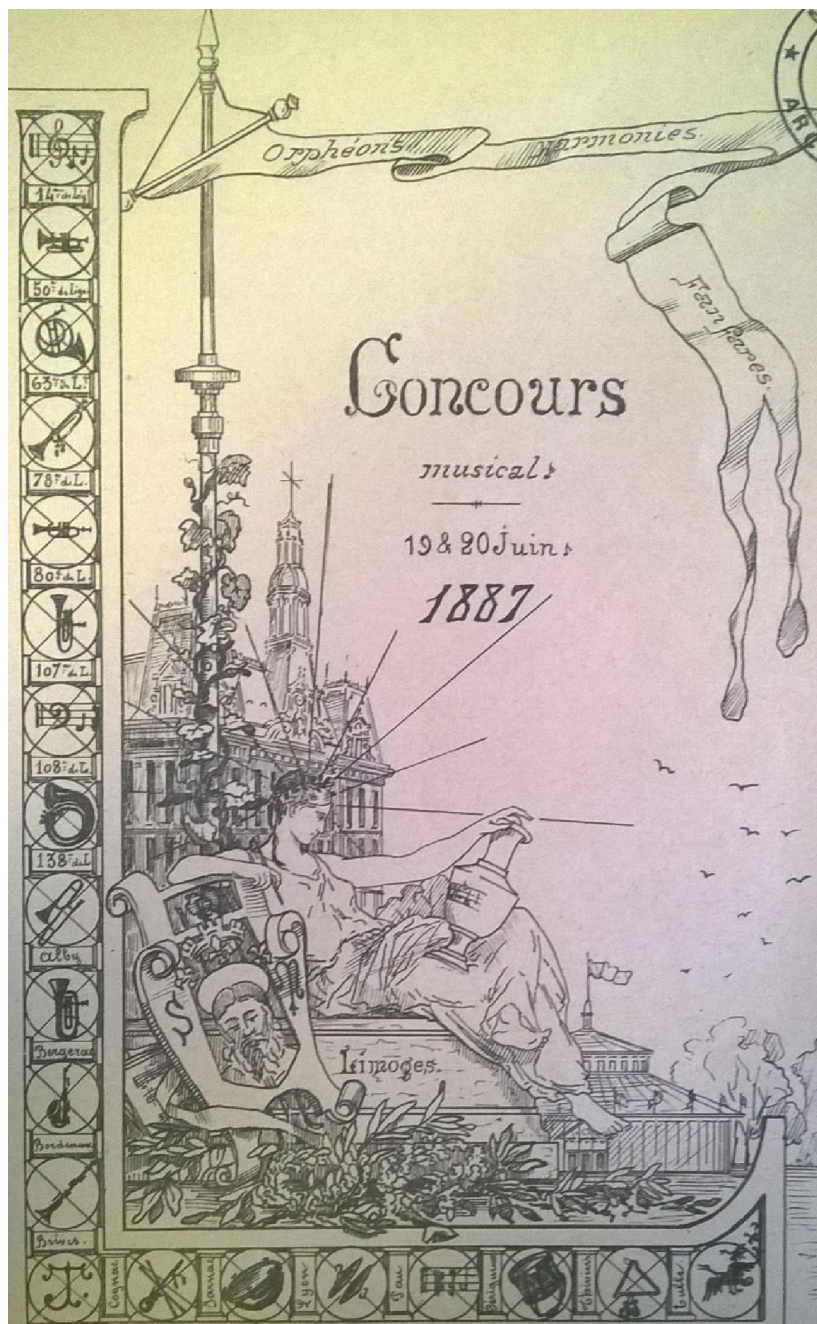


Figure 47. Page de couverture du programme du concours de musique de Limoges en juin 1887⁵⁶⁰.

Nous savons que ce système de récompenses n'est pas propre au monde de la musique et qu'il est mis sur pied dès les débuts de la III^e République. En effet, un chroniqueur de l'*Almanach du Limousin*, Antoine du Rastel, écrit que le concours de Limoges de 1875 attire « par l'appât de récompenses méritées »⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ AML, 2 R 239. Une affiche de l'événement est également conservée aux Archives départementales de la Haute-Vienne (1 Fi 818).

⁵⁶¹ *Almanach du Limousin*, 1876.

Dans le même ordre d'idée, il convient de voir que les médailles sont aussi distribuées aux membres des équipes organisatrices. En 1887, le secrétaire général du concours Édouard Dussout écrit au maire de Limoges, Adrien Tarrade, pour le remercier de l'envoi d'une « médaille » :

« [...] Je conserverai ce souvenir [...] comme un gage précieux des bonnes relations que j'ai constamment entretenues avec vous [...] »⁵⁶².

Le président du concours, Auguste Mandon, envoie une lettre similaire à Adrien Tarrade :

« J'ai l'honneur de vous accuser réception de la médaille commémorative que vous avez bien voulu m'envoyer [...]. Je conserverai précieusement cette médaille, qui me rappellera les bonnes relations que nous avons eues ensemble pendant le temps que nous avons passé à préparer le dernier concours musical »⁵⁶³.

Des médailles sont également frappées pour le concours limougeaud de 1897, avec les armes de la ville et une inscription « Ville de Limoges » sur l'avvers ; une couronne de chêne et de laurier au revers. De plus, peu après l'assassinat du président Carnot originaire de la ville, le secrétaire général du concours Just Mouret souhaite que quelques médailles soient frappées à son effigie⁵⁶⁴. Toutefois, à l'inverse des objets d'art en porcelaine, les médailles sont, en tout cas pour l'année 1897, fabriquées à Paris : la lettre décrivant les détails des inscriptions est en effet adressée à messieurs « Arthus Bertrand et Béranger, rue Hautefeuille »⁵⁶⁵, dans la capitale.

De tous ces éléments concernant les récompenses offertes aux groupes orphéoniques vainqueurs et aux membres des équipes organisatrices, nous devons retenir deux choses essentielles pour notre étude. Premièrement, l'idée que l'activité musicale, même éphémère dans le cadre des concours, participe du dynamisme économique régional en motivant les créations artistiques et en mobilisant le monde de l'industrie porcelainière, déjà emblématique de Limoges sous la III^e République. Deuxièmement, la ritualisation d'un système de récompenses qui permet de renforcer les liens humains et, dans certains cas, de nouer des relations durables. En ce sens, une solidarité économique se forme entre le monde orphéonique et tout le tissu socio-économique de Limoges.

⁵⁶² AML, 2 R 240, lettre du secrétaire général du concours de Limoges au maire, 6 novembre 1887.

⁵⁶³ *Id.*, lettre du président du concours de Limoges au maire, 28 décembre 1887.

⁵⁶⁴ AML, 2 R 242, détails des récompenses pour les sociétés du concours de Limoges, 24 juin 1897.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

Mais le système des récompenses n'est pas le seul moteur du lien entre la musique et la société, du point de vue économique. Le budget d'un concours orphéonique nécessite parfois la mobilisation de toute la population d'une ville ; ainsi, une souscription est lancée à Saint-Junien en 1892. Afin de soutenir l'effort de « l'importante subvention » de la part de la ville, les habitants sont sollicités « pour augmenter le budget de la fête »⁵⁶⁶. Le bilan financier du concours, publié en février 1893, fait état d'un excédent d'à peine 64 francs ; il révèle par ailleurs l'effort de solidarité économique entre la commune, à hauteur de 4 000 francs et des habitants – 3 467, 30 francs⁵⁶⁷ – pour créer, organiser et récompenser.

En 1934, toujours à Saint-Junien, le concours est réalisé « par la municipalité avec la collaboration des sociétés musicales de la ville, des commerçants et des habitants »⁵⁶⁸. En guise de solidarité dans une période économique compliquée, le comité organisateur de l'événement insiste sur « les programmes sur lesquels des pages seront réservées à la publicité [...] [pour] les étrangers [...] qui, par des consommations et achats [...] donneront un essor considérable à notre commerce local »⁵⁶⁹.

c) Commémorer les âges de la vie

Une autre forme de solidarité régit les liens entre les adhérents des sociétés de musique. Bien que les associations n'inscrivent pas systématiquement dans leurs statuts l'obligation d'assister au mariage ou à l'enterrement d'un de leurs membres, des cas soulignent une pratique assez répandue, imitant ce que nous pouvons observer à l'extérieur de ces sociétés lorsqu'il s'agit de communier, en groupe, à l'occasion d'une étape clef de la vie sociale – et de sa fin.

À Aix-sur-Vienne à partir de 1893, « en cas de décès d'un membre honoraire ou d'un membre exécutant, la société, avec drapeau voilé, y assistera. À moins de demande contraire

⁵⁶⁶ *Courrier du Centre*, 30 avril 1892. À cette date, le journal publie une deuxième liste de souscripteurs, contenant 37 noms dont beaucoup travaillent dans les fabriques de gants et de papier, une industrie très présente à Saint-Junien. Avec la première liste, le total s'élève à 2 293 francs de souscription au 30 avril 1892.

⁵⁶⁷ *Id.*, 10 février 1893. L'excédent est reversé au bureau de bienfaisance ; cela rejoint un autre pan de la solidarité induite par les sociétés musicales, basé sur la charité.

⁵⁶⁸ *Id.*, 12 mars 1934. Ce lien est également établi pour le concours de Rochechouart en 1938, « organisé par le Comité des fêtes, la Société harmonique [...], avec le bienveillant concours de la municipalité, des industriels et commerçants et de la population » : *Courrier du Centre*, 28 juin 1938.

⁵⁶⁹ *Id.*, 19 août 1934. L'article évoque en outre la première liste de souscription, qui a permis de réunir la somme de 2 000 francs.

de la part de la famille, la musique exécutera des morceaux funèbres durant le cortège et pendant la cérémonie [...] »⁵⁷⁰.

En 1907 à Bersac,

« *En cas de décès d'un membre de la société, membre honoraire ou membre exécutant, l'assemblée décide que les membres exécutants assisteront avec instruments et musiques aux funérailles et feront entendre sous la direction de leur chef les morceaux choisis par ce dernier dans le répertoire. Cette présence des membres exécutants à l'enterrement d'un des membres quelconques de la société est obligatoire pour tous [...] »*⁵⁷¹.

Les enterrements ne sont pas les seuls événements fêtés par l'ensemble ou par une partie de la société de musique. À Pierre-Buffière, les statuts de 1880 précisent qu'« au baptême d'un enfant d'un sociétaire et au mariage d'un des membres, la musique ira jouer devant sa porte, et au décès d'un des membres, la société se rendra en musique au cimetière. [...] »⁵⁷².

Cette pratique se maintient sur l'ensemble de la III^e République ; ainsi, les membres des Enfants du Dorat rendent, en novembre 1935, « les derniers honneurs [...] aux accents lugubres de la Marche Funèbre de Chopin »⁵⁷³ à leur directeur François Surenaud. Même chose quelques mois plus tôt pour les membres de l'Union musicale de Limoges ; à l'occasion de l'enterrement de leur directeur et fondateur, Charles Mérignac, les sociétaires se réunissent « à la maison mortuaire [...] aux sons de la Marche Funèbre de Chopin »⁵⁷⁴.

La *Marche Funèbre*⁵⁷⁵ de Frédéric Chopin semble être la norme lors des enterrements. Nous la retrouvons aux obsèques du maire de Limoges François Chénieux, le 8 mars 1910, jouée devant la foule massée sur le parvis de l'Hôtel-de-Ville, par la Fanfare de Limoges⁵⁷⁶ (figure 48). Elle est de nouveau entendue à la sortie de la cérémonie religieuse en la cathédrale de Limoges, pour laquelle le répertoire s'élargit à des pièces liturgiques, à l'instar de la *Symphonie en la* de Ludwig Van Beethoven ou du *Pie Jesu* de Louis Niedermeyer. Nous pouvons constater que les sociétés musicales génèrent des liens forts entre leurs membres,

⁵⁷⁰ ADHV, 4 T 29, statuts de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, extrait de l'article 40, avril 1893.

⁵⁷¹ *Id.*, statuts de la fanfare de Bersac, extrait de l'article 23, novembre 1907.

⁵⁷² *Id.*, statuts des Enfants de Pierre-Buffière, extrait de l'article 15, août 1880.

⁵⁷³ *Le Musicien limousin*, novembre 1935.

⁵⁷⁴ *Id.*, mai 1935.

⁵⁷⁵ Composée à Nohant, dans l'Indre, en 1837, cette marche est en réalité le troisième mouvement d'une sonate de Frédéric Chopin.

⁵⁷⁶ *Limoges-Illustré*, 15 mars 1910.

jusque dans les différents âges de la vie et de la mort ; elles consolident également, par leur participation aux solennités publiques, leurs liens avec l'ensemble de la population.



Figure 48. La Fanfare de Limoges lors des funérailles du maire de Limoges François Chénieux, le 8 mars 1910⁵⁷⁷.

En réalité, la présence de la musique lors des baptêmes d'enfants de sociétaires, des mariages ou des enterrements, est un élément très présent dans les rites de sociabilité plus généraux. La musique est un pilier de l'art commémoratif, qui modifie le paysage sonore via l'utilisation d'un répertoire singulier et de scènes particulières. Le cadre religieux, malgré la laïcisation progressive de la société française, demeure un domaine dans lequel la musique intervient en permanence dans les célébrations.

Deux mariages célébrés à Limoges sont décrits dans le journal *Limoges-Illustré* du 1^{er} mars 1902. Le premier, qui a lieu en l'église Saint-Michel-des-Lions, est orchestré par deux musiciens professionnels de la ville, Marcel Colombier et Joseph Permann aux grandes orgues. Le programme est composé des pièces suivantes : *Ave Verum* de Dubois, *Prière* de Guidi, *Ave Maria* de Duvernoy, *O Salutaris* de Salomé, *Andante* de Périllhou et la *Marche aux flambeaux* de Meyerbeer⁵⁷⁸.

Le second, qui a lieu en l'église Saint-Pierre-du-Queyroix, réunit d'autres musiciens reconnus de Limoges, en plus de Marcel Colombier : Jeanne Colombier, Cécilio Charreire et

⁵⁷⁷ ADHV, 46 Fi 13746.

⁵⁷⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} mars 1902.

Maximilien Faure. Le répertoire est composé de la *Marche* de Mendelssohn, du *Sancta Maria* de Gabriel Fauré et du *Panis Angelicus* de César Franck⁵⁷⁹.

Les enterrements, nous l'avons vu, sont également concernés ; aux funérailles du docteur Pierre Charbonnier en 1915, directeur du *Limoges-Illustré*, des chants liturgiques dirigés par Cécilio Charreire sont donnés en l'église Saint-Martial de Landouge. Le public venu nombreux y entend le *Pie Jesu* de Saint-Saëns, le *Lux Aeterna* de Desmoulin ainsi que le *Libera me* de Niedermeyer⁵⁸⁰.

Héritée de traditions plus anciennes, la célébration en musique des mariages et des enterrements confirme l'idée d'un puissant ancrage des sociétés orphéoniques dans le champ socio-culturel de la ville et du village, sur l'ensemble de la III^e République. Un échantillon, prélevé dans les annonces publiées dans la presse locale, offre un aperçu des répertoires, des musiciens et des lieux mobilisés pour ces occasions⁵⁸¹.

Le déroulement des rites demeure globalement le même. Des nuances sont repérables en fonction du statut des personnes défuntées ou mariées. Nous constatons, par exemple, la présence quasi-systématique des musiques militaires pour les funérailles des préfets du département et celle – fait que nous venons d'évoquer – des sociétés musicales lorsqu'un de leurs membres est concerné. Loïc Vadelorge repère le même état d'esprit dans son étude sur une société orphéonique de Rouen. Pour lui, l'unité du monde orphéonique est démontrée par le culte des morts ; avec l'orphéon, la mort relève encore de la sphère du travail et du loisir, et pas seulement du privé : les membres doivent être au moins présents le jour d'un enterrement d'un autre, parfois jouer, être vêtus de leur uniforme voire cotiser pour acheter une couronne⁵⁸².

Ces rites varient selon les scènes : nous remarquons que le répertoire utilisé dans le cadre religieux est nécessairement différent et qu'il est porté en priorité par des chorales et par l'utilisation d'instruments spécifiques. Les âges de la vie sont en effet fêtés dans une atmosphère où les traditions sont renforcées par la mise en avant du chant latin, d'instruments et de répertoires anciens.

⁵⁷⁹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} mars 1902.

⁵⁸⁰ *Id.*, février 1915. Les funérailles de Pierre Charbonnier ont lieu le 15 janvier de la même année.

⁵⁸¹ Voir l'annexe n°5.

⁵⁸² VADELORGE Loïc, « L'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », in VADELORGE Loïc, TOURNES Ludovic (dir.), *Les sociabilités musicales*, Cahiers du GRHIS, Publications de l'Université de Rouen, n°6, 1997, 148 p., pp.61-86. L'auteur relie ce constat à l'essor de la notion de « solidarisme » dans les associations.

d) Une sociabilité familiale omniprésente

Nous pouvons resserrer le champ de notre étude au cercle de la famille et à des liens équivalents revendiqués entre les membres. À tel point que des associations, à l'instar de la Société harmonique de Rochechouart, proclament que

« [...] les admissions comme membre exécutant sont prononcées par le Conseil de famille. [...] Le Conseil de famille représente la société ; il a tous les pouvoirs nécessaires pour administrer et gérer les fonds [...]. Le Conseil peut user simplement de la réprimande, il peut également infliger des amendes en dehors de celles prévues au règlement intérieur ou appliquer la révocation »⁵⁸³.

L'appellation « conseil de famille » est utilisée également pour les Enfants de Solignac en 1880⁵⁸⁴, pour la fanfare de Sauviat-sur-Vige en 1886⁵⁸⁵, ou encore dans les statuts de la société Sainte-Cécile de La Jonchère en 1889⁵⁸⁶.

Grâce à des listes de membres conservées aux archives, nous pouvons affiner notre analyse par une approche patronymique. Sur les 30 membres, exclusivement masculins, de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne en février 1885⁵⁸⁷ des patronymes apparaissent à plusieurs reprises – les prénoms servant à les différencier – et nous permettent par conséquent d'hypothéquer une forte sociabilité familiale. Nous avons, par exemple, trois Desproges, deux Desbordes et deux Boissière. Cela doit permettre de questionner le rôle des sociétés de musique dans la dynamique sociale d'un village ou d'une petite ville comme Aixe-sur-Vienne, mais également à l'échelle du foyer. La pratique musicale est l'une des clefs pour comprendre les rites de sociabilité qui agissent à l'échelle de la maison dans le paysage rural français de la fin du XIX^e siècle, dans le même cadre où se déroule, en parallèle, cet apprentissage de la République.

⁵⁸³ ADHV, 4 T 28, extraits des articles 8, 20 et 22 du règlement intérieur de la Société harmonique de Rochechouart, mars 1887.

⁵⁸⁴ ADHV, 4 T 29, statuts de la société Les Enfants de Solignac, article 8, juillet 1880.

⁵⁸⁵ *Id.*, statuts de la fanfare de Sauviat-sur-Vige, article 5, 17 juillet 1886.

⁵⁸⁶ *Id.*, statuts de la Sainte-Cécile de La Jonchère, article 8, juin 1889. Par ailleurs, cette société se dote de la devise « Union, Travail et Concorde » dans son article 1.

⁵⁸⁷ *Id.*, liste des membres de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, février 1885. Il faudrait vérifier cette hypothèse par une recherche approfondie du point de vue généalogique. Toujours est-il que nous retrouvons dans cette société potentiellement quatre familles ayant deux ou trois sociétaires ; au total, cela représenterait près de 30% des membres en 1885.

En 1892, une seconde liste des musiciens de la même société contient davantage de membres dont les noms sont identiques. Elle est fournie dans une lettre de son président, destinée au préfet de la Haute-Vienne⁵⁸⁸ :

- Les Meynieux sont huit au sein de la société, dont un dans le bureau (secrétaire-adjoint) qui exerce la profession de négociant
- Les Desproges sont quatre, dont un archiviste-bibliothécaire (négociant de métier)
- Enfin les Paul, Durand, Tharaud et Vignaud apparaissent deux fois

Nous avons donc potentiellement six familles qui représentent environ 45,45% du total des membres de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, en octobre 1892 ; les Meynieux et les Desproges sembleraient être les familles les plus influentes dans le groupe puisqu'elles concentreraient plus de 27% des adhérents, à la même date.

Aussi, adhérer en famille dans une société musicale paraît être une règle fondamentale des sociabilités masculines de la fin du XIX^e siècle, en tous les cas pour la Haute-Vienne. Ces adhésions « familiales » dans le cadre de la fanfare, de l'harmonie ou de l'orphéon, ne reposent que sur les membres masculins : les inscriptions se font entre frères ou entre pères et fils. L'exclusion des femmes, sur laquelle nous reviendrons, ne leur permet pas d'intégrer ce circuit – en tant que membre exécutant notamment –, excepté pour les voyages, les concerts ou, sans doute, pour effectuer quelques tâches subalternes au sein de l'association.

L'évolution interne de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne entre 1885 et 1892 peut aussi être observée pour la composition de la société ; cela donne une idée de la stabilité des associations musicales, beaucoup n'étant qu'éphémères pour des raisons financières essentiellement, que nous avons déjà observées pour les débuts du mouvement orphéonique en Haute-Vienne. Dans la lettre de novembre 1892, il est bien écrit qu'il s'agit d'une réorganisation, non pas d'un changement de bureau qui aurait pu provoquer une modification des statuts et, par-là, leur approbation nécessaire par les autorités préfectorales et municipales. Sur les 30 membres listés en 1885, seuls six sont encore présents dans les listes de 1892. À quoi est dû ce renouvellement presque complet, pour la seule association musicale d'une commune de 3 638 habitants en 1891 ?

Deux membres exécutants se distinguent par la suite au sein de la ville d'Aixe-sur-Vienne. D'abord Etienne Desproges – issu d'une famille qui, visiblement, est bien implantée dans la commune – puisqu'il devient maire de la ville entre 1919 et 1934, en tant que négociant et vice-président du conseil général. Ensuite, la famille Boissière, également présente dans la société, qui peut s'enorgueillir d'avoir un organiste et maître de chapelle dans sa lignée, en la

⁵⁸⁸ ADHV, 4 T 29, lettre du président de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne au préfet de la Haute-Vienne, 5 novembre 1892.

personne de Frédéric Boissière (1841-1889). Ce dernier, qui meurt peu après la première fondation de la société – dont il était certainement membre, mais il manque le prénom dans le tableau fourni par le maire – a indubitablement imprégné son cercle familial de sa culture musicale, en « invitant » certains à cotiser et à jouer pour l’Avenir d’Aixe-sur-Vienne.

D’autres localités du département ayant une société musicale ont une assise familiale conséquente. En 1885, près de 29% des adhérents de la fanfare de Panazol pourraient être originaires de mêmes foyers de la commune⁵⁸⁹. En 1888, l’harmonie L’Avenir musical de Saint-Junien est composée de 50 musiciens et amateurs, dont dix-sept pourraient appartenir à six familles⁵⁹⁰. Le phénomène semble d’autant plus important que Saint-Junien, en tant que ville ouvrière⁵⁹¹, accueille de nombreuses familles au cours de l’industrialisation. Celles-ci composent une large partie des sociétés de musique et les pères transmettent aux fils des valeurs musicales qui aboutissent, en quelque sorte, à une forme de reproduction culturelle et sociale. Cette hypothèse est soutenue par une recherche sur le long terme, pour la société orphéonique saint-juniaude. En effet, trois membres d’une même famille, les Mériguët, déjà présents en 1888, font l’objet d’un article bien plus tardif dans *Le Musicien Limousin*, en 1935⁵⁹² : le plus âgé, Joseph, à la contrebasse, son fils Martial à la clarinette et le petit-fils Jean, cornettiste. La sociabilité orphéonique, sur l’ensemble de la III^e République, a donc bien une assise familiale et intergénérationnelle.

Parmi les 47 adhérents de la Société philharmonique de Bessines-sur-Gartempe en 1889⁵⁹³, sept patronymes sont cités deux fois – dont certains exercent le même métier. Cela équivaudrait donc à environ 30% des membres de l’ensemble de la société. Au moment de sa

⁵⁸⁹ ADHV, 4 T 29, liste des membres de la fanfare de Panazol, avril 1885. Sur les 31 adhérents, six sont issus de trois familles – conclusion certaine par l’utilisation des termes « aîné » et « jeune » dans la liste : Saint-Germain, Gourceyraud et Jabet ; cette observation corrobore l’hypothèse d’une inscription familiale, en particulier entre frères de la famille. Le fait d’avoir, dans l’immense majorité, une homonymie par paire pourrait également étayer notre idée ; enfin, trois membres portent le nom de Denis dans la fanfare de Panazol.

⁵⁹⁰ *Id.*, liste des membres de L’Avenir musical de Saint-Junien, octobre 1888. Nous trouvons quatre Chadourne, trois Mériguët, Gaudy et Teillet et deux Bernard et Bourdier.

⁵⁹¹ La ville est reconnue depuis le Moyen Age pour ses tanneries ainsi que pour son industrie du papier. Les nouveaux procédés de fabrication industrielle, intégrés dans le second XIX^e siècle, participent au dynamisme économique de la cité et à son essor démographique (de 7 442 habitants en 1872 à plus de 11 000 avant la Grande Guerre).

⁵⁹² *Le Musicien Limousin*, janvier 1935.

⁵⁹³ADHV, 4 T 29, liste des membres de la Société philharmonique de Bessines, juillet 1889. Les noms de famille revenant par deux fois et ayant des prénoms différents sont : Trompillon (cafetier et boulanger), Misme (deux filateurs), Lagorceix (propriétaire et coiffeur), Dumonteil (deux propriétaires), Betout (boulanger et sabotier), Duchâteau (maire et notaire) et Cassas (receveur-buraliste et sans profession).

création en 1877, la fanfare de Châteauponsac atteint environ le même taux⁵⁹⁴ – 25% – au sein de son effectif, ce qui correspond, enfin, au calcul réalisé pour la Villageoise du Petit-Limoges (société de Couzeix), en décembre 1892⁵⁹⁵. Les taux, très variables, peuvent atteindre 50% des effectifs, à l'instar des Enfants de Solignac en 1880⁵⁹⁶ ou de La Montagnarde, société musicale de la commune de La Porcherie, en 1899⁵⁹⁷.

Les cotisations annuelles des membres ne sont pas excessives et tendraient à favoriser les adhésions familiales dans une majorité de sociétés. En effet, si la cotisation s'élève à 25 francs annuels pour les hommes et à 10 francs pour les femmes, une formule familiale est mise en place à la Société philharmonique de Limoges ; elle permet de faire diminuer à 15 francs la cotisation pour celles et ceux qui souscriraient en plus de l'associé principal – le but étant ici d'attirer la famille du musicien aux concerts de la société. Des mesures identiques sont prises dans d'autres ensembles : les statuts de la fanfare de Coussac-Bonneval en 1883 précisent que « deux frères ne paient par mois que sept fr. au lieu de huit fr. »⁵⁹⁸ ; or, il semblerait que cette mesure n'ait pas été d'une grande efficacité dans cette commune qui possède 3 508 habitants en 1881, car la liste des membres de 1883 ne contient aucun patronyme identique. La sociabilité familiale permise par le mouvement orphéonique n'est pas systématique. Elle est néanmoins très régulièrement constatée dans les associations musicales de la fin du XIX^e siècle, favorisée par les avantages économiques et par un cadre villageois très structuré autour de la bulle familiale. La thèse d'Alain Corbin va dans ce sens, lorsqu'il relève une permanence de la grande famille à structure patriarcale dans les campagnes limousines⁵⁹⁹. Aussi, le cadre du village et de la commune est l'un des espaces sociaux les plus efficaces pour expliquer le fonctionnement des sociabilités et la réussite pérenne de ces associations.

Peu de sociétés ont archivé le lieu de résidence de leurs adhérents, mais, pour des contraintes pratiques – réunions, répétitions et concerts – il paraît évident que le critère

⁵⁹⁴ ADHV, 4 T 29, liste des membres de la fanfare de Châteauponsac, août 1877. Sur les 28 adhérents, sept appartiennent potentiellement à trois familles : les Lacourière (trois membres), Duchâteau et Bonnafous (deux membres chacune).

⁵⁹⁵ *Id.*, liste des membres de la Villageoise du Petit-Limoges, décembre 1892. Sur 60 membres, 15 appartiennent hypothétiquement à sept familles : Chauveau (trois membres), Terrier, Couly, Gauthier, Henriot, Roudier et Dupic (deux membres).

⁵⁹⁶ *Id.*, liste des membres des Enfants de Solignac, juillet 1880. Parmi tous les adhérents, nous trouvons les familles Suchet (cinq membres), Thomas, Guitard, Pradeaud, Magne, Laguerie (trois membres chacune), Marquet, Fouret et Laplaud (deux membres chacune). Soit un total de neuf familles représentant 26 personnes sur les 51 de la société, donc environ 50,9%.

⁵⁹⁷ *Id.*, liste des membres de La Montagnarde de La Porcherie, janvier 1899. L'association est formée de 22 musiciens, dont trois Lescure et deux membres pour chacun des patronymes suivants : Hébras, Pénicaut, Ajuste et Renaudie.

⁵⁹⁸ *Id.*, statuts de la fanfare de Coussac-Bonneval, article 36, février 1883.

⁵⁹⁹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, p.279.

géographique et donc de proximité joue un rôle essentiel, du moins pour les membres exécutants. Les renseignements sur la société Sainte-Cécile d'Isle en 1890 sont suffisants pour brosse son portrait social et géographique : la moyenne d'âge des musiciens est de 18,4 ans (le plus jeune a 13 ans et le plus âgé 27 ans) ; seulement 13,3% des membres pourraient être issus de cercles familiaux ; 77% sont des artisans ou des commerçants. Enfin, du point de vue de l'aire de recrutement, 37% des membres habitent dans le centre de la commune d'Isle. Le reste du contingent loge dans les villages avoisinants⁶⁰⁰ (figure 49).

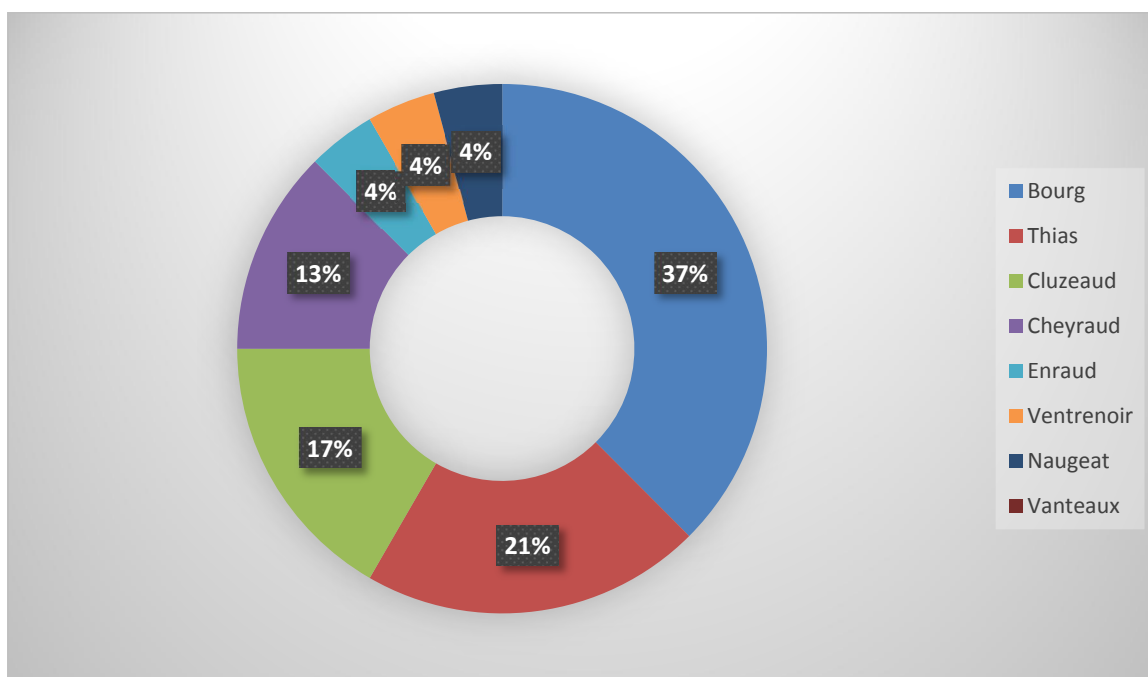


Figure 49. Graphique de la répartition des membres de la Sainte-Cécile d'Isle selon leur lieu de résidence (1890).

Rares sont les sociétés possédant ou tolérant des membres résidant dans des localités éloignées du siège communal. Seule l'harmonie de Rochechouart propose dans ses statuts de 1887 le titre de « membre correspondant [...] donné aux exécutants qui quittent Rochechouart temporairement, sans démissionner et aux musiciens qui font partie de la société quoique n'habitant pas la localité »⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ ADHV, 4 T 29, liste des adhérents de la société Sainte-Cécile d'Isle, janvier 1890. Toutes les localisations recensées dans le document sont situées dans un rayon inférieur à trois kilomètres autour du bourg. Comme l'article premier des statuts indique seulement que le « siège est au chef-lieu de la commune », nous avons pris comme point de repère la mairie actuelle d'Isle, pour calculer les distances avec les autres localités ; dans l'ordre croissant, nous avons donc : Cheyraud et Cluzeaud (à environ 1 km de la mairie), Thias et Ventrenoir (2 km), le Val d'Enraud (2,6 km), Vanteaux et Naugeat (entre 2,7 et 3 km).

⁶⁰¹ *Id.*, statuts de la Société harmonique de Rochechouart, article 3 bis, mars 1888.

Un autre effet produit par la multiplication des sociétés musicales en Haute-Vienne et en France a, lui aussi, une répercussion sur la famille, cette fois-ci du côté du public. Car, comme pour le reste du monde de la musique et des spectacles, une sociabilité familiale existe à travers le fait d'assister aux représentations. Elle est accentuée à certaines occasions, parmi lesquelles les concours semblent être un temps fort. Des avantages sont fournis aux spectateurs qui désirent se rendre en famille aux événements, par la mise en place de tarifs spéciaux et de passe-partout. Ainsi, pour le concours de 1875 à Limoges, ce sont 295 adultes – dont 72 femmes – et dix-neuf enfants qui sont listés comme ayant droit à un passe-partout. Cette pratique est intéressante car c'est elle qui, finalement, révèle au mieux les pratiques de sociabilités musicales à l'échelle de la famille, excluant *de facto* la possibilité d'une confusion entre des patronymes identiques.

En juin 1875, nous pouvons voir, par exemple, des familles se déplacer à quatre pour le concours de Limoges (Tranchant, Morterol, Delage, Charreire), d'autres à trois (Chastenet, Thibaut, Bessoulle) ou encore à deux membres (Farge, Guibert, Labastide, Lagrange, Malinvaud, Jalet, Geanty, Demartial, De Lavergne, Barret, Bérigaud, etc.)⁶⁰². D'autre part, le privilège du passe-partout est également accordé à 53 musiciens, professeurs de musique de Limoges et à leurs conjoints, ce qui contribue à renforcer l'implication de la famille dans ce type d'événements. En 1875, ce sont des noms qui circulent souvent dans la presse locale qui en bénéficient, comme les Charreire, Demassiat, Permann, Van Eycken, de Saint-Vinox et Sourilas⁶⁰³. La pratique du passe-partout est régulièrement pratiquée lors des concours de musique, comme en 1887 (figure 50).

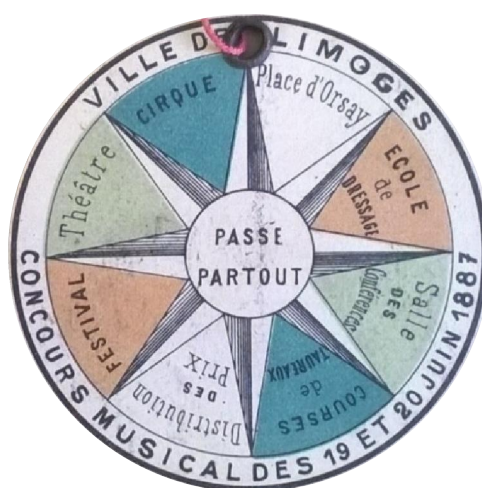


Figure 50. Exemple de passe-partout pour le concours de musique de Limoges les 19 et 20 juin 1887⁶⁰⁴.

⁶⁰² AML, 1 J 48, liste des personnes inscrites pour un passe-partout pour le concours de musique de Limoges, juin 1875.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ AML, 2 R 240.

e) Charité et bienfaisance : les égéries de la société musicale

L'influence économique de la musique intervient en outre par son utilisation à des fins de charité. Les sources abondent de concerts et de soirées musicales dont l'objectif est de récolter des fonds pour aider les plus démunis : indigents, orphelins, veuves, blessés et mutilés de guerre, malades divers et victimes de catastrophes ; autant de situations favorables à l'esprit solidaire régissant déjà les sociétés musicales. Pratique qui préexiste à la III^e République, elle se normalise au cours de cette dernière, en mobilisant des institutions extérieures au monde de la musique. Les bureaux de bienfaisance, fondés dans les années 1790, ne se généralisent dans les communes qu'au cours du XIX^e siècle. Bien souvent, ils captent les dons et les legs de la population pour les redistribuer à des listes d'indigents dans la commune concernée. La musique est, dans ce cadre, un élément moteur de l'alimentation régulière des caisses de bienfaisance.

Tableau 20. Sommes versées par la Société philharmonique de Limoges au bureau de bienfaisance, entre 1868 et 1878.

Date	Événement	Sommes perçues (francs)
1868	Produit d'un bal	3004,05
1869	<i>Id.</i>	2677,70
1870	<i>Id.</i>	2573,10
1871	Néant	Néant
1872	Néant	Néant
1873	Produit d'un concert	2142,50
1874	<i>Id.</i>	2850
1875	<i>Id.</i>	2842
1876	Produit d'un bal	2815
1877	<i>Id.</i>	2822,50
1878	<i>Id.</i>	2768,50
Total pour la période 1868-1878 : 24.493,35 francs.		

Comme l'indique notre précédent tableau, la Société philharmonique de Limoges parvient à amasser une somme supérieure à 2 500 francs en 1870, grâce à l'organisation d'un bal ; ce bénéfice est versé au bureau de bienfaisance de la ville⁶⁰⁵. Les membres de la société limougeaude mettent en avant leur dévotion envers les pauvres de la ville, pour justifier une demande de subvention en 1879. Nous disposons de la copie d'une lettre adressée par le Receveur du Bureau de Bienfaisance, E. Delille, à la Société Philharmonique ; une note accompagne un tableau récapitulatif, faisant état d'un « résultat qui fait honneur à la Société Philharmonique et lui crée des titres à la gratitude des Administrateurs du bureau de Bienfaisance qui ont ainsi trouvé en elle un utile et généreux auxiliaire »⁶⁰⁶.

Le secrétaire de la société insiste auprès de l'équipe municipale, en affirmant, à juste titre, que

« [...] La Société Philharmonique n'est pas sans avoir quelques titres à la bienveillance de la Ville de Limoges. Ses bals et ses concerts font travailler bien des gens : elle apporte un élément, faible évidemment, mais incessamment renouvelé dans le mouvement des affaires. En outre, elle a versé dans une période de moins de 10 années près de 25000 francs au bureau de bienfaisance [...] »⁶⁰⁷.

Dans les années 1870, les fêtes de charité sont nombreuses sur le territoire départemental, lors desquelles les sociétés musicales sont très présentes. Le 31 mars 1873, la Société Philharmonique et le Cercle Orphéonique donnent une soirée de charité en faveur des pauvres. L'année suivante⁶⁰⁸, un bal de charité permet de récolter près de 3 000 francs. Nous observons une continuité de la pratique puisque, dans les années 1930, le Cercle Symphonique amateur de Limoges déclare lors de son assemblée générale que

« Les concerts et festivals populaires se sont multipliés et [...] nous avons donné des concerts au bénéfice d'œuvres de bienfaisance, concerts au profit des chômeurs [...], aux aveugles civils, [...] l'œuvre antituberculeuse, [...] en faveur des sinistrés du Midi, etc. »⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ *Courrier du Centre*, 17 février 1870.

⁶⁰⁶ AML, 2 R 238, copie de la lettre du Receveur du Bureau de bienfaisance de Limoges à la Société philharmonique, 21 janvier 1879.

⁶⁰⁷ *Id.*, lettre du secrétaire de la Société philharmonique de Limoges au maire et aux conseillers municipaux, 21 janvier 1879.

⁶⁰⁸ *Courrier du Centre*, 26 mars 1874. Le bal est organisé par la Société philharmonique de Limoges, et produit très exactement 2 850 francs de bénéfices ; la totalité est reversée au bureau de bienfaisance de Limoges.

⁶⁰⁹ AML, 1 S 4, Assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 11 décembre 1932.

Les périodes de crises accentuent le rôle caritatif dévolu aux sociétés musicales. Il en est de même lorsque des catastrophes climatiques déciment une région : à l'été 1875, un élan de solidarité nationale émerge pour subvenir aux besoins des victimes d'inondations dans le Midi. Un concert a lieu sur la place d'Orsay de Limoges le 11 juillet – avec le Cercle Orphéonique et la musique du 14^e de ligne – puis un concert au jardin public du Dorat le 19 juillet et, enfin, un nouveau concert à Orsay le 25 juillet ; ce dernier est réalisé par six ensembles musicaux⁶¹⁰.

Ces moments propices aux sociabilités se renouvellent dès qu'une catastrophe se produit. D'autres inondations en 1887 dans le Midi provoquent l'organisation d'un concert au théâtre de Limoges⁶¹¹ ; le nouveau désastre que subit cette région en 1930 encourage la Lyre de Saint-Priest à donner un concert dans sa commune⁶¹², tandis que le Cirque-théâtre de Limoges est réquisitionné pour un concert-festival⁶¹³.

La solidarité s'observe également pour les enfants en détresse, tel le concert donné dans les salons de la Société philharmonique de Limoges par M^{me} de Saint-Vinox en décembre 1877⁶¹⁴, pour les orphelines de Saint-Pierre ; ou encore celui orchestré par la Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche pour les orphelines de l'asile de leur commune, en mai 1881⁶¹⁵. Toujours dans les années 1880, le maire de Limoges Émile Labussière⁶¹⁶ fait diffuser une affiche pour une matinée au théâtre en faveur des « enfants pauvres » de la ville avec de « nombreux orchestres »⁶¹⁷ et une tombola.

Les malades bénéficient du soutien financier permis par les recettes des concerts et des soirées musicales. Les victimes de l'épidémie de choléra en 1884 – qui sévit particulièrement dans le Midi – sont par exemple visées par le bal du Syndicat musical de Limoges, qui a lieu dans les salons de la Société philharmonique⁶¹⁸. Pour les mêmes raisons, ce sont toutes les sociétés musicales de Limoges qui participent à une soirée en août 1884, dans le cirque de la

⁶¹⁰ *Courrier du Centre*, 12, 21 et 22 juillet 1875. Le concert au jardin d'Orsay du 25 juillet 1875 fait appel aux ensembles suivants : Euphonia, Enfants de Limoges, Union chorale, Société harmonique, musique du 14^e de ligne et la Fanfare du pensionnat des Frères. D'autres soirées musicales ont lieu pour les sinistrés des inondations du Midi de 1875 : les habitants de Toulouse sont les bénéficiaires de la séance du 9 juillet organisée par un ensemble d'artistes de Limoges ; les musiciens de Saint-Junien se portent solidaires en organisant un concert au Café du Centre le 7 août, permettant de récolter 112 francs.

⁶¹¹ *Id.*, 12 janvier 1887. Le Cercle orphéonique du commerce et les Enfants de Limoges participent à ce concert.

⁶¹² *Id.*, 4 avril 1930.

⁶¹³ *Id.*, 16 mars 1930.

⁶¹⁴ *Id.*, 16 décembre 1877.

⁶¹⁵ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1882.

⁶¹⁶ Émile Labussière (1853-1924) est un entrepreneur qui est maire de Limoges de 1889 à 1892 puis de 1895 à 1905. Il est d'abord à la tête d'une majorité radicale, puis radicale-socialiste.

⁶¹⁷ ADHV, 42 J 15, programmes de concerts, années 1880 (8 février).

⁶¹⁸ *Courrier du Centre*, 6 octobre 1884. Le bal permet de réaliser un bénéfice de 95,95 francs.

ville⁶¹⁹. Les tuberculeux ne sont, du reste, pas oubliés, car la maladie continue de ravager de nombreuses villes en France ; un concert dans la salle de l'Union de Limoges leur est destiné, par exemple, en décembre 1919⁶²⁰.

L'esprit caritatif développé par les amateurs de musique s'attèle aussi à pallier les difficultés liées au monde du travail. Dans un département où les ouvriers sont nombreux et pour lesquels la législation évolue timidement en leur faveur dans les années 1890, les aider par le biais de concerts paraît tout à fait justifié ; d'autant plus que la majorité des musiciens amateurs de la période ainsi que du public est composée de ces mêmes ouvriers, artisans et commerçants au statut socio-économique qui demeure fragile.

Le nombre important d'accidents suscite une solidarité générée lors de soirées musicales caritatives. Le 4 février 1876, une explosion a lieu dans les mines du Puits Jabin, près de Saint-Étienne. Quelques jours plus tard, un concert est donné au théâtre de Limoges, auquel participent plusieurs sociétés musicales de la ville⁶²¹ et qui permet d'amasser 1 185,45 francs en faveur des victimes de la catastrophe minière. Une nouvelle explosion en juillet 1889 à Saint-Étienne puis une autre à Anvers le 6 septembre, provoquent l'organisation d'un concert de charité par le Cercle orphéonique de Limoges le 28 septembre, dont le compte-rendu paru dans *l'Almanach du Limousin* critique la recette finale⁶²². La Fanfare de l'Hôtel-de-Ville, accompagnée par les Enfants de Limoges et des artistes limougeauds, font une représentation le 14 décembre 1885 au théâtre⁶²³, en réponse à l'effondrement de la carrière de Chancelade, en Dordogne. Dans le même but, le Cercle orphéonique du Commerce réunit la somme de 300 francs⁶²⁴.

L'une des catastrophes les plus documentées est celle de la mine des Courrières en 1906⁶²⁵. Là encore, la solidarité passe par une grande célérité et un fort dynamisme du monde

⁶¹⁹ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1885. La soirée, qui a lieu le 17 août 1884, génère une recette de 2 981,60 francs.

⁶²⁰ *Courrier du Centre*, 1^{er} décembre 1919.

⁶²¹ *Id.*, 17 février 1876. Le concert est animé par la Société philharmonique, le Cercle orphéonique et le 14^e de ligne de Limoges.

⁶²² *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1890. Le journaliste Pierre Limogeaud qui décrit l'événement fait part de nombreux sièges vides et fustige les grandes dépenses, alors que les artistes invités ne reçoivent aucun cachet et que le piano est prêté gracieusement par la maison Pleyel. Au total, seulement 200 francs sont récoltés pour les victimes des deux villes.

⁶²³ *Courrier du Centre*, 2 décembre 1885.

⁶²⁴ *Id.*, 23 décembre 1885.

⁶²⁵ Le 10 mars 1906, une explosion minière a lieu entre Courrières et Lens, dans le Pas-de-Calais, faisant près de 1 100 morts. Par solidarité, un mouvement ouvrier national a émergé, dénonçant la responsabilité de la compagnie exploitant les gisements, en particulier après l'explosion. Il s'agit d'un moment clef de l'histoire ouvrière nationale, ayant par exemple accéléré les discussions sur le repos hebdomadaire.

musical et est matérialisée, par exemple, par l'harmonie La Concorde qui soutient les victimes et leurs familles avec un concert donné le 15 avril 1906⁶²⁶.

Les ouvriers de Limoges sans travail bénéficient quant à eux d'une fête donnée à la villa Montplaisir le 3 février 1884⁶²⁷ ; les ouvrières au chômage, elles, bénéficient d'un concert en avril 1894, dans les salons de la Société philharmonique⁶²⁸.

Enfin, les périodes de crise économique, en particulier celle des années 1930, constituent un temps fort de l'esprit caritatif du monde orphéonique. Les concerts se multiplient pour « soulager les misères et [...] prévenir les maladies »⁶²⁹. En 1932, la chorale de Saint-Junien, forte de 60 membres, participe à un concert gratuit au profit des chômeurs⁶³⁰, tandis que la Fanfare de Limoges se produit au jardin d'Orsay⁶³¹, pour alimenter la caisse de chômage.

4. La musique orphéonique en tant que devoir social

Les sociétés musicales suscitent un véritable engouement populaire sous la III^e République. Leur nécessité dans l'espace public crée une dépendance avec la population locale, qui devient la norme jusqu'à la période de l'entre-deux-guerres. Un besoin social et culturel se structure envers ces associations, réclamées par les habitants lorsqu'ils en sont dépourvus. Le divertissement sonore et spectaculaire – n'oublions pas que ces groupes sont pour la plupart fondés sur le principe du déplacement en musique dans l'espace public, donc la déambulation musicale, en particulier pour les fanfares⁶³² – est une source prolifique de contacts socio-culturels. Du côté des adhérents, aller jouer périodiquement sur les places publiques, célébrer des festivités ou des cérémonies officielles, est assimilé à un devoir moral et civique. De sorte qu'une interdépendance se dessine entre le public et les sociétés musicales, ce qui n'est pas pour déplaire aux autorités politiques. Ce lien est profitable à l'ensemble de la fête républicaine car, comme le note Olivier Ihl, « l'usage festif de la musique s'avère déterminant » et il perçoit la musique comme « une procédure de médiation »⁶³³.

⁶²⁶ *Limoges-Illustré*, 1^{er} avril 1906.

⁶²⁷ *Courrier du Centre*, 4 février 1884.

⁶²⁸ *Id.*, 29 avril 1894.

⁶²⁹ *Id.*, 3 juin 1934. Le concert de charité, destiné aux œuvres sociales de l'enfance, est animé par le Cercle Symphonique et les Enfants de Limoges à la salle Berlioz.

⁶³⁰ *Id.*, 22 octobre 1932.

⁶³¹ *Id.*, 24 juin 1932.

⁶³² Afin de comprendre les principales différences entre les fanfares et les harmonies, se référer à GUMPLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, *op.cit.*, p.69.

⁶³³ IHL Olivier, *La fête républicaine*, *op.cit.*, p.324.

En 1884, un collectif d'habitants du quartier de l'Hôtel-de-Ville à Limoges fait publier dans la presse une doléance auprès du maire de la ville :

« Les soussignés, habitant le quartier du nouvel Hôtel-de-Ville, ont l'honneur de solliciter de votre haute bienveillance de vouloir bien intercéder auprès du Conseil municipal de la ville [...], afin d'obtenir que la place de la Mairie, privée jusqu'alors de toute distraction pour les habitants, ait, à des jours déterminés, une musique civile ou militaire qui donne des concerts [...] »⁶³⁴.

Lors d'une séance du conseil municipal d'Eymoutiers en 1892, le maire justifie sa demande de fonder une fanfare dans la commune en expliquant que

« [...] depuis longtemps la population demande le rétablissement de la fanfare. Cette création a figuré sur le programme électoral du conseil actuel ; à la session de juin, [...], l'assemblée communale a inscrit dans ce but une somme de 600 F au budget de 1893. Pour donner satisfaction aux désirs de la population et du conseil »⁶³⁵.

Dix ans plus tard, un lecteur limougeaud, sans doute un résidant de la place de la République, adresse une critique à l'encontre des sociétés civiles du département. Mais sa réprimande prouve, justement, toute l'importance qu'elles revêtent auprès de la population :

« [...] il est bien permis de se demander pourquoi les musiques locales qui vont cueillir souvent (même à l'étranger) des lauriers bien mérités du reste, ne se font pas de temps à autre applaudir à Limoges. [...] et de temps à autre, un peu de musique civile, pendant les manœuvres surtout, serait bien accueilli du public »⁶³⁶.

Deux jours après cet appel dans le *Courrier du Centre*, le journal publie une remarque d'un autre lecteur, faisant écho au précédent :

« En fin de compte, beaucoup se demandent à quoi et à qui servent ces musiques qui vont se faire entendre au loin, dans les comices et fêtes du département, et qui restent inconnues pour leurs concitoyens. Allons, Messieurs du Cercle Lyrique, de la fanfare du Pont-Neuf, de la Société harmonique, etc., montrez-nous que vous existez, nous sommes prêts à vous applaudir. Les fanfares des petites villes du département se font entendre ; elles égalaient la monotonie de leurs bourgades. Imitiez-les donc »⁶³⁷.

⁶³⁴ *Courrier du Centre*, 26 juin 1884.

⁶³⁵ ADHV, 4 T 29, extrait des délibérations du conseil municipal d'Eymoutiers, 13 novembre 1892.

⁶³⁶ *Courrier du Centre*, 20 août 1894.

⁶³⁷ *Id.*, 22 août 1894.

Après la Grande Guerre, ce besoin demeure vivace. Untel réclame la présence des sociétés musicales pour les festivités du 14-Juillet en 1924⁶³⁸, un autre demande la création d'une société de « jeunes mandolinistes limousins », qui serait pour eux « un plaisir de se rencontrer quelquefois »⁶³⁹.

Ce ne sont certes que des avis individuels et parsemés dans les sources ; néanmoins, l'importance numérique des sociétés, leur éparpillement sur une large partie du territoire haut-viennois et leur omniprésence dans les événements culturels en font des nœuds incontournables de la sociabilité rurale, sous la III^e République. D'autant plus que, en Haute-Vienne du reste, la suppression progressive des musiques militaires à la Belle Époque et surtout après la Grande Guerre, accroît la charge dévolue aux sociétés civiles. Cela peut expliquer, en partie, leur maintien dans le département entre les deux guerres, malgré l'essor national des clubs de sport ou encore du scoutisme⁶⁴⁰.

L'objectif d'allier plaisir et devoir, comme l'indique le lecteur du *Courrier du Centre* vu plus haut, revient de manière récurrente dans les règlements des sociétés de musique. Elles ont le *devoir* d'amuser et d'éduquer les peuples, en premier lieu parce qu'elles en émanent. Si des sociétés se limitent à l'enseignement musical et à l'organisation de soirées pour des cercles familiaux ou amicaux, comme l'Union des Amis à Limoges⁶⁴¹, d'autres expriment plus nettement l'idée de service public : en 1896, la fanfare Les Bords de la Vienne de Saint-Victorien, se met à la disposition de quiconque d'après son article 8, moyennant une rétribution⁶⁴² ; celle de Saint-Mathieu précise dans l'article 30 de ses statuts en 1900 qu'elle « est tenue de donner au moins un concert par mois »⁶⁴³ ; la fanfare de Verneuil, elle, statue dans son article 3 en 1905 que « la société sera à la disposition de la municipalité quand elle le jugera à propos »⁶⁴⁴ ; il en est de même pour l'Avenir de Limoges en 1909 qui désire « propager le goût de la musique instrumentale, [...] prêter son concours pour les œuvres de bienfaisance, ainsi que pour les fêtes publiques toutes les fois qu'il sera demandé »⁶⁴⁵.

L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, étudié plus haut dans le cadre des sociabilités musicales familiales, manifeste dans ses statuts de 1893 que

⁶³⁸ *Courrier du Centre*, 23 juin 1924.

⁶³⁹ *Id.*, 8 août 1927.

⁶⁴⁰ D'origine anglaise, le scoutisme se répand mondialement à partir des années 1910. Consulter MALDAGUE Philippe, *100 ans de scoutisme mondial, 1907-2007*, Paris, éd. Eole, 2007, 120 p.

⁶⁴¹ AML, 2 J 145, statuts et règlement de la société l'Union des Amis à Limoges, 1890.

⁶⁴² ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare Les Bords de la Vienne, de Saint-Victorien. L'article 8 proclame en effet que « toute réquisition de la société par qui que ce soit sera l'objet d'une rétribution traitée de gré à gré avec le bureau ».

⁶⁴³ *Id.*, statuts de la fanfare de Saint-Mathieu, extrait de l'article 30, avril 1900.

⁶⁴⁴ *Id.*, statuts de la fanfare de Verneuil-sur-Vienne, 6 mars 1905.

⁶⁴⁵ *Id.*, statuts de L'Avenir de Limoges, extrait de l'article 1, 1909.

« Le but de la Société, en dehors de la question artistique, étant de donner du relief à la ville et de contribuer à augmenter le commerce local, elle se fera un devoir de prêter son concours à toutes les solennités quelconques qui rempliront cet objet. La demande en sera faite au Président, et la commission décidera de l'opportunité d'accorder ce concours ainsi que des conditions sous le bénéfice desquelles il aura lieu »⁶⁴⁶.

Cet esprit quasi missionnaire se maintient après la Première Guerre mondiale ; malgré la saignée démographique, les crises économiques et sociales et la concurrence d'autres formes de divertissements, la finalité des ensembles orphéoniques demeure fondée sur la nécessité de servir le peuple, musicalement parlant. Ainsi, la Fanfare municipale de Limoges affirme en 1936 qu'elle veut « développer le goût de la musique et [...] donner des auditions publiques » et « prêter son concours à la Municipalité chaque fois que celle-ci le demandera pour toutes les manifestations qu'elle jugera utiles : défilés, réceptions, inaugurations, distribution de prix, concerts sur les places publiques, etc. ».⁶⁴⁷

Indubitablement, les sociétés dont le financement est permis en très grande partie par les communes – d'où leur appellation de musiques *municipales* – renforcent leurs liens, déjà importants, avec l'ensemble de la communauté villageoise ; ces musiques dites municipales, par leur composition, leur rôle et leur visibilité, ont un rôle socio-culturel plus évident, dicté par un statut particulier.

Enfin, il est parfois explicitement reconnu dans les statuts que les sociétés constituent un réseau destiné aux musiciens ; le premier article de la Société philharmonique de Limoges en 1881 émet l'objectif de « faciliter aux artistes de la ville les moyens de se faire connaître »⁶⁴⁸. D'autre part, l'étroite corrélation entre le mouvement orphéonique et le monde militaire donne à des sociétés, à l'instar de la chorale des Enfants de Bellac formée en 1898, l'occasion de rappeler que l'un des buts premiers est « de préparer des musiciens pour l'armée »⁶⁴⁹. Le Cercle Lyrique de Limoges, fondé en 1891, propose également de « préparer des musiciens pouvant entrer dans les corps de musique de l'armée »⁶⁵⁰.

Cette connivence avec l'armée peut expliquer en partie la forme que prennent les sociétés musicales. Un encadrement strict et hiérarchisé des sociabilités normalise les comportements individuels et collectifs des membres. L'ensemble du processus socio-culturel à l'œuvre, allant de l'intégration au groupe à la représentation en public, est conscrit dans une organisation paramilitaire, républicaine et faisant la part belle à l'esprit de solidarité et

⁶⁴⁶ ADHV, 4 T 29, statuts de l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, article 24, avril 1893.

⁶⁴⁷ *Id.*, statuts de la Fanfare municipale de Limoges, extraits de l'article 3, 1936.

⁶⁴⁸ *Id.*, statuts de la Société philharmonique de Limoges, article 1, 1881.

⁶⁴⁹ *Id.*, statuts de la chorale Les Enfants de Bellac, article 1, septembre 1898.

⁶⁵⁰ ADHV, 4 T 28, statuts du Cercle Lyrique de Limoges, article 1, 11 juillet 1891.

d'entraide. D'après Loïc Vadelorge, les orphéons sont de « service public »⁶⁵¹ dans la mesure où la musique jouée l'est pour les autres, pas pour les musiciens ; il ajoute que « l'orphéon se pense donc bien comme un refuge social, sur le modèle des sociétés de secours mutuels nées au XIX^e siècle. Il partage et propage des valeurs de la démocratie et de la solidarité, propres à la République triomphante »⁶⁵².

5. Les lois de l'intégration orphéonique

a) Incorporer le groupe : devenir *membre*

En règle générale, les nouveaux inscrits, qui suivent les « membres fondateurs », se font présenter par un ou deux sociétaires avant un examen devant mesurer les aptitudes musicales du prétendant⁶⁵³. Cela induit des comportements bien repérables à la lecture des règlements généraux des sociétés de musique. Ce système de cooptation rappelle les manières dont sont accueillis les nouveaux frères des loges maçonniques. Si le postulant est accepté – selon, en outre, le nombre de membres maximal inscrit dans le règlement – suit l'étape de la cotisation. C'est cette dernière qui fait adhérer définitivement le musicien ou l'amateur dans la société.

Des conditions strictes doivent être réunies par les postulants. Elles font appel, dans un premier temps, à des critères de sexe et d'âge. Pour adhérer à la fanfare de Nexon en 1883, il faut, « outre certaines dispositions musicales, jouir d'une bonne considération et avoir 21 ans »⁶⁵⁴. Généralement, le critère d'âge le plus souvent retenu est celui de la majorité, à savoir 21 ans révolus. Il arrive toutefois que les membres soient admis sans aucune limite d'âge, comme pour la société de Saint-Paul dans ses statuts de 1887⁶⁵⁵.

Les admissions de membres plus jeunes sont permises par la mission d'enseignement musical revêtue par quelques sociétés, ou encore dans les chorales, ces dernières étant nécessairement plus tolérantes lorsqu'il s'agit d'intégrer des femmes et des enfants – pour des raisons avant tout musicales. Dans toutes les autres associations, un article est spécialement

⁶⁵¹ VADELORGE Loïc, « L'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », *op.cit.*, p.66.

⁶⁵² *Ibid.*, p.68.

⁶⁵³ Nous trouvons, par exemple, cette condition dans l'article 6 de la société musicale de Saint-Paul en 1887 ; l'article 14 des statuts de la chorale des Enfants de Saint-Junien en janvier 1899 ; l'article 32 de la fanfare de Saint-Mathieu en 1900. La très grande majorité des statuts contient cette clause.

⁶⁵⁴ ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare de Nexon, extrait de l'article 11, avril 1883.

⁶⁵⁵ L'article 2 précise en effet qu'il « n'y a pas de limite d'âge » pour faire partie de la société. En revanche, l'article 5 indique que « la société admet à titre de membre auxiliaire les jeunes gens âgés de douze à seize ans ; ces membres reçoivent l'instruction par les exécutants ».

conçu pour les postulants mineurs, pour lesquels l'assentiment du père, de la mère ou du tuteur est obligatoire.

Parfois, le processus d'intégration s'assimile à un véritable examen de passage qui, là encore, est à relier aux pratiques préexistantes dans d'autres cercles. L'article 7 des statuts du Cercle musical des membres de l'enseignement à Limoges impose le fait que

« Toute demande d'inscription comme membre actif doit être adressée au Président, par écrit, après examen par le Directeur des dispositions musicales du candidat. Cette demande reste affichée pendant huit jours au moins dans la salle des répétitions, après quoi la Commission délibère sur la suite à donner. L'admission des sociétaires de droit a lieu simplement sur l'avis favorable de la Commission. L'admission des aspirants et aspirantes au titre de sociétaire agréé a lieu, après avis favorable de la Commission, en réunion du groupe intéressé. Si le vote est réclamé il a lieu à bulletin secret. Ce vote doit comprendre au moins la moitié plus un des membres actifs inscrits et l'admission, pour être prononcée définitivement, doit réunir l'avis favorable des trois quarts au moins des votants »⁶⁵⁶.

Le Cercle orphéonique de Limoges, en mars 1897, postule quant à lui que

« Les personnes qui voudront devenir sociétaires en feront la demande par écrit et se feront présenter à la commission par deux sociétaires au moins. Sur l'autorisation de la commission, les noms, prénoms, professions et demeures des candidats et les noms des sociétaires qui les présentent seront affichés, pendant 7 jours, dans l'intérieur du Cercle, au tableau à ce destiné. Après l'expiration de ce délai, il sera statué sur ces demandes en assemblée générale, par scrutin secret. Nul ne sera admis s'il n'obtient les trois quarts des voix des membres votants. L'admission ne pourra se faire qu'autant que le tiers des membres inscrits prendra part au vote. Le scrutin sera ouvert pendant deux jours. Si le tiers des membres inscrits ne prend pas part au vote au premier scrutin, l'admission sera renvoyée à la semaine suivante et se fera quel que soit le nombre de des votants »⁶⁵⁷.

L'Orphéon Fanfare de Bellac, en novembre 1888, accepte en tant que musiciens les « personnes du sexe masculin, jouissant d'une conduite honorable » et précise, pour les mineurs, demander le « consentement de leur père ou tuteur », excluant *de facto* les mères du processus. Il est ajouté, enfin, que

⁶⁵⁶ ADHV, 4 T 28, statuts du Cercle musical des membres de l'enseignement, article 7, mars 1900.

⁶⁵⁷ *Id.*, statuts du Cercle orphéonique de Limoges, article 4, mars 1897.

« Quiconque voudra devenir sociétaire en fera la demande par écrit et se fera présenter au bureau par deux sociétaires au moins. Sur l'autorisation du bureau, les noms, prénoms, professions des candidats et les noms des sociétaires qui les représentent devront être affichés pendant deux répétitions générales, dans l'intérieur de la salle des réunions. Après l'expiration de ce délai, il sera statué sur ces demandes en assemblée générale par bulletin secret, nul ne sera admis s'il n'obtient les trois quarts des votants »⁶⁵⁸.

Pour adhérer à la fanfare L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, en 1885, il faut avoir seize ans au moins pour devenir membre honoraire et douze ans⁶⁵⁹ pour être musicien ; mais une autorisation des parents ou des tuteurs est nécessaire avant leur majorité.

Ce que nous pouvons constater, en plus du sexe, de l'âge et de la mise en place d'un processus électif puis l'affichage des noms des postulants, c'est l'uniformisation de la pratique. En effet, les autorités imposent un modèle d'organisation, avant 1901 en particulier mais cela semble se prolonger bien après cette date⁶⁶⁰, qui se fige dès les débuts de la III^e République.

Parfois, un critère de nationalité est demandé afin d'adhérer aux sociétés. C'est le cas pour la fanfare d'Ambazac à la fin des années 1880⁶⁶¹. C'est, en réalité, un lien d'exclusivité qui se noue entre le sociétaire et son groupe. Il ne doit, sous aucun prétexte, servir une autre société et, bien souvent, aucun « étranger » n'est admis à assister aux répétitions, strictement réservées aux membres exécutants et honoraires, invités de droit.

Une fois entré dans la société, l'adhérent récemment coopté est soumis à un panel d'articles, dans le règlement intérieur, qui doit permettre de sculpter son comportement et de l'adapter aux situations rencontrées par l'ensemble du groupe. Les restrictions et les obligations sont nombreuses et régissent les comportements pour les répétitions, les concerts et les sorties, vis-à-vis du matériel, du respect de la hiérarchie et de l'esprit de groupe.

⁶⁵⁸ ADHV, 4 T 29, statuts de l'Orphéon Fanfare de Bellac, articles 17, 18 et 19, novembre 1888.

⁶⁵⁹ *Id.*, statuts de L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne, article 9, février 1885.

⁶⁶⁰ Même si les statuts déposés en 1936 pour la Fanfare municipale de Limoges ne précisent pas les conditions d'âge et de sexe pour les adhérents, le modèle général du document prouve le maintien d'un schéma organisationnel déjà présent dans les années 1870-1880. Toutefois, il semble utile de rappeler que les racines de ce modèle sont repérables sous le Second Empire, en Haute-Vienne et en France.

⁶⁶¹ ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare d'Ambazac, mars 1888. L'article 3 précise en effet que « Nul ne peut faire partie de la société s'il n'est Français [...] » ; il en est de même pour la fanfare de Laurière en 1888 également, pour la société Sainte-Cécile de La Jonchère en 1889 ou encore pour La Montagnarde, basée à La Porcherie, en 1898.

b) L'orphéon en tant que fabrique de comportements

Les solidarités induites dans les orphéons nécessitent un encadrement très étroit des comportements individuels et collectifs. Le non-respect du règlement est sanctionné par des amendes voire par une exclusion du groupe. Des commissaires, élus par l'assemblée dirigeante ou nommés par elle, sont chargés de maintenir l'ordre et la bonne entente entre les sociétaires. Ce rôle est occasionnellement dévolu au chef de musique, appelé également directeur – et au sous-chef en cas d'absence de ce dernier. La liste des comportements proscrits par les sociétés musicales met en exergue des déviances, souvent associées au monde du prolétariat ; cela reflète les ambitions d'éducation de la masse populaire par les autorités républicaines. C'est par la pratique collective de la musique que les mœurs doivent entrer dans le moule républicain, contribuant par-là à poursuivre une « civilisation » souhaitée par les élites politiques et sociales. Ainsi, la majorité des règlements fait appel à des valeurs d'ordre, de respect mutuel et de bienséance, encadrées par un système punitif sévère.

Pour les adhérents de L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne en 1892, l'article 6 décrète que

« Les amendes sont les suivantes :

1° Retard à la réunion dix centimes

2° absence non motivée vingt-cinq centimes

3° Prélude après l'accord malgré l'avis du chef dix centimes

4° récidive vingt-cinq centimes

5° absence non motivée à toute audition publique, concert ou fête quelconque, auxquels prendrait part la société cinq francs »⁶⁶².

L'exclusion et une amende de six francs sont prononcées au sein de L'Indépendante de Coussac-Bonneval en 1906, contre

« 1° Tout membre qui, par une mauvaise conduite habituelle, par des actes contraires à la probité, à l'honneur et à la morale, compromettrait la dignité et la considération de la société.

⁶⁶²ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare d'Ambazac, extrait de l'article 6, mars 1888.

2° *Tout membre qui, par des infractions trop fréquentes au règlement et des habitudes d'indiscipline, deviendrait une cause de trouble ou de désordre. [...] »*⁶⁶³.

D'autre part, la lutte contre l'alcoolisme est visible à travers quelques articles, interdisant l'introduction d'« aucune espèce de boisson dans la salle des répétitions »⁶⁶⁴ à Eymoutiers, ou empêchant « aux exécutants d'accepter des rafraîchissements lorsque la musique joue sur une place publique, donne des aubades ou est réunie pour une fête quelconque »⁶⁶⁵ à Rochechouart. Dès l'émergence des sociétés musicales dans les années 1850-1860, l'assimilation de la masse populaire aux pratiques déviantes débouche sur la mise en place de règles collectives et individuelles contribuant à tenter de civiliser les mœurs des adhérents – sans pour autant y parvenir réellement. En effet, ce type d'article existe déjà sous le Second Empire : les membres de l'Harmonie militaire de Limoges, fondée en mai 1864, sont redevables d'une amende s'ils sont « pris de vin »⁶⁶⁶.

De plus, nous pouvons constater qu'à de maintes reprises, « il est expressément défendu de fumer dans la salle de musique, de tapager et de jouer dans les couloirs, dans la cour et dans les chemins dépendant de l'école »⁶⁶⁷. Nous pouvons voir, à travers cet exemple tiré des statuts de la fanfare de Panazol, que c'est bien le comportement, autant individuel que collectif, qui est visé. Pourtant, la consommation moyenne d'alcool et de tabac en Limousin, relevée par Alain Corbin pour la fin du XIX^e siècle, ne dépasse jamais la moyenne nationale. Il émet tout de même l'idée que « si, en moyenne la consommation d'alcool est faible dans la région, elle est assez considérable dans les villes »⁶⁶⁸.

L'éducation de type militaire est évidente, allant quasiment jusqu'à une infantilisation des membres musiciens. En somme, c'est comme si, issus du monde ouvrier, de l'artisanat et du commerce, toute la frange du peuple qui s'associe pour jouer de la musique, devait être encadrée par des membres fondateurs et honoraires s'apparentant à des chefs d'entreprises – car eux sont issus du monde du patronat et/ou des notabilités ; cela reviendrait à analyser et à comprendre leur rôle, par le financement, par la rédaction de règlements stricts ou encore par la mise en place de caisses de secours ou du système punitif via les amendes, à travers le prisme du paternalisme.

⁶⁶³ ADHV, 4 T 29, statuts de L'Indépendante de Coussac-Bonneval, extrait de l'article 17, janvier 1906.

⁶⁶⁴ *Id.*, statuts de la société musicale d'Eymoutiers, extrait de l'article 9, mai 1897.

⁶⁶⁵ *Id.*, statuts et règlement intérieur de la Société harmonique de Rochechouart, extrait de l'article 8, mars 1887.

⁶⁶⁶ ADHV, 4 T 28, statuts de l'Harmonie militaire de Limoges, extrait de l'article 11, mai 1864.

⁶⁶⁷ ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare de Panazol, article 16, avril 1885. Nous retrouvons exactement la même formulation dans les statuts de la société musicale du Pont-Neuf, à Limoges, rédigés en janvier 1882.

⁶⁶⁸ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, p.66.

Il en va aussi d'une forme de distinction sociale, par la maîtrise du silence ; Alain Corbin estime qu'« au début du XIX^e siècle, [...] savoir faire silence, face au tintamarre affectonné par le peuple, participe d'un processus de distinction, tout comme savoir pratiquer le mezzo voce »⁶⁶⁹. De fait, à partir du milieu du XIX^e siècle, il ajoute qu'« au sein des salles de spectacle et, plus encore, de concert, on commence d'exiger le silence, mais cela ne se réalise que lentement »⁶⁷⁰. L'encadrement dans les sociétés de musique contribue à abaisser le seuil de tolérance vis-à-vis du bruit et du tapage au cours de la III^e République, ce que nous constatons également pour la Haute-Vienne. Ces groupes musicaux engagent un bouleversement de l'environnement sonore et une mutation du vivre ensemble induite par une réception modifiée du son dans les espaces publics et privés.

Non seulement les sociétaires doivent être irréprochables au sein de la société, mais aussi en-dehors de celle-ci. La pratique musicale orphéonique se déroule dans un cadre moral et civique délimité par une liste de droits et de devoirs qui, là aussi, permet de comprendre le nom de *sociétés* revêtus par ces associations musicales. À Saint-Junien, c'est « la politesse [qui] devra être rigoureusement observée ; les relations entre les sociétaires seront toujours courtoises ; les plus jeunes devront le respect à leurs aînés et les directeurs aussi bien que les musiciens s'attacheront à observer toujours entr'eux [sic] la plus parfaite affabilité »⁶⁷¹.

À l'Union chorale de Limoges en 1875, la bonne cohésion du groupe est souhaitée, par l'interdiction de « toute dispute, querelle ou rixe, toute insulte, en un mot, tout manquement grave envers la société ou ses membres, [qui] pourra entraîner une amende de 0,50 c à 2 francs. Ceux qui, avant ou pendant les cours, fumeraient dans la salle des réunions, seront frappés d'une amende de 0,10 centimes »⁶⁷². L'interdiction de fumer dans les locaux, dont la question est pérenne sous la III^e République – que ce soit au cinéma, au théâtre ou pendant les concerts – tient à des considérations pratiques et musicales : bien voir la scène, ne pas obstruer la vision auditeurs-spectateurs / musiciens et, pourquoi pas, le sens de l'odorat ; mais aussi ne pas créer de gêne respiratoire pour tous les musiciens utilisant des instruments à vent, des bois ou, bien sûr, leur voix dans le cadre des chorales⁶⁷³.

Pour éviter tout débordement et voir le désordre s'installer au cœur de ces sociétés, l'interdiction frappe d'autres pratiques régulièrement croisées dans le monde ouvrier et

⁶⁶⁹ CORBIN Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, 203 p., pp.90-91.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p.94.

⁶⁷¹ ADHV, 4 T 29, statuts des Enfants de Saint-Junien, extrait de l'article 6, mars 1899.

⁶⁷² ADHV, 4 T 28, statuts de l'Union chorale de Limoges, extrait de l'article 36, octobre 1875.

⁶⁷³ Nous pouvons citer en exemple la chorale des Enfants du Dorat qui, en septembre 1880, impose une interdiction de « fumer pendant les répétitions et exécutions » à ses membres (article 13).

populaire. Dans les années 1890, « les jeux d'argent [sont] interdits »⁶⁷⁴ au Cercle harmonique de Limoges, tandis que « les jeux de hasard ou d'argent sont formellement interdits dans les réunions »⁶⁷⁵ à Isle.

Les devoirs de l'adhérent s'étendent jusqu'à la ponctualité. Dans un monde rural fortement imprégné par un paysage sonore⁶⁷⁶ dominé par la cloche du village au XIX^e siècle⁶⁷⁷, le territoire de la Haute-Vienne modifie progressivement son rapport au temps et au découpage de la journée et de la nuit. L'article 30 de la fanfare de Coussac-Bonneval, en février 1883 témoigne de l'évolution des techniques et des mentalités, en indiquant que, désormais, « l'horloge de la ville servira d'heure règlementaire [pour les répétitions] »⁶⁷⁸.

Quant à la discipline souhaitée à l'extérieur des locaux de la société, elle repose le plus souvent sur le respect de la tranquillité des habitants ; à Linards, il « est formellement interdit aux membres exécutants de jouer dans les rues [...] à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit »⁶⁷⁹. C'est aussi le cas à Panazol dans les années 1880, sous peine d'une amende de cinq francs⁶⁸⁰. En 1900, une discipline équivalente est mise en place sur la commune de Saint-Mathieu, mais les contrevenants risquent une amende bien moins conséquente – de l'ordre de 25 centimes.

⁶⁷⁴ ADHV, 4 T 28, statuts du Cercle harmonique de Limoges, extrait de l'article 26, décembre 1891.

⁶⁷⁵ ADHV, 4 T 29, statuts de la société Sainte-Cécile d'Isle, extrait de l'article 5, janvier 1890.

⁶⁷⁶ Nous retiendrons la définition que donne Yannick Dauby du paysage sonore, en tant que « [...] symbiose d'un système perceptif dans un espace et une durée et d'un système de représentations sensibles et/ou rationnelles fondées sur un rapport particulier à un environnement donné ». Cité par PARDOEN Mylène, « Les oreilles à l'affût ! Restitution d'un paysage sonore : œuvre de l'imaginaire ou recherche d'authenticité ? », in AUBRUN Juliette, BRUANT Catherine et *alii* (dir.), *Silences et bruits du Moyen Age à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, Paris, L'Harmattan, 2015, 189 p., pp.145-160.

⁶⁷⁷ Sur ce point, voir CORBIN Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 359 p.

⁶⁷⁸ ADHV, 4 T29, statuts de la fanfare de Coussac-Bonneval, extrait de l'article 30, février 1883.

⁶⁷⁹ *Id.*, statuts de la fanfare de Linards, extrait de l'article 5, février 1913.

⁶⁸⁰ *Id.*, statuts de la fanfare de Panazol, avril 1885. L'article 16 stipule qu'« il est expressément défendu à chaque sociétaire de se servir d'instruments après la répétition et dans les rues ; si ce dernier viole l'article ci-dessus, il encourra une amende de 5F ». Cette menace paraît excessivement sévère, compte tenu du salaire moyen des ouvriers et des artisans à la fin du XIX^e siècle. Alain Corbin relève, par exemple, que le salaire journalier moyen d'un ouvrier agricole au début des années 1880 varie entre 1,75 et 2,80 francs ; il observe en outre une hausse des salaires des ouvriers dans l'industrie et dans l'artisanat entre 1865 et 1883. De même, lorsqu'il étudie l'évolution de la population active limousine de 1872 à 1881, il conclut que c'est surtout celle qui se consacre « à l'artisanat et au petit commerce qui apparaît alimenter le développement numérique des catégories non agricoles ». C'est une conclusion qui permet de justifier en partie la très forte représentation de ces catégories dans les sociétés musicales de la Haute-Vienne. Voir CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, chapitre IV de la deuxième partie, « La lenteur des transformations sociales », pp.588-617.

La liste des peines encourues par les musiciens ne signifie pas pour autant qu'elles sont appliquées. Nous ne possédons pas de listes répertoriant les amendes infligées aux adhérents ainsi que les motifs de celles-ci. Les seuls éléments disponibles et qui font référence au même dispositif de coercition contre les musiciens, datent des mois de novembre et décembre 1884 puis de janvier à mars 1885, pour le théâtre de Limoges (tableau n°21). Cela prouve que l'éducation par la musique et l'instauration d'une discipline stricte dépasse le cadre des associations populaires et que les sanctions, du moins pour le théâtre, ne sont pas seulement dissuasives.

Tableau 21. Liste des amendes contre les musiciens de l'orchestre du théâtre municipal de Limoges, de décembre 1884 à mars 1885⁶⁸¹.

Nom du musicien	Motif	Amende (francs)
Novembre 1884		
Demassiat Léon (violon)	Retards répétitions	?
Coiffe	<i>Id.</i>	?
Bonnal	<i>Id.</i>	?
Décembre 1884		
Garras	Mauvais service ayant compromis la représentation de <i>Mignon</i>	5
Boyer (aîné)	<i>Id.</i>	5
Demassiat	Manque la représentation de <i>Nitouche</i>	9
<i>Id.</i>	1h30 de retard à la répétition de <i>Mireille</i>	2
<i>Id.</i>	Manque le 1 ^{er} acte de la <i>Traviata</i>	3
<i>Id.</i>	Manque la représentation de <i>Nitouche</i>	9
<i>Id.</i>	1h30 de retard à la répétition de <i>Dame Blanche</i>	2
Janvier 1885		
Garras	Manque la répétition de <i>Voyage en Chine</i>	6,65
<i>Id.</i>	Manque la représentation de <i>M^{lle} Nitouche</i>	10
Constant	Manque la répétition de <i>Lakmé</i>	4
Février 1885		
Constant	Manque <i>Lakmé</i>	7
Salon (trombone)	S'est fait remplacer sans autorisation	3
Lafond	Manque <i>Mignon</i>	5
Garras	15min de retard à la répétition	0,50

⁶⁸¹ AML, 2 R 59, lettre du chef d'orchestre du théâtre municipal de Limoges Michaud le 4 décembre 1884, puis tableaux des amendes contre les musiciens de l'orchestre de décembre 1884 à mars 1885.

<i>Id.</i>	Manque la représentation de <i>Princesse des Canaries</i>	7
Mars 1885		
Demassiat	Manque une représentation	7
<i>Id.</i>	Manque le dernier acte de <i>Mascotte</i>	2
Garras	Manque la répétition de <i>Philémon</i>	5
Garras	Manque 2 actes de <i>Belle-Hélène</i>	4
Landry	Manque une représentation	6
Sallon (timballier)	Manque une représentation	4
<i>Id.</i>	Manque 3 actes	3
<i>Id.</i>	Manque 2 actes du <i>Sourd</i>	2
<i>Id.</i>	Manque 2 actes du <i>Sourd</i>	2
Sallon (trombone)	Manque la répétition de <i>Philémon</i>	3
<i>Id.</i>	Manque une représentation	5

Nous disposons également, pour les artistes musiciens du théâtre de Limoges, de quelques documents intéressants pour l'étude des sociabilités ; c'est le cas, en particulier, d'un spécimen de contrat d'engagement passé entre l'établissement et la jeune première Lebreton, en 1896. Nous y apprenons, en plus des contraintes pour l'apprentissage rapide des pièces, les costumes, les déplacements avec toute la troupe et des appointements à 225 francs mensuels, que

« Toute grossesse non déclarée, même dans le cas de légitimité, entraîne le droit de rupture de l'engagement, de même que : maladies chroniques, inconduite, incapacité notoire, injures ou sévices envers qui que ce soit dans l'intérieur du théâtre »⁶⁸².

Bien évidemment, l'individualité pèse aussi dans la balance de la répression, étant donné que l'application des peines encourues dépend en partie de la tolérance ou non des personnels dirigeants. Ainsi le directeur du théâtre en 1876, Dumonchau, est critiqué par l'artiste Juliette Belval. Dans une lettre adressée au maire, elle indique que le directeur est « d'un caractère violent et emporté » et qu'une « entrée fut manquée par les Dames »⁶⁸³, ce que Dumonchau sanctionna par des amendes pour toutes les artistes. En revanche, l'application stricte du règlement ne semble pas si évidente, tout au moins du côté du public ;

⁶⁸² AML, 2 R 92, article 9 du traité d'engagement de M^{me} Lebreton, pour l'emploi de jeune première, avec le théâtre de Limoges, 26 septembre 1896.

⁶⁸³ AML, 2 R 56, lettre de l'artiste Juliette Belval au maire de Limoges, 29 novembre 1876.

l'interdiction de fumer dans la salle du théâtre – que nous retrouvons dès 1863 à Limoges – n'est pas respectée ; c'est ce que dénoncent les pompiers de Limoges en 1920, en déplorant le fait

« [...] qu'à chaque représentation [...] contrairement à toutes les consignes existantes de nombreuses personnes fumant dans l'intérieur du théâtre, sont signalées [...] aux agents de police, qui paraissent impuissants à faire respecter le règlement qui prescrit, article 352, qu'il est interdit de fumer dans l'intérieur de la salle, ni dans aucune partie du théâtre »⁶⁸⁴.

Ce n'est pas seulement le corps dans son individualité qui est empêché, limité dans ses actions. Des restrictions concernent aussi les contacts pouvant exister entre les artistes / musiciens et le public. Il est vrai qu'une forme de distanciation s'impose au cours de la III^e République, qui se normalise ensuite. C'est surtout vrai dans les espaces fermés comme le théâtre de Limoges. Non seulement les musiciens ont, comme ceux des sociétés musicales, des obligations strictes pour leur attitude, leur apparence ou leur ponctualité⁶⁸⁵, mais ils doivent aussi limiter les contacts avec le public. C'est l'objet d'une lettre du maire de la ville, adressée au directeur du théâtre, en 1887. Il indique avoir eu connaissance du fait que

« [...] les artistes se livrent, parfois, pendant les représentations, à des observations qui indisposent le public.

Récemment, Mme Delarne, s'adressant à un musicien de l'orchestre, aurait jugé à propos de dire : "C'est très bien, je vous remercie, etc."

[Madame] Morel, le jour de l'une des représentations de "La Papillonne" crut devoir faire cette réflexion : "il est malheureux de jouer si bien devant un public si peu nombreux".

Je vous prie d'inviter vos artistes à s'abstenir désormais de toutes conversation ou communication avec les personnes qui se trouvent dans la salle »⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ AML, 2 R 63, lettre des pompiers de la ville de Limoges au maire, 20 décembre 1920.

⁶⁸⁵ Par exemple, le règlement de l'orchestre du théâtre de Limoges du 1^{er} avril 1883 stipule que « L'accord se prend un quart d'heure avant le spectacle sur la scène. Personne n'est exempt de s'y trouver. Tous les musiciens sont à leurs pupitres cinq minutes avant le commencement des représentations ou des répétitions » (article 10) ; « Les membres de l'orchestre s'abstiendront, pendant le service, de toute critique comme de toute manifestation désapprobante [sic]. Aucune discussion ne devra s'élever entre eux, au théâtre, sous peine d'avoir à se retirer immédiatement et d'être mis à l'amende. Il leur est interdit de se livrer à des causeries bruyantes ou de rire à l'orchestre, de façon à troubler l'ordre et à nuire à la bonne exécution de la musique » (article 18) ; « La mise des artistes, les soirs de représentation, sera toujours propre et convenable » (article 19). AML, 2 R 92.

⁶⁸⁶ AML, 2 R 63, lettre du maire de Limoges au directeur du théâtre, 28 mars 1887.

L'intégralité des règlements intérieurs et des statuts des sociétés musicales de la Haute-Vienne, à l'image de ce qui est observé dans les autres études sur le sujet en France, font état d'un encadrement très étroit des sociabilités et d'une forte hiérarchisation. Le mouvement orphéonique devient, sous la III^e République, un vecteur essentiel de l'apprentissage de la République, de ses valeurs, ainsi que de la pratique démocratique. C'est la raison pour laquelle il est possible d'avancer l'idée que, si toutes les sociétés sont contraintes d'interdire « toutes discussions politique ou religieuse »⁶⁸⁷, une forme singulière de pratique politique se répand dans ces associations. Elle passe par un apprentissage collectif et par une expérience concrète et encadrée des pratiques et des valeurs républicaines : le vote, la hiérarchie, la laïcité, la fraternité, les fêtes nationales et le respect des règles collectives. Philippe Gumplowicz a bien montré cette organisation, que nous retrouvons dans toutes les sociétés à l'échelle nationale ; elle repose sur un ersatz de structure politique interne, avec un président, des vice-présidents et un conseil d'administration où les rôles de chacun sont bien précisés. Cette structure pyramidale est également relevée par Jérôme Cambon en ce qui concerne les sociétés du Maine-et-Loire ; il y repère un modèle militaire, surtout après 1870-1871, avant un essor des sociétés civiles qui n'empêche toutefois pas le maintien d'une organisation très martiale.

II. Une école de la nation républicaine

1. Surveiller et punir : l'apprentissage de la République

a) Subventions et surveillance

Les échanges épistolaires entre les directions des sociétés musicales, les édiles municipaux et le ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts sont très nombreux, particulièrement avant la Grande Guerre. Ils génèrent une sociabilité de papier, liée au monde de la musique, qui aboutit soit à l'octroi de subventions, soit à leur refus, pour des raisons politiques ou financières. La Fanfare Montmailler reçoit, par exemple, une subvention de 100 francs en 1884⁶⁸⁸, de la part du ministère, tandis que la Fanfare de Limoges obtient 80 francs pour l'année 1898⁶⁸⁹. Ce sont, en toute logique, les ensembles municipaux qui reçoivent le

⁶⁸⁷ Cet article est systématiquement inscrit dans chaque acte de fondation des sociétés musicales. En cas d'absence de celui-ci lors du dépôt de la proposition de création, les autorités rappellent sa nécessité. Nous le trouvons, par exemple, dans l'article 9 de L'Avenir musical de Saint-Junien en janvier 1900 ou encore dans l'article 7 de l'Indépendante de Coussac-Bonneval en 1906.

⁶⁸⁸ *Courrier du Centre*, 2 janvier 1884.

⁶⁸⁹ ADHV, 4 T 28, lettre du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts au préfet de la Haute-Vienne, 7 février 1899.

plus d'aides financières⁶⁹⁰ ; dans l'entre-deux-guerres, la Fanfare municipale de Limoges est dotée d'un montant de 35 000 francs de subventions⁶⁹¹. *A contrario*, la suppression des aides pour les sociétés musicales par le conseil municipal de Limoges en 1893, fait immédiatement réagir l'Harmonie de Limoges, qui craint « pour son existence »⁶⁹². Cette réaction prouve que le lien social unissant les orphéons, fanfares, harmonies et chorales de la Haute-Vienne avec ses habitants est aussi fondé sur un critère économique. Ce dernier, au-delà de toute considération « missionnaire » ou philanthropique portée par un idéal de diffusion d'une culture musicale – qui pourrait relever d'une forme de paternalisme culturel –, crée bel et bien une sociabilité singulière agissant dans le cadre du service public.

Souvent, les allocations octroyées aux sociétés sont obtenues par l'intermédiaire d'une notabilité. Le chef de la fanfare de Laurière, formée à l'été 1888, écrit directement au député Louis Gotteron⁶⁹³ en 1891 :

*« Tous les ans, la préfecture nous donnait un secours de 30 francs pour notre fanfare sur les fonds votés par le Conseil Général pour venir en aide aux sociétés. Cette année, nous n'avons rien reçu. Veuillez, je vous prie, Monsieur Gotteron, au nom de notre petite société, prier Monsieur le Préfet de ne pas nous oublier. Nous comptons sur vous pour nous faire obtenir le plus possible. [...] »*⁶⁹⁴.

Le même député républicain Louis Gotteron soutient par la suite l'Avenir d'Aixe-sur-Vienne auprès du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts en 1896⁶⁹⁵. Ce dernier offre la somme de 100 francs à titre d'encouragement, pour cette société musicale. La chorale des Enfants de Bellac obtient une subvention de 50 francs en 1900⁶⁹⁶, par l'intermédiaire du sous-

⁶⁹⁰ Jérôme Cambon rappelle qu'il existe une différence notable entre les sociétés instrumentales civiles officielles (entretenuës par des subventions municipales) et les sociétés indépendantes (dites « libres »). Les sociétés libres font des représentations surtout à l'échelle du quartier ou encore des établissements scolaires ; et elles fonctionnent surtout par le mécénat, reposant sur un modèle d'Ancien Régime. Voir CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, op.cit., p.57.

⁶⁹¹ ADHV, 4 T 29, statuts de la Fanfare municipale de Limoges, article 7, 1936.

⁶⁹² AML, 2 R 237, lettre du président de l'Harmonie municipale de Limoges au maire de la ville, 6 mars 1893.

⁶⁹³ Louis Gotteron (1849-1930) est un républicain progressiste, élu député de la Haute-Vienne entre octobre 1889 et mai 1898.

⁶⁹⁴ ADHV, 4 T 29, lettre de Michel Poutauraud, chef de la fanfare de Laurière, au député Gotteron, 21 août 1891. La demande est effectivement relayée par le député ; elle permet à la société d'obtenir une allocation de 26 francs au mois de septembre de la même année.

⁶⁹⁵ *Id.*, lettre du ministère pour un encouragement destiné à la société d'Aixe-sur-Vienne, sur recommandation du député Gotteron, au préfet de la Haute-Vienne, 24 janvier 1896. L'allocation de 100 francs est notifiée dans une nouvelle lettre du ministère, datée du 7 décembre 1896. Notons que Louis Gotteron est natif de la commune d'Aixe-sur-Vienne, un élément passablement utile pour comprendre le soutien qu'il accorde à cette société.

⁶⁹⁶ ADHV, 4 T 29, lettre du ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts, 16 février 1900.

préfet. Seulement, la surveillance est encore très importante envers ces groupements, avant 1901 – elle demeure, du reste, très visible dans les sources. Après une demande de subvention de la part de l'Orphéon de Bellac en 1901, la réponse du sous-préfet de la commune et du préfet de la Haute-Vienne, tamponnée d'un « avis très défavorable » est justifiée par un argument politique :

« L'Orphéon de Bellac ne mérite aucune subvention.

Il est important qu'on la lui supprime. Cette société absolument réactionnaire avait sous prétexte de musique, groupé autour du principal chef du parti monarchiste M. Lesterps de Beauvais, les éléments les plus divers au point de vue politique.

La plupart des fonctionnaires faisaient partie, honorairement [sic] ou activement, de cette société qui, une première année, en juillet 1900, avait refusé de donner une audition de la Marseillaise soit sur la place publique, soit dans tout autre lieu couvert pour ne pas célébrer la Fête nationale.

Comme le Président avait dissimulé ce refus sous des motifs d'ordre privé et de neutralité politique et que quelques républicains peu difficiles s'étaient contentés de ces raisons, j'ai décliné, à mon arrivée à Bellac, l'offre qu'on me faisait de la Présidence d'honneur de cette société, aussi longtemps que les statuts ne comporteraient pas que la société sortirait en grande solennité le 14 Juillet.

De plus, par une circulaire, j'ai interdit à tous les fonctionnaires de faire partie, à quelque titre que ce soit, de cette société.

Non seulement je demande que cette chorale n'obtienne par de subvention mais encore je demanderais que l'on fasse cesser un état de choses qui me paraît être inacceptable.

Je précise : cette société a l'habitude de donner 3 ou 4 concerts par an et de suivre certains services religieux.

Le colonel du régiment, suivant la tradition de son prédécesseur, a accepté de laisser des soldats prêter leur concours à ces cérémonies ou à ces fêtes.

Je crois qu'un ordre du général pourrait interdire formellement de continuer à prêter cet appui moral à une société nettement réactionnaire. Je vous propose de le provoquer. [...] »⁶⁹⁷.

⁶⁹⁷ ADHV, 4 T 29, lettre du sous-préfet de Bellac au préfet de la Haute-Vienne, 26 décembre 1901.

L'exemple bellachon fournit des éléments intéressants pour notre étude. Premièrement, nous constatons une étroite surveillance de la part des autorités. L'éducation aux valeurs de la république passe par un idéal qui met, par exemple, la *Marseillaise*⁶⁹⁸ au rang de rite musical à adopter pour toutes les sociétés françaises. Deuxièmement, les groupes politiques qualifiés de « réactionnaires » sont assimilés à d'hypothétiques risques pour la cohésion sociale. Ils ont le potentiel d'ébranler la construction républicaine et son œuvre musicale. Troisièmement, les sociabilités du mouvement orphéonique sont explicitement baignées dans un esprit laïc, souhaitant reléguer la religion dans le seul espace privé. Ce n'est, en fin de compte, que l'application de la législation républicaine, imposant aux sociétés l'absence de discussions politiques et religieuses – absence de droit et non pas de fait. Enfin, quatrièmement, la chorale de Bellac déroge au rôle premier qui lui est assigné, à savoir fournir à la population un divertissement musical conçu comme une mission de service public.

Les archives recèlent d'autres rejets d'allocations, sous couvert du caractère subversif des associations musicales. En 1903, les membres fondateurs de la fanfare de Châlus, soutenus dans leur démarche par le député Henri Lavertujon⁶⁹⁹, se voient refuser une subvention, à cause d'un avis très défavorable du sous-préfet de Saint-Yrieix-la-Perche. Ce dernier justifie sa décision en écrivant :

« J'ai l'honneur, en réponse à la demande de renseignements que vous m'avez adressée le 3 de ce mois, relativement à une demande de subvention de la fanfare de Châlus, de vous faire connaître que cette société a été organisée, il y a environ 15 ou 18 mois par l'abbé Pénicaud, sous la présidence de M. Bosselat, notaire, trésorier de la fabrique et cléricale militant.

M. Bosselat a été de ceux qui ont souscrit pour l'établissement de l'école libre, soi-disant laïque, de Châlus, et a employé tous ses soins à la réussite de cette entreprise.

Enfin, les membres de cette fanfare et ceux qui la soutiennent le plus activement, sont en majeure partie réactionnaires et cléricaux. Ce qui, en tous cas, prouverait que la politique du jour ne paraît pas en faveur auprès d'eux, est que la demande n'a pas été présentée par le député de l'arrondissement.

⁶⁹⁸ Rappelons que *La Marseillaise*, composée par Claude Joseph Rouget de l'Isle en 1792, est adoptée en tant qu'hymne national en 1879.

⁶⁹⁹ Henri Lavertujon (1855-1907) est élu député de la Haute-Vienne entre 1889 et 1898, avant de devenir sénateur du même département de 1900 jusqu'à sa mort. Il fonde à Limoges en 1872 *Le Petit Centre*, un journal républicain et c'est avec l'étiquette « d'anti-boulangiste » qu'il se présente victorieusement aux élections de 1889.

Dans ces conditions, je ne crois pas devoir donner un avis favorable »⁷⁰⁰.

Les arguments déployés dans cette lettre mettent en lumière l'importance des valeurs laïques, dont l'œil républicain surveille constamment la bonne application parmi la population. Ce n'est qu'en 1910, après une nouvelle enquête concluant à un changement des mentalités politiques à Châlus, que la subvention est accordée. Le même argumentaire est utilisé pour la fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche, en 1904. Le sous-préfet de la ville, sur fond de vengeance personnelle, écrit au préfet de la Haute-Vienne Felix Cassagneau⁷⁰¹ :

« Alors qu'il est d'usage constant que, le 1^{er} janvier et le 14 juillet, les fanfares viennent jouer l'hymne national à la Sous-préfecture, cette société s'abstient soigneusement de ce genre de manifestation. En revanche, elle prête volontiers son concours aux grandes cérémonies religieuses et ne dédaigne pas de se faire entendre à l'Eglise de Saint-Yrieix le jour de la Sainte Cécile et aux grandes fêtes.

Lors du dernier banquet annuel, elle a cru devoir ne pas m'inviter bien que je sois Président honoraire de la société, et j'ai répondu à cet oubli en adressant ma démission.

Dans ces conditions j'estime que la Fanfare de Saint-Yrieix ne mérite à aucun titre la bienveillance du Gouvernement et, puisqu'elle ne veut se rappeler qu'il existe un représentant de ce Gouvernement, que lorsqu'il s'agit d'obtenir des subventions, je donne un avis défavorable à l'obtention de cet encouragement »⁷⁰².

Or, comme il s'agit dans ce dernier exemple d'un cas de grief personnel et que la demande de la fanfare est relayée par le député Jean-Baptiste Boutard⁷⁰³, le ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts alloue tout de même 100 francs à la société, en mars 1904.

⁷⁰⁰ ADHV, 4 T 29, lettre du sous-préfet de Saint-Yrieix-la-Perche au préfet de la Haute-Vienne, 14 septembre 1903. Cette lettre fait écho à une enquête souhaitée par le préfet du département.

⁷⁰¹ Pendant le mandat de Felix Cassagneau (du 15 septembre 1904 au 12 mai 1905) a lieu la construction de la nouvelle préfecture de Limoges. Érigé selon les plans de Jules-Alexandre Godefroy (1863-1928) et décoré par le sculpteur Henri Varenne (1860-1933), le bâtiment est investi par le préfet de la Haute-Vienne le 8 décembre 1904. Cette œuvre monumentale participe de la célébration républicaine à Limoges, alors en proie à une agitation sociale de plus en plus aigüe. Voir DÉSIRÉ-VUILLEMIN Geneviève, « Une grève révolutionnaire : les porcelainiers de Limoges en avril 1905 », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 83, n°101, 1971, pp.25-86.

⁷⁰² ADHV, 4 T 29, lettre du sous-préfet de Saint-Yrieix-la-Perche au préfet, 12 février 1904.

⁷⁰³ Jean-Baptiste Boutard (1862-1920) est député de la Haute-Vienne entre 1898 et 1910. Natif de Saint-Yrieix-la-Perche, il se présente en tant que républicain radical dès 1902, puis il appartient au groupe de la gauche radicale après 1906.

L'antichléricisme est palpable au sein de la population, au cœur d'une région pour laquelle Alain Corbin a montré les réticences à l'égard de l'Église⁷⁰⁴. Cela contraste avec les sociétés musicales analysées par Jérôme Cambon dans le Maine-et-Loire, pour lesquelles il note un attachement aux valeurs de l'Ancien Régime : de nombreuses associations musicales ont alors une coloration nettement cléricale, dépendantes soit d'une paroisse, soit d'une institution scolaire ou d'une congrégation religieuse⁷⁰⁵. Dans un modèle tout à fait opposé, la Haute-Vienne est en grande partie acquise aux républicains dès 1871 et imprégnée précocement par les idéaux socialistes⁷⁰⁶. Ce terreau favorable à l'antichléricisme pousse un membre honoraire de la fanfare de Landouge à écrire anonymement au préfet de la Haute-Vienne à la fin des années 1880, pour dénoncer des pratiques qu'il juge contraires à l'esprit républicain :

« Cette fanfare, lors de sa formation avait un certain ordre, mais petit à petit cet ordre s'est perdu et maintenant il n'y en a que pour [...] Bernard, le sacristain, qui à lui seul fait fonctionner tous les autres, c'est lui qui fait marcher le chef, Durieux chantre à l'église ; c'est lui qui sert de secrétaire, il sert de trésorier, c'est lui je peux le dire qui est maître absolu car il a toutes les affaires de la fanfare entre ses mains.

Que pouvez penser [sic], Monsieur le Préfet, d'une fanfare qui ne joue qu'à la messe à l'église, elle se contente de donner l'aubade au curé, mais les membres honoraires, s'ils en veulent ils n'ont qu'à s'[accrocher].

Je vais vous dire l'état dans lequel elle se trouve.

Il n'y a pas eu de réunion générale depuis sept ans, les musiciens n'ont fait aucune sortie, le chef n'a pas fait venir pour deux sous de musique, ils jouent toujours la même chose, donc il n'y a pas de dépense, eh bien Monsieur le Préfet où passe l'argent qui vient de la Préfecture, où passe l'argent que donne le conseil municipal, l'argent des membres honoraires, l'argent que quelques personnes généreuses donnent, eh bien

⁷⁰⁴ Alain Corbin évoque la ville de Limoges comme « une des capitales de la zone déchristianisée » en 1933. CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.619.

⁷⁰⁵ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, op.cit., p.43.

⁷⁰⁶ Dans son article de 1971, Geneviève Désiré-Vuillemin analyse le « contexte politique et passionnel » afin de déceler les causes des mouvements ouvriers de 1905 à Limoges. Elle revient sur l'implantation du socialisme et du radicalisme républicain en Haute-Vienne, faisant remonter la « tradition de gauche [...] à 1848 sinon à 1830 ». Consulter DÉsirÉ-VUILLEMIN Geneviève, *loc.cit.*, p.41. D'autres travaux ont traité de la question du socialisme en Haute-Vienne : voir par exemple DANTHIEUX Dominique, *Le département rouge. République, socialisme et communisme en Haute-Vienne, 1895-1940*, Limoges, Pulim, 2005, 339 p. Voir le graphique de l'annexe n°22 sur l'évolution politique de la Haute-Vienne entre 1902 et 1936.

Monsieur le Préfet cet argent, il engraisse les proches de ce Bernard sacristain, celles de Durieux le chef et de ces amis, ami de la calotte.

Ils sont toute une bande de calottin [sic], les amis de Bernard, d'abord il a deux fils tous deux enfants de chœur, Delhoume son gendre qui lui aide dans ses fonctions de sacristain, Durieux chef et son frère, qui tous deux aussi chantent à l'église, voilà où l'argent passe ce sont ceux-là qui en profitent. [...]

Vous êtes libre d'agir, Monsieur le Préfet, mais pour bien arranger ça, faites chasser cette bande de calottins, et nommer un chef capable, et vous verrez qu'il y aura une belle fanfare à Landouge. [...] »⁷⁰⁷.

A *contrario*, la fanfare de Ladignac reçoit une aide de 150 francs en 1909 car « elle a, comme Président, M. Dupont, maire, et comme directeur, M. Loze, deux sincères républicains »⁷⁰⁸. Malgré une liberté de fondation plus grande après la loi de 1901, la surveillance perdure de la part des autorités préfectorales. En lien permanent avec le commissariat central de Limoges, le préfet reçoit par exemple des renseignements sur les dirigeants de La Muse limousine en 1908, afin de s'assurer de leur opinion politique. Ainsi, nous pouvons observer que son président, Armand Savary, comptable de 51 ans dans une imprimerie et que le vice-président François Prabonnaud, employé de 46 ans, ont tous deux des « opinions républicaines »⁷⁰⁹.

D'une manière plus large, les contrôles effectués auprès des associations musicales ne leur sont pas spécifiques. Ils concernent l'ensemble des associations, réunions publiques et parfois privées. Ce modèle, hérité de la censure du régime impérial, perdure sous la période républicaine. Alors en proie à des difficultés politiques, les meneurs de ce jeune régime souhaitent étouffer les potentielles contestations, encore nombreuses. Lorsque Paul Ruben⁷¹⁰ demande le droit de fonder un cercle harmonique à Limoges en 1874, le réseau de surveillance se met en place et génère des renseignements sur les membres fondateurs ; car, comme l'indique le général du 12^e Corps d'Armée au maire, « il faut éviter que sous prétexte de musique, on y fasse de la politique »⁷¹¹. La vague communarde est encore dans toutes les

⁷⁰⁷ ADHV, 4 T 29, lettre anonyme d'un membre honoraire de L'Espérance de Landouge, années 1880 (s.d., probablement 1889).

⁷⁰⁸ *Id.*, lettre du sous-préfet de Saint-Yrieix-la-Perche au préfet de la Haute-Vienne, 28 juillet 1909.

⁷⁰⁹ *Id.*, fiche de renseignements du commissariat central de Limoges sur les membres du bureau de La Muse Limousine, 19 octobre 1908.

⁷¹⁰ Paul Ruben (1841-1933) est un compositeur et musicien limougeaud. En tant que directeur de l'Harmonie de Limoges de 1876 à 1890, il occupe une place importante dans les réseaux des musiciens professionnels du département, sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie.

⁷¹¹ AML, 2 J 145, lettre du général du 12^e Corps d'Armée de Limoges au maire, 13 août 1874.

mémoires et à Limoges également, la crainte d'un mouvement contestataire voire révolutionnaire, mobilise les autorités. Pour preuve, la liste qui est fournie par le commissariat central de Limoges, à la suite de la demande du général ; sur les six musiciens, deux sont qualifiés de « dangereux » à cause de leur engagement politique :

« 1°. Ruben Paul, bijoutier, rue Haute-Vienne 13 ; veuf sans enfant. Se conduit bien et ne s'occupe point de politique. Jouit d'une bonne réputation.

2°. Imbert-Laboisselle, épicier en gros, place des Bancs ; célibataire coureur de filles, mauvaises fréquentations, s'occupe peu de politique.

3°. David Martial, garçon à magasin [...] ; marié et père de deux enfants âgés de 4 et 14 ans. A passé pendant sept ans en qualité de musicien. S'occupe beaucoup de politique, opinions très avancées. Passe pour être un communard dangereux.

4°. Burgard Baptiste, âgé de 15 ans, commis [...] ; se conduit bien et passe pour être un bien bon garçon.

5°. Gabilou Gustave, épicier [...] ; célibataire, 14 ans de service dans les tirailleurs algériens en qualité de musicien. Mauvaises fréquentations. Grand politiquant. Passe pour être un communard excessivement dangereux.

6°. Sénèque Antonin, dit Bernard [...], âgé de 20 ans et célibataire. Garçon de magasin, jouit d'une excellente réputation et ne s'occupe point de politique »⁷¹².

Mais ce n'est pas tout. L'enquête vise ensuite les potentiels membres actifs de la société en voie de formation et les conclusions sont sans appel, puisque selon le cabinet du commissaire central,

« [...] sur vingt-cinq sociétaires, quatorze possèdent des antécédents politiques, professent des opinions radicales, ou ont une conduite qui laisse à désirer, [...] il y aurait danger de laisser se réunir légalement ces individus qui, à l'abri de toute surveillance, et sous les prétextes de faire de la musique, constitueraient avant peu à n'en pas douter, une véritable société politique »⁷¹³.

⁷¹² AML, 2 J 145, renseignements sur les membres fondateurs du Cercle harmonique de Limoges, août 1874.

⁷¹³ ADHV, 4 T 29, enquête sur les membres du Cercle harmonique de Limoges en voie de formation par le cabinet du commissaire central, 21 août 1874.

Tableau 22. Détails de l'enquête réalisée auprès des membres du Cercle harmonique en voie de formation à Limoges, en août 1874⁷¹⁴.

Nom (Prénom)	Âge	Métier	Opinions
Salon (Auguste)	30	Tourneur sur porcelaines	« très dangereux, [...] professe des opinions radicales exaltées et fait partie des libres-penseurs »
Salon (Louis, frère du précédent)	26	Tourneur sur porcelaines	<i>Idem</i>
Pradet (Paul)	20	Ouvrier cordonnier	« Rien à lui reprocher au point de vue de sa vie privée, [...] pas d'opinions politiques »
Pourret (Émile)	24	Sabotier	« Excellente réputation et ne s'occupe pas de politique »
Calaud (François)	51	Mouleur sur porcelaines	« Professe des opinions excessivement exaltées au point de vue radical et de la libre-pensée »
Granet (Martial)	33	Ouvrier cordonnier	« Exaltation de ses opinions radicales »
Marand (Jean-Baptiste)	35	Garçon de magasin	« Opinions exaltées tant au point de vue radical que de la libre-pensée [...] également secrétaire de la loge maçonnique l'Écossaise »
Dudognon (Jean-Baptiste)	25	Ouvrier porcelainier	« Réputation déplorable à tous les points de vue, [...] radical et un libre-penseur exalté et dangereux »
Chaumel (Alcide)	27	Employé	« Opinions bonapartistes »
Marquet (François)	29	Tourneur sur porcelaines	« Républicain partisan du provisoire de Mr Thiers »
Lageat (Jacques)	26	Peintre sur porcelaines	« Homme dangereux fréquentant toutes les réunions publiques, y faisant de la propagande ; [...] libre-penseur ; républicain gambétiste »
Jonchade (Pierre)	26	Peintre sur porcelaines	« Homme dangereux comme monteur de coups ; libre-penseur ; est un de ceux qui ont formé les chambres syndicales sous la Commune et les clubs de la rue Palvezy [...]. Républicain gambétiste ; démagogue de la pire espèce »
Chabaudoux (Victor)	27	Secrétaire à l'hospice	« Républicain démagogue très avancé, gambétiste effréné (très suspect et bon à surveiller) »
Laville (Guillaume)	60	-	« Républicain modéré, [...] aurait désiré le maintien du gouvernement de Mr Thiers »
Deschamps (Pierre)	29	Garçon de magasin	« On le croit bonapartiste »
Bernard (Léon)	26	Peintre sur porcelaines	« Cherchait à former les chambres syndicales et fréquentait les réunions publiques ; se donne beaucoup à la lecture de journaux démagogiques ; [...] est républicain gambétiste (bon à surveiller) »

⁷¹⁴ L'enquête établit deux listes, les 17 et 20 août 1874, dont nous ne reproduisons ici qu'un échantillon, visant particulièrement à mettre en évidence les musiciens aux comportements et aux opinions jugés dangereux par les autorités.

La méfiance est grande, notamment envers ceux qui ont pris une part active aux événements de 1870-1871, mais également ceux qui ont des opinions bonapartistes, radicales ou liées au mouvement de la Libre-Pensée. D'après les renseignements fournis par l'enquête (voir le tableau n°22 plus haut), le profil « type » du musicien potentiellement dangereux pour le régime républicain à ses débuts, correspondrait à un homme âgé de 20 à 30 ans environ – donc né aux alentours de la II^e République et tout à fait apte à avoir pris une part active aux événements de 1870-1871 –, issu des métiers ouvriers⁷¹⁵ ou de l'artisanat. Ce portrait rassemble les critères de sexe, d'âge et de statut social que nous retrouvons sur la totalité de la période parmi les membres actifs des sociétés de musique. Même si ce n'était sans doute pas le cas pour l'ensemble des groupes en voie de formation dans les années 1870, l'exemple limougeaud prouve à quel point le régime républicain est, dans ses premières années d'existence, fébrile et *ipso facto* très craintif vis-à-vis des rassemblements populaires. L'article proscrivant les discussions politiques dans les sociétés musicales n'est pas nécessairement respecté par tous les membres ; mais la longévité de la République et le succès du mouvement orphéonique doivent nous interroger sur le succès politique, social et culturel du régime face aux dissidences pouvant potentiellement naître au sein de ces groupements populaires.

Cette clause est, par ailleurs, parfois respectée de manière très scrupuleuse par les sociétés. Ces dernières usent de l'article afin de justifier leur impossibilité de service lorsque la célébration revêt un caractère éminemment politique. En réponse à une sollicitation afin de participer à une manifestation le 2 décembre en l'honneur d'Alphonse Baudin⁷¹⁶, le président du Cercle orphéonique du commerce écrit au maire de Limoges en 1888 qu'un

« [...] article de notre règlement interdit à notre société le droit de prendre part à une manifestation politique ou religieuse, laissant à chacun de nous la liberté d'agir à sa guise en dehors du Cercle. En conséquence, j'ai l'honneur de vous prévenir que pour ce motif, le Cercle ne sera pas représenté à la cérémonie qui aura lieu le 2 Décembre place d'Orsay »⁷¹⁷.

⁷¹⁵ L'enquête réalisée sur les membres du Cercle harmonique de Limoges en 1874 totalise huit ouvriers sur porcelaine. Nous pouvons supposer que les travailleurs de ce secteur sont les plus craints de la part des autorités, étant donné qu'ils constituent l'élite ouvrière de la Haute-Vienne, avec les typographes. Dans son ouvrage *Archaisme et modernité en Limousin*, Alain Corbin les évoque comme des personnes instruites, capables de mener de longues conversations et ayant un fort esprit associationniste.

⁷¹⁶ La demande fait ici référence à Alphonse Baudin (1811-1851), tué sur les barricades en tant qu'opposant au coup d'État de Napoléon III le 2 décembre 1851 (d'où la date retenue par les organisateurs) ; sa tombe devient très tôt un lieu de pèlerinage pour les républicains ; il est transféré au Panthéon en août 1889, à l'occasion du centenaire de la Révolution française.

⁷¹⁷ AML, 1 J 40, lettre de Mandon, président du Cercle orphéonique du commerce de Limoges, au maire, 29 novembre 1888.

Ce sont plusieurs martyrs républicains de la II^e République effacée par le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en décembre 1851, qui sont fêtés en décembre 1888, peu avant le centenaire de la Révolution française. De fait, pour la même raison évoquée plus haut pour le Cercle orphéonique du commerce, le président des Enfants de Limoges indique au maire que

« Les statuts de la société chorale "Les Enfants de Limoges" lui interdisant de prendre part à aucune manifestation politique, nous ne pourrions prendre part à la manifestation qui doit avoir lieu [...] en l'honneur de Denis Dussoubs⁷¹⁸ »⁷¹⁹.

L'essor du mouvement orphéonique en Haute-Vienne est en partie obtenu par le soutien actif des relais républicains, aux échelles régionale, départementale et communale. C'est la raison pour laquelle il nous semble indélicat de dissocier les subventions de la surveillance ; les acteurs des unes et de l'autre sont repérables dans le même champ du politique et ils interagissent avec les adhérents des groupes orphéoniques, à l'image d'un système du don / contre-don théorisé par Marcel Mauss⁷²⁰. Par leurs dons en nature ou en objets distribués comme prix lors des concours, les institutions politiques ont en vue une forme de retour sur investissement⁷²¹ : ce dernier est obtenu par le rayonnement culturel, l'apaisement social et, surtout, l'imprégnation des idées républicaines à l'échelle du village. Comme le souligne le maire d'Eymoutiers en 1897, alors président de la fanfare,

« [...] il serait à désirer que des institutions de ce genre fussent plus nombreuses. La musique exerce une influence considérable sur les mœurs de la population et empêche bien souvent des écarts qui n'ont le plus souvent d'autres causes que l'oisiveté »⁷²².

Les écarts haïs par les républicains – en particulier l'alcoolisme, les jeux et la prostitution, au-delà de la subversion politique et du cléricisme – sont très régulièrement associés par les

⁷¹⁸ Natif de Saint-Léonard-de-Noblat, Denis Dussoubs (1818-1851), après avoir eu un rôle très actif dans les événements révolutionnaires de 1848, meurt sur une barricade le 4 décembre 1851.

⁷¹⁹ AML, 1 J 40, lettre du président de la société chorale Les Enfants de Limoges au maire, 29 novembre 1888.

⁷²⁰ MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, tome 1, mis en ligne par TREMBLAY Jean-Marie, consulté sur http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, le 23/12/2020.

⁷²¹ Marcel Mauss, dans les conclusions de son article de 1923-1924, mettait toutefois en garde contre une certaine forme de déterminisme économique dans le processus du don. Il notait que « tout n'est pas encore classé exclusivement en termes d'achat et de vente. Les choses ont encore une valeur de sentiment en plus de leur valeur vénale, si tant est qu'il y ait des valeurs qui soient seulement de ce genre. Nous n'avons pas qu'une morale de marchands ». Voir MAUSS Marcel, *loc.cit.*, p.90.

⁷²² AML, 1 J 40, lettre du maire d'Eymoutiers au préfet de la Haute-Vienne, dans le but d'obtenir une subvention pour la fanfare qu'il préside, 18 octobre 1897.

contemporains au manque d'activités dans le milieu rural. Aussi, c'est une véritable mission qui est confiée aux sociétés musicales dès la fin du XIX^e siècle, maintenir la paix sociale entre les habitants, en favorisant leur rencontre et leur entente par le divertissement musical.

b) Subversion et musiques d'opposition

Deux formes de réactions comportementales sont pratiquées par la partie du public hostile aux rassemblements républicains. D'abord, les provocations physiques. Celles-ci visent tout particulièrement les musiques militaires lors de leurs défilés. C'est, d'ailleurs, l'objet de la lettre du général du 12^e Corps d'armée au maire de Limoges, en juillet 1906 ; il y fait part d'un dysfonctionnement, semble-t-il devenu habituel, lors des revues sur le Champ-de-Juillet. D'après lui,

« Les années précédentes, à l'occasion de ces concerts, quelques désordres ont eu lieu, la foule ayant pressé les musiciens et quelques gens [...] leur ayant adressé des manifestations hostiles et leur ayant même jeté des pierres »⁷²³.

Afin d'éviter de nouveaux débordements, il propose de « faire dresser, si possible, une enceinte propre à isoler les musiciens de la foule »⁷²⁴. Le rapport d'un autre militaire, lors de la même année 1906, met l'accent sur une autre forme d'opposition. Le capitaine du 78^e R.I. évoque des incidents lors d'une retraite aux flambeaux, devant la caserne de la Visitation de Limoges ; il indique que, derrière la fanfare, les porteurs de lampions et les drapeaux tricolores,

« [...] des coups de sifflets furent donnés et l'Internationale fut chantée par la troupe assurant la retraite, mais aucuns cris séditions à l'armée ne furent prononcés. [...] La dislocation de l'attroupement qui pourrait être d'environ 500 personnes se fit sans bruit »⁷²⁵.

Cette lettre de juin 1906 est intéressante et riche d'informations sur les comportements du public participant aux retraites en flambeaux, même s'il s'agit ici d'un cas particulier ; il faut surtout remarquer que, au-delà du fait que le capitaine tente surtout de rassurer, son rapport insiste sur la capacité grandissante de la musique à mobiliser et à être mobilisée elle-même par une masse populaire. Nous avons affaire ici, par conséquent, à la seconde forme de comportement subversif en situation musicale : les provocations, ou revendications, sonores. La forte empreinte socialiste de la municipalité de Limoges, sous le mandat de Léon Betoulle,

⁷²³ AML, 1 J 44, lettre du général du 12^e Corps d'Armée au maire de Limoges, 13 juillet 1906.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ AML, 1 J 44, rapport du capitaine Pitance, du 78^e R.I, 24 juin 1906.

fait même réagir le *Courrier du Centre* qui, en 1931, publie dans ses colonnes un article fustigeant l'abus de *L'Internationale* dans les rues ; celle-ci ferait fuir « des familles et des voyageurs apeurés, parce que peu habitués, dans leurs déplacements de vacances, à entendre vociférer nuitamment à l'adresse des gens à qui on tient absolument à annoncer [...] le "commencement de la fin" »⁷²⁶. Plus tard, en juillet 1937, un lecteur du journal se plaint des « "Internationales" hésitantes et vineuses dont certains noctambules régalez les dormeurs »⁷²⁷, dans la rue Jean-Jaurès.

Auparavant, un exemple nous montre à quel point le chant représente une époque et matérialise les émotions du peuple. Après l'assassinat du président Carnot en 1894, un rapport rédigé après ses obsèques à Limoges explique qu'au petit matin, « 2 ou 3 ivrognes chantaient une chanson anarchiste dans un petit cabaret de la rue des Combes [...]. [...] les chants ont cessé aussitôt. Ces individus n'étaient pas des anarchistes »⁷²⁸. Le fait est que, malgré une alerte rapidement écartée, la tension politique est telle face aux actes anarchistes en France que cet épiphénomène est jugé assez sérieux pour que le ministère de l'Intérieur diligente une équipe du commissariat de la ville.

Lors du concours de 1910 à Limoges, un document manuscrit du cabinet de la préfecture donne des précisions pour la retraite aux flambeaux, censée clore le festival. Il y est question de la surveillance et du déroulement du défilé, qui, par la foule qui est amenée à se réunir, nécessite une attention particulière par les autorités locales. Les éléments qui y apparaissent sont les suivants :

*« - en tête une fanfare de cavalerie
Pas de cavaliers en tenue
Musiques civiles en tenue
Pas besoin de soldats en armes
Seulement des hommes porte-torche et des musiciens
Les hommes d'escorte seraient débordés. Inutiles »*⁷²⁹.

L'absence de surveillance armée résulte du pragmatisme des autorités qui ne souhaitent pas susciter les débordements de la foule. Du reste, la soirée de la retraite aux flambeaux se passe sans heurts, ce que notifie dès le lendemain le commissaire central de Limoges au préfet. La seule remarque qu'il fait sur les problèmes rencontrés est relative à « quatre

⁷²⁶ *Courrier du Centre*, 9 août 1931.

⁷²⁷ *Id.*, 12 juillet 1937.

⁷²⁸ ADHV, 1 M 237, rapport du commissaire spécial sur les obsèques du président Sadi Carnot à Limoges, 25 juin 1894.

⁷²⁹ ADHV, 4 T 24, note manuscrite du cabinet du préfet de la Haute-Vienne, 12 août 1910.

anarchistes [qui] portaient des transparents lumineux sur lesquels on lisait "Groupe d'études sociales. A bas Biribi, à bas les bagnes militaires" »⁷³⁰.

Ce n'est pas uniquement la ville de Limoges qui semble concernée par ces chants politiques. C'est le cas dans la commune de Montrol-Sénard, dont les habitants sont réveillés dans la nuit du 16 au 17 novembre 1919⁷³¹, aux sons du chant révolutionnaire. À Aix-sur-Vienne en 1924, en l'honneur de la victoire de Léon Betoulle aux élections sénatoriales, les habitants sont gênés dans leur sommeil par « les accents de l'Internationale »⁷³².

Fondé en octobre 1910⁷³³ à Limoges, l'orphéon socialiste – en fait une chorale – demeure très actif dans l'entre-deux-guerres. Affilié à la S.F.I.O. de la Haute-Vienne qui ne cesse d'accroître son électorat au début du XX^e siècle dans le département⁷³⁴, il se dote de personnalités majeures du paysage politique limougeaud dans son organisation. Aussi, l'association a en 1932 pour président d'honneur Joseph Cazautets, alors maire socialiste d'Isle, ainsi que Léon Betoulle, maire de Limoges, en tant que président actif⁷³⁵. Cependant, l'orphéon ne déroge pas à la règle concernant le ralliement à la République et à ses principes. Dès 1912, ses membres acceptent de participer à la fête nationale du 14-Juillet⁷³⁶. Cela s'avère tout à fait compréhensible lorsqu'on se rappelle que la municipalité est acquise aux socialistes cette même année 1912, au mois de mai, par la victoire électorale de Léon Betoulle. Mais, animé par un esprit d'ouverture et progressiste, le grand concert organisé à l'occasion du 1^{er} mai 1929 met à l'honneur M^{elle} Moyroud, qui dirige alors l'orchestre pour la soirée au Cirque-théâtre de Limoges⁷³⁷. C'est un très rare exemple d'association musicale, dans laquelle une cinquantaine d'instrumentistes à majorité masculins⁷³⁸, sont dirigés par une femme.

⁷³⁰ ADHV, 4 T 24, note du commissaire central au préfet de la Haute-Vienne, 14 août 1910. Les mêmes faits sont rapportés dans l'*Almanach du Limousin*, dans la « Revue de l'année » publiée en 1911. Son auteur note que « comme on devait s'y attendre, les anarchistes ont cherché à mettre du désordre, portant des transparents avec des inscriptions injurieuses et brillant des chants révolutionnaires ».

⁷³¹ *Courrier du Centre*, 21 novembre 1919.

⁷³² *Id.*, 20 décembre 1924.

⁷³³ D'après l'*Almanach du Limousin* en 1914, l'orphéon est officiellement fondé le 10 janvier 1911. À cette date, l'équipe dirigeante est ainsi composée de Joseph Cazautets (président d'honneur), Léon Betoulle (président actif), Jean Parvy (vice-président, secrétaire de la Fédération socialiste de la Haute-Vienne), François Duban (vice-président, secrétaire de la Section limousine du Parti socialiste), F. Sauriac (directeur), MM. de Saint-Vinox et Charbonnières (sous-directeurs répétiteurs) et Marcel Faure (secrétaire).

⁷³⁴ Voir l'annexe n°22.

⁷³⁵ AML, 1 S 30, programme du concert annuel de l'orphéon socialiste, 1932. Le programme s'ouvre, avec l'orchestre de la société dirigé par M. Evrard, par l'*Internationale*.

⁷³⁶ AML, 1 J 44, lettre du secrétaire de l'orphéon socialiste au maire de Limoges, 6 juillet 1912.

⁷³⁷ AML, 1 S 30, programme du concert du 1^{er} mai 1929 au Cirque-théâtre de Limoges.

⁷³⁸ Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la liste des musiciens et de tous les membres honoraires de l'orphéon socialiste de Limoges. Néanmoins, une photographie publiée en octobre 1934, dans *Le Populaire du Centre*, montre très clairement la dominante masculine dans l'association. Nous

Nous n'avons pu attester de l'existence effective d'un orphéon communiste à Limoges. Une annonce pour une répétition générale est publiée en août 1922⁷³⁹, sans informations plus précises sur les objectifs et sur la composition de l'association. Elle est une nouvelle fois mentionnée dans un article en 1927, qui vise à rectifier une rumeur affirmant que

« [...] l'Orphéon du Peuple⁷⁴⁰ ne serait autre que l'Orphéon Communiste. [...] L'Orphéon Communiste n'ayant jamais été dissous existe encore sous ce titre, il ne peut donc s'agir de l'Orphéon du Peuple, lequel est composé d'éléments ouvriers et employés, ni plus ni moins que toutes les autres sociétés musicales »⁷⁴¹.

L'amalgame est assez compréhensible, dans la mesure où, peu après le Congrès de Tours, la presse demeure hésitante dans les appellations : ainsi, une répétition générale de mars 1921 est destinée aux membres de l'« Orphéon socialiste communiste »⁷⁴² ; deux mois plus tard, la note publiée dans le *Populaire du Centre* n'utilise que le terme « communiste »⁷⁴³ pour qualifier la société musicale, avant qu'une nouvelle information précise que l'orphéon appartient à la Section Française de l'Internationale Communiste⁷⁴⁴. Par ailleurs, le public peut aisément se méprendre étant donné que les membres de l'Orphéon du peuple se donnent rendez-vous au premier étage du « restaurant Russe »⁷⁴⁵ à Limoges. La véritable scission, du point de vue musical, entre les deux groupes semble s'affirmer au cours de l'année 1921 : l'orphéon dit « communiste » se dote en effet d'un nouveau local durant l'été 1921 et s'installe sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Limoges⁷⁴⁶.

Nous constatons par ces exemples que ce n'est pas uniquement le répertoire ou les musiciens qui sont visés par les débordements. Ce sont, bien davantage, des symboles de la République et l'uniforme militaire qui déclenchent une hostilité épisodique, considérée, du reste, dans un contexte national et international. Les sociabilités musicales à l'œuvre dans ces moments d'opposition forment un contre-pouvoir numérique et culturel dont la masse ouvrière limougeaude, hommes et femmes confondus, s'empare au cours de la Belle Époque – le cas

savons, grâce à un article du *Populaire du Centre* du 28 septembre 1910, que la cotisation est fixée à 0,25 francs par mois et que les adhérents de plus de 18 ans doivent être obligatoirement membres du Parti socialiste. Un autre article du même journal, daté du 28 septembre 1921, évoque « 48 membres exécutants » qui participent au concours international de Vichy.

⁷³⁹ *Le Populaire du Centre*, 1^{er} août 1922.

⁷⁴⁰ Cette phalange musicale semble avoir été fondée en 1922, d'après une note du 19 novembre de cette année-là parue dans le *Courrier du Centre*.

⁷⁴¹ *Courrier du Centre*, 9 mai 1927.

⁷⁴² *Le Populaire du Centre*, 19 mars 1921.

⁷⁴³ *Id.*, 14 mai 1921.

⁷⁴⁴ *Id.*, 7 juin 1921.

⁷⁴⁵ *Id.*, 16 janvier 1923.

⁷⁴⁶ *Id.*, 15 août 1921.

de *L'Internationale* demeure emblématique de ces chants jugés nocifs à la République. C'est une forme parallèle d'organisation ouvrière, renforcée en Haute-Vienne par la fondation d'associations musicales explicitement liées à une idéologie politique promotrice des intérêts du prolétariat.

c) La République des sons

Tableau 23. Composition et mode d'élection des conseils d'administration de six sociétés musicales de la Haute-Vienne.

Société (date du règlement)	Composition du conseil	Mode d'élection
Fanfare de Saint-Yrieix (1881)	Président, 2 vice-présidents, 5 commissaires (parmi les membres honoraires), 6 commissaires (parmi les membres exécutants), chef, sous-chef et secrétaire	Élus pour 2 ans, élections individuelles et au scrutin secret ; majorité absolue pour le 1 ^{er} tour, majorité relative pour le second
Société philharmonique de Limoges (1881)	Président, 2 vice-présidents, chef d'orchestre, 15 commissaires (dont le trésorier et le secrétaire)	Élections « par la voie du scrutin à la pluralité relative des votants » en assemblée générale, membres élus pour 1 an (2 ans pour le chef d'orchestre)
L'Union de Verneuil (1888)	Président, vice-président, directeur, rapporteur, trésorier, secrétaire	Nomination pour 1 an en assemblée générale, par les membres actifs et honoraires
Cercle Lyrique de Limoges (1891)	Président, 2 vice-présidents, trésorier, secrétaire général, 6 membres choisis parmi les membres honoraires et actifs	Président élu pour 5 ans ; il nomme les Présidents et membres d'honneur, les autres membres du bureau sont rééligibles par cinquième annuellement et par voix de tirage au sort
Fanfare de Saint-Victurnien (1896)	Président honoraire, président actif, vice-président, trésorier, secrétaire-rapporteur, 10 conseillers, chef directeur, sous-chef, bibliothécaire	Nomination en assemblée générale, par scrutin secret tous les ans
Union musicale de Vayres (1900)	Président, vice-président, chef de musique, sous-chef de musique, secrétaire-trésorier, 2 membres exécutants majeurs	Vote par tous les exécutants de plus de 16 ans au bulletin secret ; majorité absolue au 1 ^{er} tour puis majorité relative au second
Union musicale de Linards (1912)	2 présidents d'honneur, président, 3 vice-présidents, secrétaire, trésorier, secrétaire-adjoint, trésorier-adjoint, archiviste, porte-drapeau, chef et sous-chef de musique	Vote à main levée tous les 3 ans
Les Enfants du Dorat (1930)	Président, vice-président, chef-directeur, sous-chef, secrétaire, trésorier, bibliothécaire-archiviste, 1 ou 2 commissaire(s)	Élection en assemblée générale et renouvellement du Bureau tous les 2 ans, « le vendredi qui précède la Semaine Sainte » ⁷⁴⁷

⁷⁴⁷ Fondée en 1880, la société Les Enfants du Dorat enseigne la musique d'ensemble, dont la chorale à l'aspect très proche de l'enseignement ecclésiastique.

À l'aide d'exemples tirés des statuts et des règlements de sociétés musicales en Haute-Vienne (voir le tableau n°23), nous pouvons confirmer l'idée selon laquelle l'institution orphéonique a constitué un laboratoire de l'apprentissage républicain entre 1870 et – au moins – la Première Guerre mondiale. Nous avons affaire à des micro-sociétés qui reproduisent le schéma organisationnel de la nation et qui s'imposent en tant que médiatrices culturelles, sociales et politiques.

La société l'Union des Amis, à Limoges, est administrée en 1890 par un président, deux vice-présidents, un trésorier, un secrétaire et sept commissaires⁷⁴⁸. L'ensemble de ce bureau directeur est élu par « votes spéciaux », aux trois quarts des voix et au premier tour, la majorité absolue au second tour et la majorité relative en cas de troisième tour⁷⁴⁹. Quant au président, il « représente la société dans toutes ses relations extérieures ou publiques »⁷⁵⁰, possède le droit de convocation et dirige les débats. Des exemples similaires concernent une très large majorité des sociétés du département, créant une organisation normative.

Ce calque républicain reproduit les codes déjà admis de manière plus large dans la société française, en excluant par exemple les femmes du processus d'élection. Une exception, tout de même, à cette règle et qui concerne sans doute d'autres sociétés en France, notamment les chorales et les quelques ensembles uniquement féminins. Le Cercle musical des membres de l'Enseignement de Limoges, créé en 1900, intègre les femmes en tant qu'électrices et en tant que candidates éligibles ; l'article 13 des statuts de la société, relatif à l'organisation de l'administration, précise en effet qu'il

« [...] est d'usage de faire représenter au sein de la Commission le plus grand nombre d'écoles possible. Dans ce but, si plusieurs maîtres ou maîtresses de la même école étaient élus au premier tour, il serait procéder [sic] à un tour de scrutin spécial pour opter en faveur d'un seul des noms mis en avant »⁷⁵¹.

Toujours est-il que la pratique la plus répandue reste celle de la mise en place d'un système électif incluant un critère de genre. Souvent implicite dans les statuts des associations musicales, la relégation des femmes est de temps à autre plus clairement exprimée : la Société

⁷⁴⁸ AML, 2 J 145, statuts de la société l'Union des Amis, article 6, 1890.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, articles 7 et 8.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, article 12.

⁷⁵¹ ADHV, 4 T 28, statuts et règlement du Cercle musical des membres de l'Enseignement de Limoges, extrait de l'article 13, mars 1900. Malgré cela, la distinction entre les deux sexes est mise en avant dans un autre article, concernant les membres exécutants ; en effet, les hommes sont tenus d'être vêtus de noir avec leur insigne lors des sorties publiques, tandis que les dames ne doivent porter que l'insigne, sans précision supplémentaire pour leur apparence vestimentaire (article 22).

musicale du Pont-Neuf souligne dans l'un de ses articles que « les dames ne peuvent être élues membres du Comité de Direction »⁷⁵².

Des sociétés modélisent leur organisation interne de manière plus évidente sur celle de la III^e République. En 1877, le règlement des Enfants de Limoges met en avant le fait que « la commission peut, quand elle le juge convenable, demander un vote de confiance à la société »⁷⁵³. Cette pratique, dont aucun cas n'a été conservé aux archives, atteste de l'expérience collective de la démocratie, dans une chorale où seuls quelques dirigeants et membres honoraires, plus âgés, ont pu connaître la courte période de la II^e République. Malgré tout, des éléments indépendants du modèle politique républicain perdurent, le plus souvent pour des raisons pratiques et de gestion interne : c'est le cas du vote à main levée ou du fait de remplacer le président de l'association, lors de son absence à une réunion, par « le plus âgé des membres du bureau »⁷⁵⁴.

Les élections et l'organisation pyramidale mises en place dès les années 1870-1880 confèrent un caractère instructif aux sociétés musicales, par l'apprentissage du modèle républicain en milieu rural. Cela renforce, en outre, la cohésion du groupe et fournit une expérience concrète de la hiérarchie, en-dehors du monde du travail. Cependant, le vote n'est pas le fait exclusif de la III^e République, étant donné que des associations musicales nées sous le Second Empire le pratiquent déjà : le Cercle musical de Limoges, composé en majorité d'employés de commerce, instaure dès sa fondation en 1864 le principe selon lequel « la société s'administre par elle-même et repose sur le principe du vote »⁷⁵⁵.

Ce comportement, modelé au sein des associations musicales, fait dire à Philippe Gumplowicz qu'« avec son organisation, ses idéaux, sa discipline, sa tenue, la vie sociétaria appelle et forme un homme nouveau, un "aristocrate ouvrier" doté d'un comportement civique, raisonnable dans ses loisirs, économe dans ses plaisirs »⁷⁵⁶. De fait, d'autres pratiques réglementées par écrit et qui se maintiennent sur l'ensemble de la III^e République, consolident l'esprit de collectivité et le partage de valeurs communes. C'est, en particulier, le cas de l'uniforme et des bannières.

⁷⁵² ADHV, 4 T 28, statuts de la Société musicale du Pont-Neuf, extrait de l'article 48, janvier 1882.

⁷⁵³ *Id.*, statuts des Enfants de Limoges, article 28, avril 1877.

⁷⁵⁴ *Id.*, extrait de l'article 6 des statuts de la société de trompettes La Muse Limousine, début du XX^e siècle.

⁷⁵⁵ *Id.*, statuts du Cercle musical de Limoges, article 3, novembre 1864.

⁷⁵⁶ GUMPLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée*, *op.cit.*, p.172.

2. Fêter la République

a) Uniformes et bannières

L'esprit de corporation est consolidé, en plus de la pratique musicale en groupe supposant déjà une entente collective, par l'utilisation de codes visuels distinctifs. Cela renvoie au modèle militaire et est présent dans tous les règlements intérieurs. La proximité avec ce modèle est si forte que le gouvernement républicain impose systématiquement l'ajout d'un article dans les règlements intérieurs, sous peine de la désapprobation des statuts. Nous retrouvons cette règle, par exemple, pour les sociétés la fanfare d'Ambazac en 1888 et L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne en 1893 :

« Au cas où un costume spécial serait adopté par la Société, il devra différer complètement de la tenue militaire. Il ne sera employé pour la distinction des grades aucun des insignes adoptés pour les armées de terre ou de mer. La même prohibition sera étendue aux médailles et insignes qui ne ressembleront en rien aux décorations nationales ou étrangères, ni même aux médailles d'honneur »⁷⁵⁷.

Tableau 24. Détails des uniformes et des insignes de six sociétés musicales de la Haute-Vienne (1875-1908)⁷⁵⁸.

Société (date)	Uniformes et insignes
Union chorale de Limoges (1875)	« Toutes les fois que la société aura occasion de paraître en public, ses membres devront, autant que possible, être vêtus de noir ; ils porteront à la boutonnière le signe distinctif adopté par la société »
Fanfare de Châteauponsac (1877)	« La fanfare prend pour insigne individuel un ruban vert et rouge formant un nœud au centre duquel sera placée une petite lyre d'argent »
Enfants de Limoges (1877)	« La société a pour insigne individuel une lyre d'argent attachée par un ruban bleu à la boutonnière »
Cercle harmonique de Limoges (1891)	« Toutes les fois que la société aura une occasion de paraître en public, ses membres devront porter à la boutonnière un signe distinctif qui se compose d'un ruban <u>vert</u> et d'une lyre en <u>or</u> »
Enfants de Saint-Junien (1899)	« La société adopte comme insigne la casquette dite "marine" en drap noir avec galon or et lyre brodée, visière oblique vernie noir »
Cercle Orphéonique et Union Chorale de Limoges (fusion des deux chorales en 1908)	« La Société a pour insigne individuel un ruban vert sans attribut »

⁷⁵⁷ ADHV, 4 T 29, statuts de la fanfare d'Ambazac (article 19), mars 1888 et de L'Avenir d'Aixe-sur-Vienne (article 29), avril 1893. Il s'agit de l'application de la circulaire du 12 septembre 1885.

⁷⁵⁸ Les exemples sont tirés des statuts des sociétés musicales compilés dans le dossier 4 T 29 des archives départementales de la Haute-Vienne.

Des règlements détaillent avec plus de précisions les uniformes, les insignes et les bannières qui deviennent des marqueurs identitaires et d'unité dans une République qui souhaite s'affirmer et inculquer des valeurs d'organisation guerrière à toute une génération encore marquée par la défaite de 1870 (tableau n°24). Des témoignages photographiques corroborent la thèse d'une solidification de liens sociaux entre les membres des sociétés orphéoniques (figures 51 à 57).

D'après Vincent Petit, ces éléments font que

« l'association musicale, élément central de la sociabilité masculine, présente à tous les rassemblements villageois qu'ils soient patriotiques ou religieux, porte des signes qui sont autant de marqueurs d'identité – le nom de la société, l'uniforme, le répertoire musical, les parrains qu'elle s'est choisis, les lieux où elle se rend... - et qui témoignent de son inscription dans le champ politique régional et national. Elle constitue en quelque sorte un médium de la communauté villageoise, une expression de sa cohésion interne comme de son affirmation sur l'extérieur. À ce titre, elle pose le problème de la politisation des campagnes »⁷⁵⁹.

Une forme singulière de sociabilité naît de l'utilisation collective de codes vestimentaires et visuels issus du modèle militaire. Non seulement cela est perçu comme le moyen de créer une identité mais cela permet également de modeler les comportements des musiciens. En effet, de nombreux règlements intérieurs font de la propreté et de la bonne tenue vestimentaire une nécessité afin de rendre le groupe uni et présentable devant le public. Les membres de l'Union musicale de Linards sont contraints lors de « tout concert ou déplacement de la musique [de] se présenter dans un état de propreté satisfaisant, ils auront en outre l'obligation de coiffer la coiffure uniforme de la société. [...] »⁷⁶⁰. Il en est de même pour les postulants de la société musicale de Saint-Paul en 1887 qui, au-delà des compétences musicales, doivent avoir « une tenue convenable et une conduite honorable »⁷⁶¹. Tout un pan de l'histoire culturelle, relative au soin du corps et de l'aspect vestimentaire, est bouleversé par l'application de règles collectives au sein des associations musicales, dès la fin du XIX^e siècle. Marqueur identitaire, ce fait contribue en outre à l'éducation des masses populaires, parallèlement à l'essor de la pensée hygiéniste⁷⁶².

⁷⁵⁹ PETIT Vincent, *loc.cit.*, p.714.

⁷⁶⁰ ADHV, 4 T 29, statuts de l'Union musicale de Linards, extrait de l'article 9, février 1913.

⁷⁶¹ *Id.*, statuts de la société musicale de Saint-Paul, février 1887.

⁷⁶² De nombreux traités sur l'hygiène corporelle sont publiés à la Belle Époque. Une vue d'ensemble est donnée dans l'œuvre de CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps*, tome II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, 466 p.



Figure 51. Fanfare de Limoges, s.d.⁷⁶³



Figure 52. La Lyre de Limoges, s.d.⁷⁶⁴

⁷⁶³ *Limoges-Illustré*, 1^{er} février 1904.

⁷⁶⁴ *Id.*, 15 décembre 1903.



Figure 53. Harmonie des cheminots de Limoges, fondée en 1925, s.d.⁷⁶⁵



Figure 54. L'Union musicale à Limoges, fondée en 1892, s.d.⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ AML, 20 Fi 779.

⁷⁶⁶ AML, 20 Fi 787. Nous pouvons reconnaître, sur la bannière de la société, les insignes de saint Martial, patron de la ville.



Figure 55. Fanfare ouvrière de Châlus, vers 1920⁷⁶⁷.



Figure 56. Harmonie municipale d'Aixe-sur-Vienne au concours de Châtelailon, 1935⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷ AML, collection privée, série T.

⁷⁶⁸ AML, collection Pierre et Hélène Gandois, série T.



Figure 57. Les Enfants de Limoges au concours de Nantes, 1930⁷⁶⁹.

b) Commémorer la République

Outre les baptêmes, les mariages et les enterrements, les sociétés de musique participent de la célébration républicaine, en apportant leur concours aux fêtes et aux cérémonies publiques. À l'occasion d'événements pendant lesquels la population urbaine et rurale de la Haute-Vienne se rassemble, la musique devient nécessairement un outil de commémoration. Conformément à leurs règlements et statuts, les sociétés musicales du département s'inscrivent dans le cadre de la « fête républicaine » décrite par Olivier Ihl⁷⁷⁰. Nous prendrons ici quelques illustrations de l'implication de ces sociétés dans des événements qui, au-delà des sociabilités musicales qu'elles génèrent, prolongent et renforcent l'assimilation de l'idée républicaine, de ses valeurs et de ses symboles, auprès de la population.

Pour le 150^e anniversaire de la Révolution française à l'été 1939, toutes les localités de la Haute-Vienne mobilisent leurs phalanges musicales, afin d'agrémenter les festivités d'une aura sonore glorifiante et censée favoriser la concorde sociale. Le tableau suivant détaille les agréments musicaux apportés aux festivités dans quelques communes du département.

⁷⁶⁹ *La Vie limousine*, 25 août 1930.

⁷⁷⁰ IHL Olivier, *La fête républicaine*, *op.cit.*

Tableau 25. Détails des fêtes données à l'occasion du 150^e anniversaire de la Révolution française dans quelques communes de la Haute-Vienne le 14 juillet 1939⁷⁷¹.

Commune	Déroulement
Panazol	Concert de l'Eglantino do Lemouzi, la Fanfare du Palais-sur-Vienne et l'Estudiantina limousine ; installation de haut-parleurs
Droux	Chants par les enfants des écoles communales : <i>Marseillaise</i> , <i>Hymne à la liberté</i> , <i>Chant du départ</i>
Magnac-Laval	Réveil en fanfare, banquet « démocratique », concert de la Société philharmonique de Magnac-Laval puis bal populaire
Nantiat	Chants par l'école de garçons (<i>Hymne à la liberté</i> , <i>La Carmagnole</i> , <i>l'Arbre de la liberté</i>) et celle des filles (<i>Le nom de la France</i> , <i>Aux morts pour la patrie</i> , <i>Les Allobroges</i>) ; grand bal gratuit
Saint-Léonard-de-Noblat	Concert de l'Union musicale de Saint-Léonard, chants de l'époque révolutionnaire par l'école des jeunes filles ; bal champêtre
Vayres ⁷⁷²	Concert de l'Harmonie de Rochechouart, <i>La Marseillaise</i> ; Enfants des écoles en tuniques tricolores et bonnets phrygiens ; chants : <i>Là-haut, là-haut</i> (ronde), <i>Hymne à la liberté</i> (chœur), <i>Quand j'étais au village</i> (ronde) et danses populaires
Limoges	Livret distribué avec les paroles de <i>La Carmagnole</i> , <i>Ça ira</i> , <i>La Marseillaise</i> , <i>Le chant du départ</i> . Participation d'artistes de la ville, la Fanfare municipale, les Enfants de Limoges, l'Orphéon socialiste, l'Orphéon de la S.N.C.F., la Patriote limousine ; bals avec orchestres locaux au Champ-de-Juillet, sur les places de la République, Marceau, des Carmes et de l'Hôtel-de-Ville ; cortège de 12 chars et 300 figurants, avec une sonorisation par des haut-parleurs sur tout le parcours, notamment les places Wilson et Denis-Dussoubs.

Dans ces manifestations, les enfants ont une place plus visible qu'à l'accoutumée. Ils participent activement à la célébration républicaine et font partie du décorum mis en place pour les fêtes. Les jeunes musiciens et chanteurs, des deux sexes, peaufinent à l'occasion leur apprentissage de la République, son histoire et ses valeurs. Les clichés conservés aux archives, à l'instar de ceux des communes de Vayres et de Panazol (figures 58 et 59), révèlent une communion villageoise autour du défilé et de l'adoption de symboles visuels que nous devinons derrière le noir et blanc – cocardes et bonnets phrygiens supposant les couleurs tricolores. Même si Michèle Alten rappelle les difficultés pour intégrer la *Marseillaise* dans les chants patriotiques appris à l'école – en donnant pour preuve la circulaire de 1911 qui souligne le sens et l'intérêt de l'hymne national – elle admet que l'école est systématiquement impliquée dans les célébrations du 14-Juillet⁷⁷³.

⁷⁷¹ ADHV, 3 T 137, commémoration des 150 ans de la Révolution française.

⁷⁷² Deux photographies sont conservées de l'événement à Vayres, dans le dossier 3 T 137 des Archives départementales de la Haute-Vienne.

⁷⁷³ ALTEN Michèle, « L'école républicaine et la musique (1880-1939) », in TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme*, op.cit.



Figure 58. Commémoration des 150 ans de la Révolution française dans la commune de Vayres, 14 juillet 1939⁷⁷⁴.



Figure 59. Commémoration des 150 ans de la Révolution française à Panazol, défilé du 14 juillet 1939⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ ADHV, 3 T 137.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

À Limoges, le cinquantenaire de la proclamation de la III^e République fait lui aussi l'objet de festivités, le 4 septembre 1920⁷⁷⁶. Le 22 septembre 1892, le centenaire de la I^{ère} République est célébré par des aubades de la part des sociétés musicales de Limoges, une retraite aux flambeaux et « les tambours, clairons, musiques et fanfares de la garnison »⁷⁷⁷. De manière très symbolique, le général du 12^e Corps d'Armée avait fait part au maire de Limoges de sa volonté de faire jouer les musiques militaires sur la place de la République⁷⁷⁸.

D'une façon beaucoup plus fréquente et pérenne, la fête nationale du 14-Juillet mobilise elle aussi les phalanges musicales de la Haute-Vienne. Comme partout en France, les villes et les villages pavoisés commémorent en musique une date clef de l'histoire contemporaine du pays. Dès le 14 juillet 1880, année officielle de l'instauration de la fête nationale, des fêtes sont organisées dans l'ensemble des localités du département. À Limoges, ce sont les musiques militaires sur les places publiques et un concert au théâtre donné par le Cercle Orphéonique du Commerce et la Société harmonique qui sonorisent l'événement⁷⁷⁹ ; le rapport du commissaire central au maire de la ville, daté du 15 juillet insiste sur le fait que « l'aspect de la population démontrait une satisfaction générale. Les établissements publics ont fait de bonnes recettes et ont joui de la tolérance de la nuit. [...] Il n'a été fait aucune arrestation, on n'a eu à relever aucune contravention, aucun accident ou incident »⁷⁸⁰. Nous possédons pour cette fête des détails concernant les musiques militaires employées (tableau n°26). Au total, 433 hommes sont réquisitionnés dont 234 pour les parties sonores et musicales⁷⁸¹.

Tableau 26. État des hommes de la 45e Brigade d'infanterie employés pour le 14 juillet 1880.

Corps	Musiques, tambours, clairons	Porteurs de torches	Piquet en armes, peloton de cavalerie	Servants aux canons
63 ^e de ligne	77	30	50	49
78 ^e de ligne	58	35	-	24
23 ^e brigade des Chasseurs	39	35	-	12
17 ^e Chasseurs	32	-	13	12
20 ^e Dragons	28	-	12	10
12 ^e E. Train	-	-	-	12
Totaux	234	100	75	119

⁷⁷⁶ *Courrier du Centre*, 15 juillet 1920.

⁷⁷⁷ *Id.*, 19 septembre 1892.

⁷⁷⁸ AML, 1 J 40, lettre du général de Launay, commandant du 12^e Corps d'Armée au maire de Limoges, 19 septembre 1892.

⁷⁷⁹ *Courrier du Centre*, 9 juillet 1880.

⁷⁸⁰ AML, 1 J 41, rapport du commissaire central de Limoges au maire, 15 juillet 1880.

⁷⁸¹ *Ibid.*

À Magnac-Laval et à Pierre-Buffière, les sociétés musicales sont également mobilisées⁷⁸². Le compte-rendu des fêtes à Eymoutiers indique que l'on « voyait arriver, malgré les travaux des champs, de longues files d'habitants de la campagne »⁷⁸³, pour écouter la fanfare de la commune. À chaque fois, la *Marseillaise* est entendue. En juillet 1920, les sociétés musicales de Rancon, Châteauponsac, Solignac, Saint-Junien et de Limoges prêtent leur concours aux solennités du 14-Juillet⁷⁸⁴.

D'autres célébrations nationales, de moindre envergure, sont suivies par la population de la Haute-Vienne. C'est le cas de la fête nationale des mères de familles, à laquelle l'Harmonie du P.O. participe, au Ciné-Paris de Limoges en 1926⁷⁸⁵ ; pour le même événement en 1935, c'est, cette fois, un « pick-up »⁷⁸⁶ qui est utilisé. Pour la fête de Jeanne-d'Arc de 1931, la cérémonie se déroule dans la cathédrale, avec des chants liturgiques et un *Te Deum* dirigé par le maître de chapelle⁷⁸⁷. Le tout est agrémenté du concours du 126^e de ligne de Brive, qui donne un concert au kiosque du jardin d'Orsay.

Ludovic Tournès décèle une originalité de la fête républicaine, dans la mesure où il n'y a « pas de cérémonie religieuse ni de parade monarchique, mais du chant choral, et notamment La Marseillaise [...]. Dans cette perspective, l'hymne national apparaît comme bien plus qu'un simple ornement, car il abolit la distance entre les citoyens et permet de renforcer la cohésion du corps social par l'appel à l'affectif et au fusionnel »⁷⁸⁸. Sans surprise, tous les programmes des 14-Juillet en Haute-Vienne contiennent l'hymne national. Celui de 1881 est dominé par des airs de fantaisie et des chœurs joués par les enfants des écoles communales de Limoges (figure 60). Ces écoliers clôturent la soirée musicale par l'interprétation, justement, de *La Marseillaise*, invitée obligatoire d'une fête célébrant l'instauration du premier régime républicain en France. Ils exécutent également la *Marche républicaine* d'Adolphe Adam.

⁷⁸² *Courrier du Centre*, 17 et 18 juillet 1880.

⁷⁸³ *Id.*, 21 juillet 1880.

⁷⁸⁴ *Id.*, 9, 12, 13 et 15 juillet 1920.

⁷⁸⁵ *Id.*, 7 juin 1926. Lors de la fête, des chœurs sont chantés par les élèves des écoles normales de Limoges.

⁷⁸⁶ *Id.*, 5 juin 1935.

⁷⁸⁷ *Id.*, 11 mai 1931.

⁷⁸⁸ TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines*, *op.cit.*, p.41.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

FÊTE DU 14 JUILLET 1881

CONCERT

EXÉCUTÉ

AU THÉÂTRE DE LIMOGES

AVEC LE CONCOURS DE

LA SOCIÉTÉ HARMONIQUE La SOCIÉTÉ des CONCERTS POPULAIRES

La Société Chorale les Enfants de Limoges Le Cercle Orphéonique du Commerce

LES ÉLÈVES DES ÉCOLES COMMUNALES

De la route de Paris, de la vieille route d'Aixe et de Montjovis

PROGRAMME

1. <i>Concert de Nuit</i> , Fantaisie.....	HEMMERLE.
Exécutée par la SOCIÉTÉ HARMONIQUE.	
2. <i>Le Réveil du Jour</i> , Chœur.....	SAINTIS.
Chanté par les ENFANTS DE LIMOGES.	
3. Fantaisie sur <i>les Pantins de Violette</i>	DUMONCHAU.
Exécutée par la SOCIÉTÉ DES CONCERTS POPULAIRES.	
4. <i>Marche Républicaine</i> , Chœur.....	A. ADAM.
Chanté par les ÉLÈVES DES ÉCOLES COMMUNALES de la route de Paris, de la vieille route d'Aixe et de Montjovis.	
5. Air varié pour harmonie.....	MARIE.
Exécutée par la SOCIÉTÉ HARMONIQUE, Soli par MM. DUPUY, GARAS, SERTOUT, LÉON BERNARD & DELAGE.	
6. <i>La Noce Flamande</i> , Chœur.....	BOULANGER.
Chanté par le CERCLE ORPHEONIQUE.	
7. Marche du <i>Tannhäuser</i>	WAGNER.
Exécutée par la SOCIÉTÉ DES CONCERTS POPULAIRES.	
8. <i>La Marseillaise</i> (Nouvelle orchestration de M. PESSARD).....	ROUGET DE L'ISLE.
Exécutée par les ÉLÈVES DES ÉCOLES COMMUNALES, les ENFANTS DE LIMOGES et la SOCIÉTÉ DES CONCERTS POPULAIRES.	

Figure 60. Affiche et programme du concert au théâtre de Limoges pour la fête nationale, 14 juillet 1881⁷⁸⁹.

Le cérémonial républicain mobilise des pans entiers de la société rurale. Là encore, le poids de ces festivités dans le maintien de la cohésion des groupes est loin d'être négligeable. D'autant que, de la même manière que pour les concours de musique, une multitude d'acteurs, de lieux et de symboles sont mobilisés le temps d'une célébration.

En juillet 1884, les comptes de la municipalité de Limoges donnent une idée des dépenses engagées pour célébrer la nation, par l'organisation de bals champêtres dans les divers quartiers de la ville : 2 778 lanternes, 828 drapeaux, 153 ballons et 164 écussons sont utilisés⁷⁹⁰. Trois ans plus tard, ce sont quatre débitants officiels, chargés de servir les boissons lors de la fête nationale à Limoges, qui sont désignés dans une note ; cette dernière contient aussi des indications pour installer 600 chaises au Champ-de-Juillet et une trentaine sur la

⁷⁸⁹ AML, 1 J 41.

⁷⁹⁰ AML, 1 J 40, comptes des sommes dues par la municipalité de Limoges pour la fête nationale de 1884. La totalité des éléments listés revient à un coût de 1 222,45 francs.

place d'Orsay⁷⁹¹. Or, le maire de Limoges insiste pour installer autant de chaises que de cartes distribuées pour le spectacle du Champ-de-Juillet, soit près de 1 800. De même, les discussions s'engagent sur le terrain économique dès lors que le maire observe que les organisateurs ont « pris l'habitude de distribuer de la bière aux musiciens » en concluant sur le fait de « se reporter à ce qui a été fait l'an dernier pour le nombre de bouteilles et la désignation des cafetiers »⁷⁹². Chaque année, les dépenses pour la fête sont préparées bien en amont, suscitant là encore une sociabilité de papier conséquente. Le devis pour l'année 1889⁷⁹³ fait état d'une somme de 437 francs pour les parties musicales – musiques civiles et militaires, bals, rafraîchissements, chaises – soit environ 6% des dépenses totales. C'est, par ailleurs, le pourcentage que nous retrouvons dans les devis pour les fêtes nationales de 1900⁷⁹⁴, 1904⁷⁹⁵ et 1910⁷⁹⁶ à Limoges ; une exception est observable pour 1893, car les sommes allouées à ce qui touche directement au domaine musical ne concernent, cette année-là, que 1,3% du total.

Globalement, nous pouvons observer une lente hausse puis une stagnation du poids financier de la musique lors des célébrations de la fête nationale à Limoges, pendant la Belle Époque. Les montants des devis reposent sur le coût et le transport des chaises, les subventions pour les sociétés de musique, des fournitures diverses et l'organisation des bals de quartiers.

L'importance donnée au 14-Juillet par les républicains est telle, qu'on ne peut concevoir un quartier ou un village sans musique ni pavoisement, dans les années 1880. Le musicien François Sarre, constatant l'absence du « nord de la ville »⁷⁹⁷ de Limoges dans les projets de divertissements pour le 14 juillet 1883, propose son service et celui de la Société musicale du Pont-Neuf qu'il dirige. Sa demande est acceptée, car elle répond au désir de créer une célébration conjuguant une double perfection, visuelle et sonore. Ce souhait exprimé par tous les défenseurs de la République explique en partie le fait qu'en juillet 1884, la requête de Léonard Brégeras, musicien de rue aveugle et sans profession, soit rejetée par le maire.

⁷⁹¹ AML, 1 J 40, note d'informations pour l'organisation du 14 juillet 1887.

⁷⁹² *Id.*, lettre du maire à monsieur Ferrand, 8 juillet 1887.

⁷⁹³ AML, 1 J 42, devis pour la fête nationale, 26 avril 1889. Les quartiers de Limoges concernés par les bals champêtres sont les places des Carmes, de la Maison-Dieu, Sainte-Félicité, du Verdurier, le rond-point Garibaldi et le Pont-Neuf.

⁷⁹⁴ AML, 1 J 43, devis estimatif pour la fête du 14 juillet 1900 à Limoges, juin 1900. Le montant alloué à l'ambiance sonore des festivités représente 6,4% de la totalité des sommes prévues par la municipalité.

⁷⁹⁵ *Id.*, devis pour la fête nationale à Limoges, juin 1904. La musique représente 6,1% de l'ensemble des dépenses prévues par la Ville.

⁷⁹⁶ AML, 1 J 44, devis pour la fête nationale de Limoges, juin 1910 ; les dépenses liées à la musique représentent 5,4% du total prévu par la municipalité.

⁷⁹⁷ *Id.*, lettre de François Sarre, directeur de la Société musicale du Pont-Neuf de Limoges, au maire, 8 juin 1883.

Autorisé à ne jouer que dans la « banlieue de Limoges », il sollicitait « l'autorisation de jouer en ville [...] à l'occasion de la fête nationale »⁷⁹⁸.

D'autre part, les contraintes horaires sont assouplies lors de ces événements. Une tolérance est spécialement accordée aux cafetiers et aux débitants, pour élargir les horaires d'ouverture de leurs établissements. Le directeur de l'Alcazar à Limoges utilise par conséquent sa salle et son jardin pour un bal nocturne gratuit à l'occasion de la fête nationale de 1885⁷⁹⁹ ; trois ans plus tard, c'est le débitant de la route de Lyon qui demande l'autorisation à la municipalité de « tenir un bal toute la nuit en l'honneur du 14 Juillet »⁸⁰⁰.

Le monde des transports est lui aussi chamboulé, comme l'indique par exemple le programme de la première fête nationale organisée à Limoges le 14 juillet 1880 : « les chemins de fer de l'État accordent des réductions ordinaires par billets aller et retour »⁸⁰¹. Toutefois, l'amélioration des voies de transport entre Limoges et les villes satellites du département, doit être comprise dans un ensemble géographique élargi pour mesurer avec plus de netteté les évolutions des sociabilités. L'un des effets peut être illustré par le cas de l'Harmonie de Limoges qui, en 1912, annonce son incapacité de participer au 14-Juillet, ce que le secrétaire de la formation justifie en ces termes :

*« [...] malgré toute notre bonne volonté, nous ne pouvons assurer le service du 14 juillet, notre chef étant malade au lit et la plupart de nos musiciens allant passer leurs fêtes à Paris »*⁸⁰².

Nous voyons bien ici l'une des conséquences de deux phénomènes sociaux, à savoir l'amélioration des transports – donc les publics et les musiciens qui se déplacent plus rapidement et plus loin – et la libération d'un temps consacré aux loisirs et aux villégiatures, même de courte durée. La phalange phare de Limoges ne peut donc assurer son service national par manque de musiciens – au-delà de l'argument du chef malade, la maladie relevant ici de l'aléatoire, au même titre que la météorologie – car ils peuvent se rendre plus facilement dans la capitale, où les fêtes ont, qui plus est, un aspect national exacerbé en cette période de troubles diplomatiques. L'accroissement de la mobilité concerne autant le public bourgeois que celui issu du monde ouvrier ; un observateur note en 1906, pour le théâtre de Limoges, que « la bourgeoisie [...] tendrait à délaisser le théâtre [...]. Il nous est, en effet, arrivé de

⁷⁹⁸ AML, 1 J 44, lettre dictée par Léonard Brégeras, accordéoniste de 32 ans, sans profession, au maire de Limoges, 6 juillet 1884.

⁷⁹⁹ AML, 1 J 41, lettre du directeur de l'Alcazar, L. Garemin, au maire et à son adjoint, 11 juillet 1885.

⁸⁰⁰ AML, 1 J 42, lettre du débitant Fauchet, route de Lyon à Limoges, au maire, 4 juillet 1888. Après une courte enquête sur son établissement, l'avis rendu le 9 juillet est favorable.

⁸⁰¹ AML, 1 J 41, programme de la fête du 14 juillet 1880 à Limoges.

⁸⁰² AML, 1 J 44, lettre du secrétaire de l'Harmonie de Limoges, 12 juillet 1912.

trouver aux théâtres de Paris ou de villes d'eau des personnes de Limoges qui ne vont jamais au théâtre de Limoges »⁸⁰³. Or, la démocratisation de l'accès au train et la mise en place de tarifs spéciaux en période de fêtes ou de concours – nous le verrons plus loin – doit nous interroger sur l'élargissement et l'accélération de la mobilité ouvrière à partir de la fin de la III^e République. Nous verrons en outre que ce nouveau découpage du temps induit des pratiques et des représentations différentes de la nuit, créant un cadre propice à l'émergence d'une sociabilité nocturne inédite ; celle-ci se structure puis se pérennise au lendemain de la Première Guerre mondiale, portée par l'élan des musiques afro-américaines.

Cependant, si l'adhésion de la population de la Haute-Vienne aux symboles et aux fêtes républicains semble très forte dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, tout n'est pas si « bleu, blanc, rouge ». Les comportements subversifs, surveillés de près, nous l'avons vu dans le cadre des sociétés musicales, paraissent s'accroître dans la première décennie du XX^e siècle. Il faut dire que le contexte social, en France et dans les villes industrielles de la Haute-Vienne, est propice aux mécontentements du peuple ouvrier. Des actes violents sont ainsi observés pendant des fêtes républicaines ; d'autres, plus déviants, utilisent même la musique comme un élément contestataire à part entière, particulièrement vivace sur une terre limousine où les idéaux socialistes s'enracinent durablement. Néanmoins, une communion très large de la population du département apparaît à travers un sentiment national et patriotique, dont la musique est un vecteur majeur.

3. L'esprit patriotique

L'œuvre de charité à laquelle se greffe la musique crée indubitablement du lien social. Les prétextes encourageant les initiatives collectives de concerts oscillent entre les terrains économique, social, médical mais également militaire. Les deux grands conflits ayant lieu sur le territoire national – ceux de 1870 et de la Grande Guerre – ainsi que les guerres menées à l'extérieur – notamment dans le cadre de la colonisation – sont des moteurs de l'activité musicale en Haute-Vienne.

Ce fait, qui n'est pas une exclusivité de la III^e République, permet d'ancrer encore un peu plus l'idée républicaine dans les mentalités. L'effort de guerre, soutenu par des concerts, crée des atmosphères musicales particulières, teintées de patriotisme. Le 31 juillet 1870, un « concert patriotique » est offert sur la place d'Orsay de Limoges, pour les soldats français blessés et leurs familles. Le répertoire met en avant la nation et promeut l'union face à l'ennemi prussien. L'Union chorale, la Société philharmonique et deux groupes orphéoniques – des

⁸⁰³ *Limoges-Illustré*, 15 mars 1906.

jeunes gens et des jeunes filles – entonnent alors *Le Rhin allemand*, poème d'Alfred de Musset, et la *Marseillaise*⁸⁰⁴. Le nom de « concert patriotique » est couramment employé dans les annonces des soirées qui récoltent systématiquement des fonds pour subvenir aux besoins des soldats. La Société philharmonique se déplace à Périgueux, dans ce cadre, le 10 mars 1871 ; les orphelins de la guerre franco-prussienne sont visés par un concert au théâtre de Limoges, en décembre 1871. Afin de justifier l'œuvre et son objectif, le journaliste explique que

« Ces orphelins nous rendront nos soins un jour, en prenant part à la revanche, à la revanche qui est certaine [...] si nous sommes unis, si nous avons foi dans l'avenir de notre pays »⁸⁰⁵.

L'ensemble du monde musical de Limoges et de la Haute-Vienne paraît mobilisé dans l'élan patriotique. Des concerts sont organisés « pour la délivrance du territoire de l'occupation étrangère »⁸⁰⁶, en février 1872 à Limoges et en avril au Dorat. Le 9 novembre 1872, une soirée caritative est destinée aux « Alsaciens-Lorrains [...] avec le concours d'artistes et d'amateurs de la ville de Limoges »⁸⁰⁷. Le répertoire met en avant les compositeurs français, parmi lesquels Camille de Vos, Charles Gounod, Laurent de Rillé, Fromental Halévy. Une compositrice limougeaude, Camille Him D'Istroff y présente l'une de ses œuvres, un chant d'espoir intitulé *Alsace-Lorraine, nous ne t'oublions pas*.

Un journaliste, appelant à un public nombreux pour un concert avec « souscription libératrice » exprime d'une façon très nette l'étroite corrélation entre la musique et l'effort national :

« Entendre de la bonne musique et grossir ce trésor sacré destiné à délivrer notre patrie des Prussiens qui l'occupent encore, est-il un plus pur et un plus grand plaisir ? »⁸⁰⁸.

Présenté comme une « œuvre de charité et de patriotisme »⁸⁰⁹, le concert organisé à Saint-Yrieix-la-Perche en avril 1885 a pour finalité d'aider les blessés du Tonkin. Quelques jours plus tard, une soirée ayant le même but se déroule dans le manège du 20^e Dragons de

⁸⁰⁴ *Courrier du Centre*, 30 juillet 1870.

⁸⁰⁵ *Id.*, 6 décembre 1871. Il s'agit en réalité d'une tournée au profit de l'œuvre nationale des orphelins de guerre, instiguée par M^{me} Thiers et employant des artistes parisiens.

⁸⁰⁶ *Id.*, 4 février et 18 avril 1872. Le concert qui a lieu au Dorat le 4 avril produit une recette d'environ 1 500 francs.

⁸⁰⁷ *Id.*, 3 novembre 1872.

⁸⁰⁸ *Id.*, 8 février 1872.

⁸⁰⁹ *Id.*, 6 avril 1885.

Limoges, générant 4 870 francs de recette⁸¹⁰. Les conquêtes coloniales entreprises ou poursuivies dans les années 1880 mobilisent les sociétés de musique en pleine croissance numérique et les amateurs. Les liens entre tous les acteurs de la musique – praticiens et publics – en sont donc inévitablement modifiés, renforcés, diversifiés.

Le même élan patriotique est constaté pendant la Première Guerre mondiale et dans les années qui la prolongent. Les soldats dans leur ensemble, les blessés et les réfugiés font l'objet de très nombreuses réunions musicales de bienfaisance pendant le conflit. Malgré une législation contraignante pour certains aspects culturels – la censure, la restriction des horaires d'ouverture des établissements, l'interdiction temporaire des bals et des rassemblements populaires – les concerts patriotiques sont nombreux et disséminés dans toutes les localités du département. Les œuvres de bienfaisance⁸¹¹ sont alimentées par les prix d'entrée, les quêtes et les dons réalisés pendant les événements. Les réfugiés du Nord bénéficient d'une soirée à Aixe-sur-Vienne en décembre 1914⁸¹² tandis qu'à Limoges, la constitution d'une Harmonie Libre⁸¹³ permet de récolter des fonds à diverses reprises.

Le 24 décembre 1914, un concert est donné au Cirque de Limoges en faveur des réfugiés de la Belgique et des départements envahis⁸¹⁴. La récente salle des Nouveautés, place de la République, accueille trois concerts de la part de l'Harmonie Libre, pour les blessés et pour les familles nécessiteuses de Limoges, en mars 1915⁸¹⁵. Que ce soit la matinée organisée dans les salons du Central Hôtel en mars 1916, le concert pour les aveugles de guerre dans la salle des fêtes de la préfecture en décembre 1917 ou encore la représentation gratuite au Casino de Limoges, offerte à « 400 poilus » écoutant des « refrains patriotiques, chansons comiques ou sentimentales, couplets militaires »⁸¹⁶ en février 1918, l'union sacrée transparaît à travers le maintien et le renouvellement des sociabilités musicales.

⁸¹⁰ *Courrier du Centre*, 28 avril 1885. La totalité de la somme est versée à la Société française de secours aux blessés militaires qui, ensuite, l'utilise pour réaliser des dons en nature aux ambulances du corps expéditionnaire français au Tonkin. Les étudiants de Limoges se mobilisent, eux aussi, en faveur de cette cause, par un concert le 20 mai ; la Société harmonique municipale les précède le 5 mai, les deux concerts ayant lieu au théâtre.

⁸¹¹ Citons en exemples la Croix-Rouge, l'œuvre des mutilés de la guerre, l'œuvre du Vestiaire, l'œuvre des Pupilles de la nation, l'Association d'aide aux veuves de militaires, l'Union des aveugles de guerre et l'Union des femmes de France.

⁸¹² *Courrier du Centre*, 22 décembre 1914.

⁸¹³ Dirigée dans un premier temps par le chef d'orchestre du théâtre Lucien André, l'Harmonie Libre donne par exemple un concert le 25 décembre 1914 au lycée Gay-Lussac, afin de distraire les blessés et convalescents de l'hôpital installé dans l'établissement. Le programme s'ouvre par les airs de la *Marseillaise*.

⁸¹⁴ *Limoges-Illustré*, 1^{er} janvier 1915.

⁸¹⁵ *Id.*, mars 1915.

⁸¹⁶ *Courrier du Centre*, 12 février 1918.

La sortie du conflit est aussi propice à la dynamique patriotique. En plus de la « dansomanie » analysée plus particulièrement pour l'espace parisien par Sophie Jacotot⁸¹⁷, le retour des soldats motive l'organisation de fêtes et de concerts en Haute-Vienne. En juillet 1919, des « Fêtes de la Victoire » sont célébrées un peu partout sur le territoire, les plus grandes ayant lieu assez logiquement à Limoges. Pavoisements, musiques, jeux divers et bals champêtres animent tous les quartiers des villes ainsi que des villages. Ce ne sont donc pas à proprement parler des concerts de charité ou de bienfaisance, mais l'esprit qui s'y développe prolonge les objectifs de la plupart des productions culturelles de la Grande Guerre. Les quêtes réalisées sont destinées aux anciens combattants et aux blessés de guerre. Dès le mois d'août 1919, la Société des anciens combattants du département organise des concerts afin d'alimenter sa caisse de secours⁸¹⁸. La société de secours mutuels de Châlus est à l'initiative de concerts à l'été 1920 pour « fêter le retour [...] des poilus [...] et aussi pour célébrer l'essor que prend chaque jour cette œuvre philanthropique »⁸¹⁹.

Enfin, dans les années 1920, les concerts soutiennent l'élévation des monuments aux morts dans certaines communes de la Haute-Vienne. Mêlant musique et projection, les soirées organisées dans les cinémas Tivoli en décembre 1923 et Moka le 16 mai 1924⁸²⁰ sont, par exemple, le moyen de consolider le financement du monument aux morts de Limoges.

Les conflits et les crises sont des temps forts pour les sociabilités musicales reposant essentiellement sur un double principe, caritatif et patriotique. Il n'y a pas réellement, en Haute-Vienne du reste, de disparition subite des liens sociaux permis par la musique ; selon Sophie-Anne Leterrier, la guerre « redistribue les cartes et permet des rencontres improbables entre musiques et entre musiciens, dont témoignent les concerts au front »⁸²¹. Il en est de même à l'arrière. Myriam Chimènes et Charlotte Segond-Genovesi font la même observation pour Paris, en affirmant qu'après une courte période de silence, la reprise rapide des activités musicales « traduit à la fois une forme d'engagement des musiciens à l'arrière et une banalisation de la guerre »⁸²² avec une toile de fond commune à tous les concerts, la bienfaisance.

⁸¹⁷ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres*, op.cit. L'auteure prend en compte un effet « post-traumatique », valable pour les deux conflits mondiaux, afin d'expliquer les deux grandes phases d'engouement populaire pour le bal, après 1919 et 1945.

⁸¹⁸ *Courrier du Centre*, 26 août 1919.

⁸¹⁹ *Id.*, 16 juillet 1920.

⁸²⁰ *Id.*, 16 décembre 1923 et 4 mai 1924.

⁸²¹ LETERRIER Sophie-Anne, « Les concerts au front », in GETREAU Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, p.77.

⁸²² CHIMENES Myriam, SEGOND-GENOVESI Charlotte, « Les concerts à l'arrière : Paris », in GETREAU Florence (dir.), *Entendre la guerre*, op.cit., p.87.

III. Une société musicale en mouvement

1. La mobilité orphéonique

a) La musique à l'âge du chemin de fer

Outre le fait de se confronter à un imaginaire pétri d'exotisme, le voyage des sociétaires est une phase singulière de sociabilité, développée à la fin du XIX^e siècle et maintenue jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les conditions matérielles de la production et de la consommation de la musique sont en pleine transformation. Le territoire de la Haute-Vienne est, comme le reste de la France, concerné par un maillage de plus en plus dense de voies de transports modernes, soutien essentiel à l'accélération de la circulation des musiciens et des publics.

Bien avant la phase de la popularisation et de la massification des vacances, entre les années 1930 et les Trente Glorieuses, les orphéonistes et les membres des sociétés de musique découvrent, en groupe, les agréments du voyage organisé. Même si l'objectif premier demeure, dans l'immense majorité des cas, le concours musical, les émotions produites par le voyage prennent parfois le dessus dans les comptes-rendus qui paraissent dans les journaux.

La question principale, du point de vue des circulations en train, en tramway puis en autobus et en automobile à la fin de notre période, est centrée sur les effets produits par la contraction de l'espace-temps sur les sociabilités musicales. L'exemple des déplacements des musiciens pour les concours est emblématique du rôle joué par la musique dans le tissu social de la III^e République.

Dès le mois de septembre 1862, le ministre d'État aux théâtres Alexandre Walewski revient, dans une circulaire, sur l'ordonnance de 1824 régissant les théâtres des départements ; il souhaite prendre en compte les dernières évolutions de la société car, d'après lui,

« [...] l'ordonnance de 1824 [...] ne [répond] plus aux besoins et aux progrès de notre époque, depuis surtout que l'établissement des chemins de fer a modifié les voies de communications »⁸²³.

En effet, les innovations dans le domaine des transports essaient assez rapidement en province. À Limoges, le premier train arrive en gare pendant l'année 1856. Nombreux sont les observateurs à concevoir que ce moyen de locomotion provoque une perception inédite

⁸²³ ADHV, 4 T 31, circulaire du ministre d'État aux Théâtres, 8 septembre 1862.

du temps et de l'espace. Léon Biron, pour expliquer la défection d'une partie du public limousin pour le théâtre et la scène lyrique, s'exprime par ces mots :

« La société [...] va peu ou point au spectacle. [...] Nous sommes trop près de Paris : il nous absorbe. Au bout de quelques heures de chemin de fer, nous entrevoyons ses dômes étincelants, ses palais, ses fêtes, ses artistes et son éclairage électrique. Nous nous réservons pour ces enchantements. Pour nous amuser huit jours là-bas, nous en passons trois cent cinquante à nous ennuyer ici »⁸²⁴.

L'attrait que présente la capitale nationale demeure le même pendant la III^e République pour les amateurs de la Haute-Vienne. Un membre du Cercle symphonique de Limoges, en réponse à une invitation qui lui est adressée pour participer à un concert, par un autre membre de la société, déclare que

« [...] mon frère [...] m'apporte des invitations pour aller écouter les concerts Colonne et Padeloup [...], et, entre nous, à Limoges les concerts de ce genre là n'existant pas je serais bien bête de ne pas profiter »⁸²⁵.

D'un point de vue plus général sur l'apport du train dans le monde musical et les conséquences sociales et culturelles à Limoges et en Haute-Vienne, l'auteur Camille Jouhanneaud apporte, au début du XX^e siècle, un témoignage intéressant. Il fournit des arguments pour expliquer, en plein cœur de la Belle Époque, les raisons pour lesquelles Limoges ne semble pas s'épanouir réellement dans le domaine culturel. Parmi les causes originelles, il place le chemin de fer :

« La rapidité des communications et des transports, le développement de la grande industrie, la formation des monopoles de toutes sortes, en rapprochant les distances, en facilitant et en provoquant même les migrations et les exodes, en multipliant les effets de la centralisation, ont bouleversé l'ancienne manière de vivre, les habitudes [...]. L'influence produite par la création des chemins de fer [est forte] sur les petites villes de province, sur nos modestes chefs-lieux d'arrondissement et de canton. Ceux-ci [...] ont vu pour la plupart, [...] leur commerce décroître, leur essor s'arrêter et leur population même diminuer. [...] Ce qui est certain, c'est que les relations sociales, au lieu de se concentrer dans un même lieu, se sont étendues et dispersées au loin »⁸²⁶.

⁸²⁴ *Almanach du Limousin*, « Le Théâtre », par Léon Biron, 1880.

⁸²⁵ AML, 1 S 4, lettre d'un membre du Cercle Symphonique amateur de Limoges, 28 décembre 1929.

⁸²⁶ *Almanach du Limousin*, « Limoges fin de siècle » par Camille Jouhanneaud, 1901.

Camille Jouhanneau fait preuve d'un réel pragmatisme dans son analyse, dans laquelle les bouleversements dans les relations sociales sont prises en considération. Il poursuit sa réflexion en critiquant Paris et la centralisation et le fait que les familles, pour diverses raisons – mariage, émigration de travail – soient éclatées et se disséminent vers des villes ou des provinces éloignées.

Très rapidement, le train devient le moyen de locomotion privilégié des sociétés de musique du département. L'essor concomitant de ces dernières avec le réseau des voies ferrées en France offre un résultat socio-musical tout à fait singulier. Les diverses compagnies de chemin de fer accordent même, lors de grands concours, des réductions pour les sociétés musicales, comme lors du concours de Limoges en 1897 (figure 61).

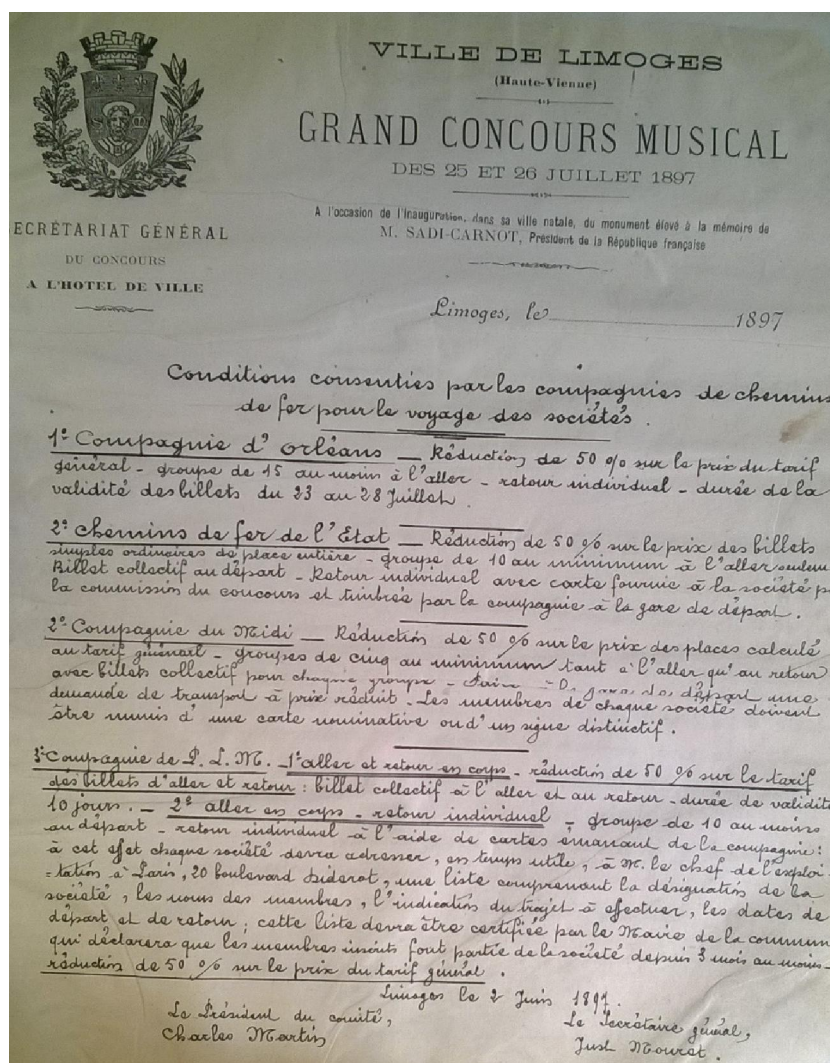


Figure 61. Réduction des compagnies ferroviaires aux sociétés musicales participant au concours de Limoges en juillet 1897⁸²⁷.

⁸²⁷ AML, 2 R 233, 2 juin 1897.

Le lien étroit unissant les réseaux ferrés aux sociétés musicales se maintient dans l'entre-deux-guerres. De nombreuses associations s'inquiètent des effets combinés de la crise économique et de la concurrence d'autres sociétés populaires, notamment de sport, sur leurs activités. Le président de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, Maximilien Faure, réclame en 1929 le maintien d'une réduction de 50% des tarifs pratiqués par les compagnies ferroviaires. Il justifie sa demande en apportant, par ailleurs, un éclairage pertinent sur la perception du rôle de la musique dans la société et des sociabilités engendrées par elle ; en effet, selon lui, ces réductions sont nécessaires car,

« Considérant que les concours de musique sont pour les Sociétés musicales l'émulation la plus efficace et une source de profit pour l'agriculture, le Commerce et l'Industrie. Considérant d'autre part que les sommes versées par le grand nombre de voyageurs qui se déplacent pour assister à ces concours soit comme musiciens soit comme auditeurs sont beaucoup supérieures aux dépenses occasionnées pour leur transport [...] »⁸²⁸.

Le vice-président de la fédération, Beulet, va plus loin ; selon lui, « la question des transports en chemins de fer est une question de vie ou de mort »⁸²⁹ pour les sociétés musicales et de chant. Il ajoute que « le rôle de la décentralisation artistique en faveur des campagnes [...] ne peut être utilement rempli par nos sociétés que si leurs déplacements sont facilités ». Cette question liée aux tarifs existe dès les débuts de la III^e République et des déplacements des sociétés à l'échelle nationale. En juillet 1876 ce sont trois sociétés limougeaues et saint-juniaudes qui se déplacent en train pour participer au concours de Royan. Paul Ducourtieux relate leur voyage, évoquant

« Les sociétés chorales l'Euphonia, l'Union chorale et la Société harmonique [qui] prenaient place, le 8 juillet au soir, dans le train de plaisir pour Royan, en compagnie de trois cent cinquante personnes de Limoges ou de Saint-Junien. La Compagnie des Charentes avait eu l'excellente idée d'abaisser tellement le prix des places, que les personnes désireuses de voir la mer et d'accompagner nos orphéonistes ne pouvaient être arrêtées par la dépense du voyage. [...] De tous les côtés, les sociétés musicales et les habitants des environs ne cessaient d'arriver par le chemin de fer, les voitures publiques ou les bateaux à vapeur »⁸³⁰.

⁸²⁸ AML, 1 S 4, Cercle Symphonique amateur de Limoges (1929-1935), discours de Max Faure à l'assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 15 décembre 1929.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Almanach du Limousin*, « Concours orphéoniques de Dieppe et Royan », Paul Ducourtieux, 1877.

Dans certains comptes-rendus parus dans la presse, à l'instar de celui de Paul Ducourtieux, la musique semble s'effacer pour devenir un objectif secondaire des sociétés en déplacement pour un concours. C'est la découverte de lieux encore inexplorés et le goût de l'aventure qui, permis par des tarifs abordables, motivent bien plus les musiciens et leurs proches à entreprendre ces voyages collectifs. Toujours pour le concours de Royan de juillet 1876, Paul Ducourtieux n'oublie pas d'indiquer que

« [...] le lendemain [du concours], tout le monde se promenait sur la plage. Quelques-uns faisaient leur premier voyage en mer dans la direction du charmant petit village de Saint-Georges ou du Verdon »⁸³¹.

Les réductions pratiquées par les compagnies restent appliquées pendant la III^e République. Faciliter le déplacement de groupes de musiciens, parfois accompagnés des membres honoraires et de leurs familles, construit, en partie, une sociabilité nouvelle, centrée sur le voyage collectif.

L'influence du train dans les déplacements des musiciens est repérable dans diverses sources et fait état d'une nécessaire prise en compte multiscalaire pour notre analyse. Les fêtes d'Ambazac du mois d'août 1880 font déplacer par « le train de Limoges [...] la fanfare de Montmailler »⁸³² et ses 27 musiciens. Plus tard, une publicité pour un dancing à Aix-sur-Vienne annonce, pour attirer les danseurs, que le « dernier train pour Limoges [est] à 1h du matin »⁸³³. Nous avons donc, à une échelle assez réduite et qui se limite à l'influence de Limoges sur les villes satellites du département, une première aire musicale. Le même type de constat est dressé par un observateur du *Limoges-Illustré* en 1902 ; néanmoins, ce témoignage insiste bien plus sur la séparation grandissante entre les campagnes et le monde urbain, du point de vue des musiques relevant de traditions anciennes :

« Il y a une trentaine d'années, le lendemain de la grande foire de la Saint-Loup (23 mai), les chabretaires (nom patois des joueurs de musette) faisaient entre eux des concours de musette, sur la place d'Orsay, mais aujourd'hui les paysans ne restent jamais chez nous, le lendemain de la Saint-Loup, résultat de la facilité qu'offrent les chemins de fer pour les petits voyages »⁸³⁴.

Ainsi, l'essor des voies ferrées expliquerait, en partie du moins, le déclin de certaines pratiques liées au folklore. La contraction de l'espace-temps et le rayonnement grandissant de

⁸³¹ *Almanach du Limousin*, « Concours orphéoniques de Dieppe et Royan », Paul Ducourtieux, 1877.

⁸³² *Courrier du Centre*, 10 août 1880.

⁸³³ *Id.*, 8 décembre 1923.

⁸³⁴ *Limoges-Illustré*, 15 avril 1902.

Limoges sur la campagne environnante contribuent à diffuser le modèle parisien relayé par la capitale régionale.

Nous avons déjà pu analyser l'exemple du voyage du Cercle Orphéonique du Commerce de Limoges à Alger, lors d'un concours organisé en 1892. Toute une partie du voyage est réalisée par la voie ferrée et atteste du rôle joué par ce moyen de communication à une échelle nationale. La première partie du voyage des musiciens est perturbée lors de leur passage en Lozère ; un éboulement sur la voie a en effet contraint les musiciens « en pleine nuit, de descendre des wagons et de faire 500 mètres avec leurs bagages sur un chemin à peine praticable, côtoyant l'Allier, pour aller rejoindre un autre train »⁸³⁵. Au total, les membres du Cercle ont réalisé un déplacement de près de 80 heures, aller et retour compris, dont plus de 21 heures par train⁸³⁶.

Le temps du déplacement par le chemin de fer, systématiquement donné dans les comptes-rendus des voyages des sociétaires, renforce le mérite et l'abnégation du groupe et accroît son prestige auprès de la population ; en août 1888, la fanfare de la société de gymnastique de Limoges parvient à La Roche-sur-Yon « après 15 heures de chemin de fer »⁸³⁷.

Nous avons en outre déjà vu l'émergence d'un rituel, dès les débuts de la III^e République, qui se consolide durant la période : l'accueil des musiciens lauréats d'un prix lors d'un concours, à la gare, en musique⁸³⁸. L'instauration et la pérennisation de ce rite font des gares et des réseaux ferrés un carrefour majeur des liens sociaux et culturels tissés entre les musiciens et les personnes qui les accompagnent d'une part, entre tous ceux faisant partie du voyage et la communauté villageoise d'autre part.

⁸³⁵ *Courrier du Centre*, 14 avril 1892.

⁸³⁶ Les détails de la durée et du coût du voyage sont donnés dans le *Courrier du Centre* le 21 mars 1882. Il y est indiqué que le voyage par chemin de fer, pour l'aller, dure 21h18 et coûte 78,10F en 1^{ère} classe, 48,70F en 2^e classe ou 31,75F en 3^e classe. Le voyage par bateau entre Marseille et Alger (aller et retour) dure entre 24 et 30 heures. Ici, les prix varient entre 100F (1^{ère} classe), 70F (2^e classe) et 30F (3^e classe). Il faut ajouter, aux temps initialement prévus, les aléas de parcours, dont le changement de train à l'aller et 10 heures de retard au retour à cause d'une mer mauvaise.

⁸³⁷ *Courrier du Centre*, 11 août 1888.

⁸³⁸ Cet accueil est aussi valable pour les sociétés de la Haute-Vienne revenant d'un concours ayant lieu au sein-même du département. Le *Courrier du Centre* du 25 juin 1887 relate une grande fête à la descente des musiciens de la société harmonique de Rochechouart, à leur retour du concours de Limoges. Le même cérémonial est alors à l'œuvre : présence des notables de la ville, remise de cadeaux, puis déambulation du cortège dans les rues et grandes places et, enfin, grande réception dans la salle des répétitions avec punch et banquet.

En Haute-Vienne, les lignes ferroviaires se densifient progressivement, même si Alain Corbin décèle un retard dans la mise en place des structures⁸³⁹. Toujours est-il que les Limougeaards bénéficient de près de 345 km de lignes départementales entre les deux guerres (figure 62). Les auditeurs-spectateurs qui fréquentent le théâtre de Limoges, son Casino ou son Cirque se recrutent de plus en plus dans les campagnes, contribuant à l'hétérogénéisation des acteurs – producteurs et consommateurs – de la musique.

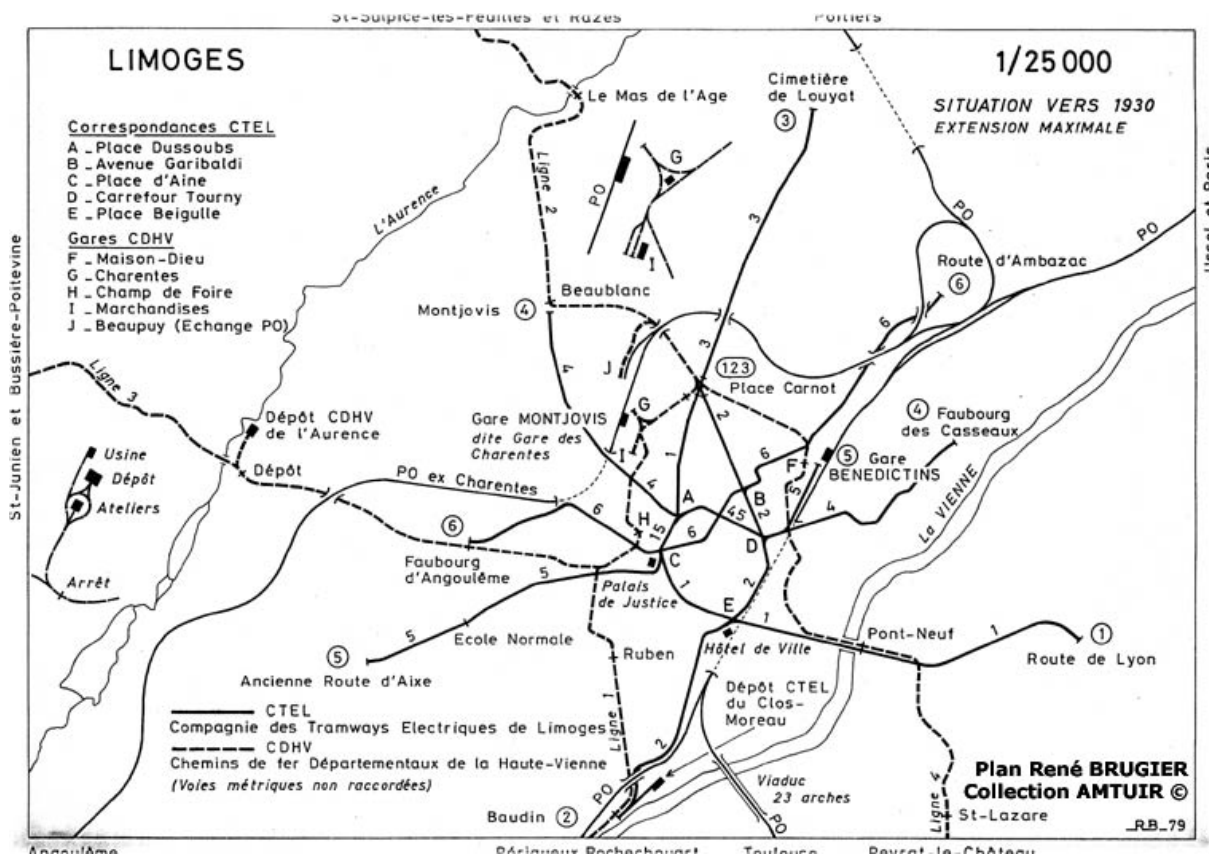


Figure 62. Plan du réseau ferré de Limoges vers 1930⁸⁴⁰.

Du point de vue musical, enfin, le train est utilisé dans les années 1930 comme un complément de la radiophonie en plein essor. Peu après les réformes du Front populaire, une expérience inédite est proposée aux habitants du département : un train-radio, en direction de Bordeaux, doit prendre le départ à la gare des Bénédictins de Limoges, le 29 septembre 1936. Charles Christian, critique musical du *Courrier du Centre*, décrit une vraie réussite pour les

⁸³⁹ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, chapitre II, « Le retard de la mise en place des structures économiques ». L'auteur estime que le Limousin demeure peu concerné par la construction des réseaux ferrés dans la période 1860-1880 et il constate, à juste titre, un retard pour la construction des lignes.

⁸⁴⁰ Le plan du réseau ferré de Limoges (vers 1930) est en libre accès sur le site https://amtuir.org/05_htu_tw_france_50/liste_alpha_tw_50/limoges/images/plan_limoges.htm, consulté le 26/04/2021.

300 voyageurs « appartenant à tous les milieux sociaux » qui ont pu entendre des « airs de jazz » avec la possibilité de naviguer entre un « wagon d'émission » (causerie touristique), un « wagon-dancing » et un « wagon-bar ». Charles Christian s'exclame dans son article « la danse en chemin de fer, quelle aubaine ! » et il se félicite de « faire d'un train en pleine brousse un vivant cabaret montmartrois »⁸⁴¹.

Deux autres trains-radio suivent en 1936. Le deuxième, toujours vers Bordeaux et organisé avec l'Association Radiophonique du Limousin et la compagnie du PO Midi, attire 600 voyageurs qui, tout en traversant les campagnes reliant Limoges à Bordeaux, écoutent et dansent sur des disques variés⁸⁴². La même expérience est reproduite au début du mois de décembre 1936.

Sociabilité musicale inédite, qui croise avancées techniques et socio-culturelles, l'expérience ne paraît être qu'éphémère, peu avant la guerre. Quelques traces de trains-radio sont repérables dans les sources en 1938 et en 1939⁸⁴³, aux destinations touristiques, comme le Mont-Dore et Royan ; mais cela ne semble pas se maintenir au-delà de la Seconde Guerre mondiale dans le département.

b) Les autres transports

D'autres moyens de locomotion favorisent la transformation du paysage culturel et musical de la Haute-Vienne. Les zones urbaines sont pour beaucoup engagées dans un vaste programme de travaux et de modernisation, apportant non seulement le train mais également le tramway. À Limoges, les chantiers démarrent en léger décalage avec les villes de taille équivalente en France. Ils sont prévus afin de remplacer les trois lignes d'omnibus à chevaux et, après une période de débats au sein du conseil municipal, les travaux sont entamés en 1896. En septembre 1897, cinq lignes sont mises en service et sont fréquentées par « près de 4 millions de voyageurs en 1898 »⁸⁴⁴.

Les transports, sans cesse améliorés depuis les années 1850, permettent au début du XX^e siècle au public rural de venir assister plus facilement et plus longtemps aux fêtes données dans la capitale de la Haute-Vienne. Le tramway départemental, dont le réseau étoilé s'étoffe entre 1894 et 1926, avec six lignes couvrant 20 km, améliore la connexion entre Limoges et ses principales communes périphériques.

⁸⁴¹ *Courrier du Centre*, 29 septembre 1936.

⁸⁴² *Id.*, 17 novembre 1936. Le trajet aller-retour dure environ six heures.

⁸⁴³ *Id.*, 8 février et 12 juin 1938 ; 15 juin 1939

⁸⁴⁴ BUISSON Christian, *70 ans de trolleybus à Limoges*, Limoges, éd. TCL, 2013, 93 p.

Dès 1910, la mobilité inédite par voie ferrée est perçue par un observateur du *Limoges-Illustré*, concernant le public du théâtre de verdure du Val d'Enraud ; le journaliste indique que

« Nous avons enfin notre théâtre de la Nature, et c'est sous les beaux ombrages du Val d'Enraud [une gentilhommière sis à 5km de Limoges d'un accès rendu facile par l'arrivée du nouveau tramway départemental] dans un décor idéal, fait d'arbres centenaires, de sources chantantes, de prés où bruissent les grillons et de parterres où saignent les roses, que va se dérouler la série de représentations offertes au public limousin par l'aimable et intelligent directeur qu'est M. Cazautets, série inaugurée de façon magnifique par *Le Chemineau* de Jean Richepin »⁸⁴⁵.

Bien que ce témoignage concerne le théâtre en extérieur, le même phénomène a indubitablement permis un élargissement du rayonnement des sociétés musicales ainsi que de leur poids social en Haute-Vienne, au cours de la construction du réseau ferré. La ligne reliant Limoges à Aix-sur-Vienne, par exemple, est ouverte le 20 janvier 1908. Longue de 11 km, elle connaît un grand succès en particulier les dimanches mais Jean-Louis Dutreix et Jean Jouhaud observent des débuts laborieux à cause de déraillements⁸⁴⁶. Le prix du trajet aller-retour, à hauteur de 0,85 F, est accessible à toute la masse ouvrière du département. D'après ces mêmes auteurs, le tramway est évité par les bourgeois qui craignent la promiscuité avec le peuple ouvrier ; les classes populaires, elles, se plaignent souvent des bousculades et des nombreuses pannes, thème repris dans la revue *Limoges en vitesse*, par une chanson basée sur l'air de la *Petite tonkinoise*⁸⁴⁷.

En 1923, une famille limougeaude peut se rendre au dancing d'Aix-sur-Vienne, à environ 15 km au sud-ouest de Limoges, grâce à « un service de trams [qui] partira à 9h et 11h du Champ-de-Foire de Limoges »⁸⁴⁸. Dans la même publicité, destinée à l'hôtel des Charentes d'Aix-sur-Vienne, il est indiqué que les derniers tramways rentrent à 2h du matin vers Limoges.

Le réseau du tramway limougeaud, mis en place avant la Première Guerre mondiale, est le sujet d'une chanson présentée lors d'une revue jouée au Casino de Limoges en 1911. Ces paroles prouvent que la musique s'inscrit bel et bien comme un miroir social et culturel.

⁸⁴⁵ Cité dans PRÉCICAUD Marc, *Le théâtre lyrique à Limoges, 1800-1914*, op.cit., p.48.

⁸⁴⁶ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque*, op.cit., p. 138.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁴⁸ *Courrier du Centre*, 29 décembre 1923.

*« La voiture,
 Je l'assure
 Vous a un petit air charmant ;
 Les parois sont décorées
 Et les banquet's rembourrées.
 On s'faufile
 On s'empile,
 Dans ce long compartiment
 Où l'on vous loge souvent
 D'voyageurs, plus d'un d'mi cent.
 C'est embêtant qu'la fâcheuse panne
 Vienne trop sou-sou, vienne trop souvent et que l'wattmann
 Soit obligé d'sarrêter
 Et qu'qu'fois d'aller r'miser.
 Mais l'Limousin est une bonn'pâte
 Aussi ja-ja, aussi jamais il ne s'épate.
 La Compagnie va son p'tit train,
 M'sieur André dit qu'c'est très bien. »⁸⁴⁹*

Lors du concours de musique de Saint-Yrieix-la-Perche en juillet 1913, une grande importance est donnée aux transports ; il est expliqué qu'au moment de la clôture du festival, « une trentaine de voitures furent prises d'assaut » pour repartir vers la gare, « sans compter le tramway départemental qui toute la journée n'avait cessé d'amener une quantité innombrable de voyageurs »⁸⁵⁰.

Les évolutions sont très nettes, du point de vue des mobilités, après la Grande Guerre. Alors que les déplacements des musiciens et du public se fait, à la fin du XIX^e siècle, encore majoritairement avec les moyens préexistants, donc avec la traction animale, la machine prend le relais et l'entre-deux-guerres voit la consécration des transports modernes. À la fête agricole de Saint-Paul-d'Eyjeaux en août 1880, « pendant tout le repas la musique du 23^e Chasseurs que l'on avait fait venir tout entière de Limoges en voitures, a charmé les oreilles des invités »⁸⁵¹. Certes, ce n'est que le moyen de transport qui évolue, car l'objectif premier demeure le même : divertir et/ou remporter un prix lorsqu'il s'agit d'un concours. Mais les sociabilités engagées dans ces événements subissent des changements tout aussi profonds.

D'abord parce que les amateurs et les professionnels circulent plus loin et plus vite. Ensuite, ils permettent aux spectateurs de consommer la musique plus longtemps. Enfin, nous pourrions avancer l'hypothèse que, si les appareils innovants investissent lentement les foyers de la Haute-Vienne dans l'entre-deux-guerres, la facilité de se rendre aux concerts – et le

⁸⁴⁹ ADHV, 42 J 15, revue locale « Limoges en vitesse », paroles de la chanson *Les tramways*, interprétée par M. Dolny sur l'air de *La petite Tonkinoise*.

⁸⁵⁰ *Limoges-Illustré*, 1^{er} août 1913.

⁸⁵¹ *Courrier du Centre*, 31 août 1880.

maintien de prix abordables pour le monde ouvrier – et d'en revenir permet de maintenir une consommation musicale à l'extérieur du domicile privé.

Outre le train et le tramway, ce sont les transports collectifs automobiles qui se développent et sont de plus en plus utilisés par les musiciens et les publics à partir de la fin des années 1920 en Haute-Vienne. En 1927, pour l'inauguration d'un ciné-dancing à Saint-Sulpice-Laurière, une soirée de gala est organisée pour laquelle « un service d'autos [est] assuré à l'aller comme au retour dans les localités suivantes : La Jonchère, Laurière, Bersac, Saint-Léger-la-Montagne »⁸⁵².

Parfois, les difficultés du voyage font émettre des doutes sur la capacité des musiciens de pouvoir jouer correctement. Réunie dans la salle du Café de Bordeaux, à Limoges, l'assemblée générale du Cercle Symphonique amateur met sur la table des discussions un déplacement prévu à La Roche-Posay. L'un des membres de la commission, en rapport au voyage en bus, se demande s'il

*« [...] sera possible aux 45 musiciens du CSA d'assurer correctement le concert après 4 heures ½ d'autobus qui est un moyen de transport, de même que pour le retour, après le concert du soir, déjà le voyage sera pénible et physiquement, cela nous déprimerait trop »*⁸⁵³.

De plus en plus au cours de l'entre-deux-guerres, l'autobus remplace le train et le tramway, du moins pour les déplacements les plus proches. Pour la commémoration des 150 ans de la Révolution française à Panazol, l'affiche de l'événement annonce un « service d'autobus de 7h du matin à minuit »⁸⁵⁴ afin de se rendre aux fêtes et aux concerts. L'excursion de la société des Enfants de Limoges à Royan en juillet 1934 est réalisée en « autocar Pullman de luxe »⁸⁵⁵, tandis que le voyage de l'Estudiantina L'Espérance Limousine au concours de Saint-Girons et dans les Pyrénées, l'année suivante, se fait dans « un car grand luxe de la maison Gayou, à Limoges, car dont le confort est au-dessus de tous éloges »⁸⁵⁶. Dans les années 1930, 28 lignes sont en activité en Haute-Vienne, en majorité exploitées par la compagnie des Autobus du Centre⁸⁵⁷.

⁸⁵² *Courrier du Centre*, 23 août 1927.

⁸⁵³ AML, 1 S 4, compte-rendu de l'assemblée générale du Cercle Symphonique amateur de Limoges, 25 mars 1931.

⁸⁵⁴ ADHV, 3 T 137, commémoration du 150^e anniversaire de la Révolution française, Panazol, affiche pour le 20 août 1939.

⁸⁵⁵ *Courrier du Centre*, 29 juin 1934.

⁸⁵⁶ *Id.*, 6 août 1935. La société réalise un périple de 1200 km, passant par Brive, Cahors, Montauban, Toulouse, Foix, Bourg-Madame, Puigcerda en Espagne, Rocamadour, Padirac et le cirque de Monvalent.

⁸⁵⁷ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, p.56.

Importants, ces équipements ne sont pas forcément suffisants. C'est, du moins, ce que suggère un Limougeaud en 1929, qui critique « les spectacles à Limoges, ville ouvrière et privée la nuit de moyens de transport, [qui] se terminent beaucoup trop tard ». Il ajoute que « bien des gens habitants les quartiers éloignés du centre, les fréquenteraient plus assidûment si les programmes leur permettaient d'être de retour chez eux quand sonnent les douze coups de minuit⁸⁵⁸ ». Toujours est-il que des évolutions profondes interviennent dans la totalité du pays. Jérôme Cambon a, lui aussi, relevé l'importance de ces transformations pour les sociétés musicales du Maine-et-Loire ; il affirme par conséquent que « la dynamique orphéonique est [...] étroitement associée aux nouvelles activités économiques et technologiques du XIX^e siècle »⁸⁵⁹. C'est ce qui permet, entre autres, d'organiser des excursions plus lointaines et plus fréquentes, pour une masse ouvrière et musicienne, dès les années 1870.

2. L'ère des concours

a) L'essor du voyage musical

L'analyse comparative d'un panel élargi de concours auxquels les sociétés musicales participent entre deux sous-périodes de la III^e République (1872-1894 et 1922-1939)⁸⁶⁰ nous permet d'établir des conclusions intéressantes sur la manière dont les sociétés musicales s'implantent durablement dans le paysage culturel.

Nous assistons, d'abord, au maintien des pratiques musicales liées aux voyages et aux concours, après la Grande Guerre. Même si les associations ayant perdu des musiciens pendant le conflit sont nombreuses, la pratique musicale se maintient et les voyages également. Ces derniers sont, nous l'avons aperçu, facilités par l'amélioration globale des transports. Toutefois, nous pouvons observer, grâce à la comparaison de la répartition des concours auxquels participent les sociétés de la Haute-Vienne entre les deux périodes, que l'aire géographique privilégiée se situe dans un centre-ouest élargi ; les départements et les régions avoisinantes sont davantage concernés et, de plus en plus, la région parisienne. Surtout, il convient de voir que la majeure partie des destinations des sociétés se situe dans des zones dont la finalité touristique est, à cette époque, encore balbutiante mais en construction : des villes de la côte atlantique, notamment La Rochelle, Royan, Biarritz ; des zones montagneuses autour de la frontière suisse ; ou, enfin, des villes satellites autour de la

⁸⁵⁸ *Courrier du Centre*, 24 juin 1929.

⁸⁵⁹ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, op.cit., p.31.

⁸⁶⁰ Voir les annexes n°6 et 7 dont les données sont reportées sur les cartes en figures n°63 et 64.

Loire et des villes d'eaux des régions proches, à l'instar de Vichy en Auvergne. La mobilité se renforce également entre les villes moyennes et légèrement enclavées, comme Dax, Le Mans ou Pithiviers.

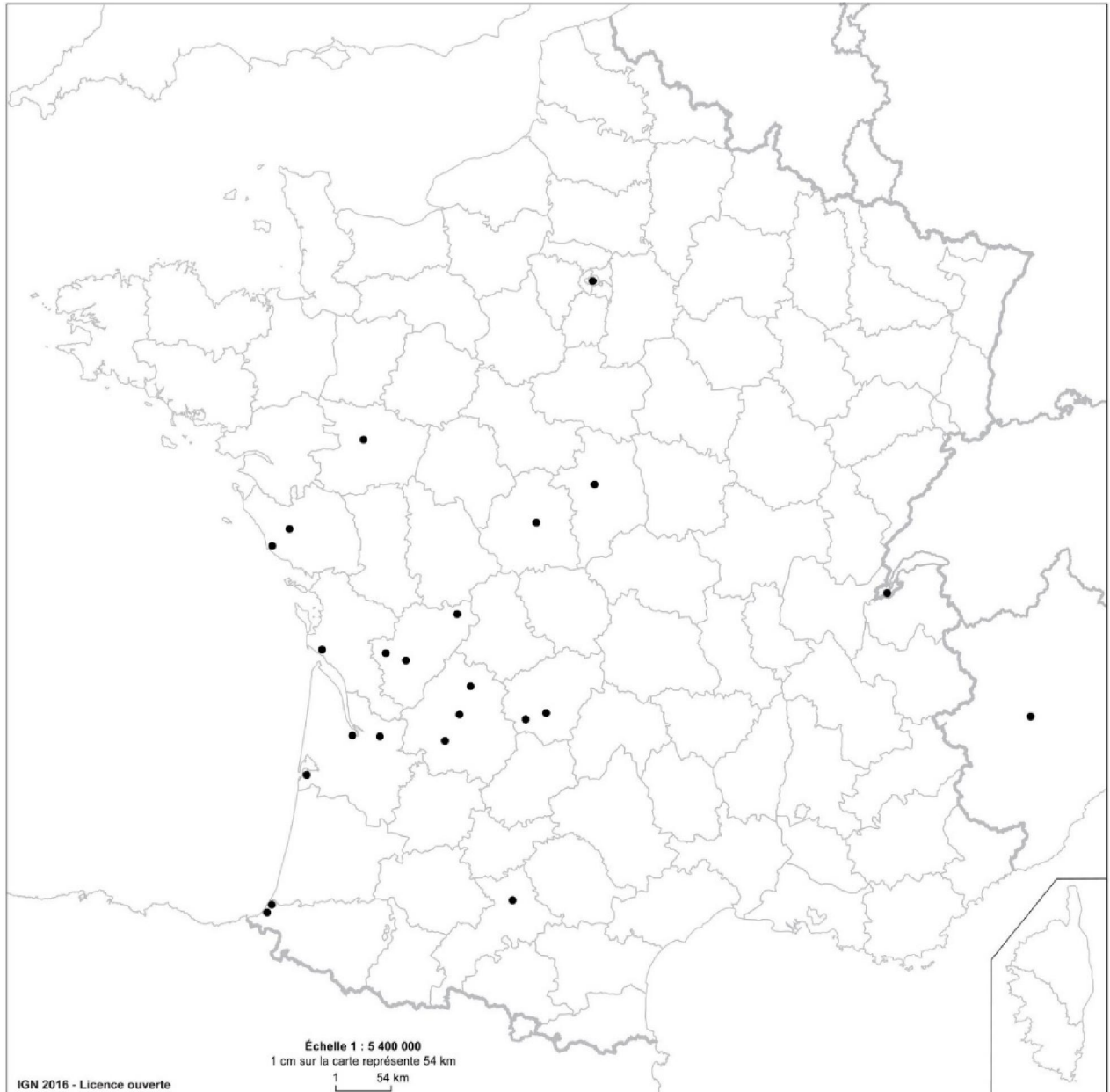


Figure 63. Localisation des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1872 et 1894⁸⁶¹.

⁸⁶¹ Liste non exhaustive. La carte est établie à partir de l'échantillon compilé dans le tableau de l'annexe n°6, répertoriant les concours auxquels les sociétés musicales de la Haute-Vienne participent entre 1872 et 1894. Il convient d'ajouter, pour cette période, les deux concours s'étant déroulés à Barcelone et à Alger.

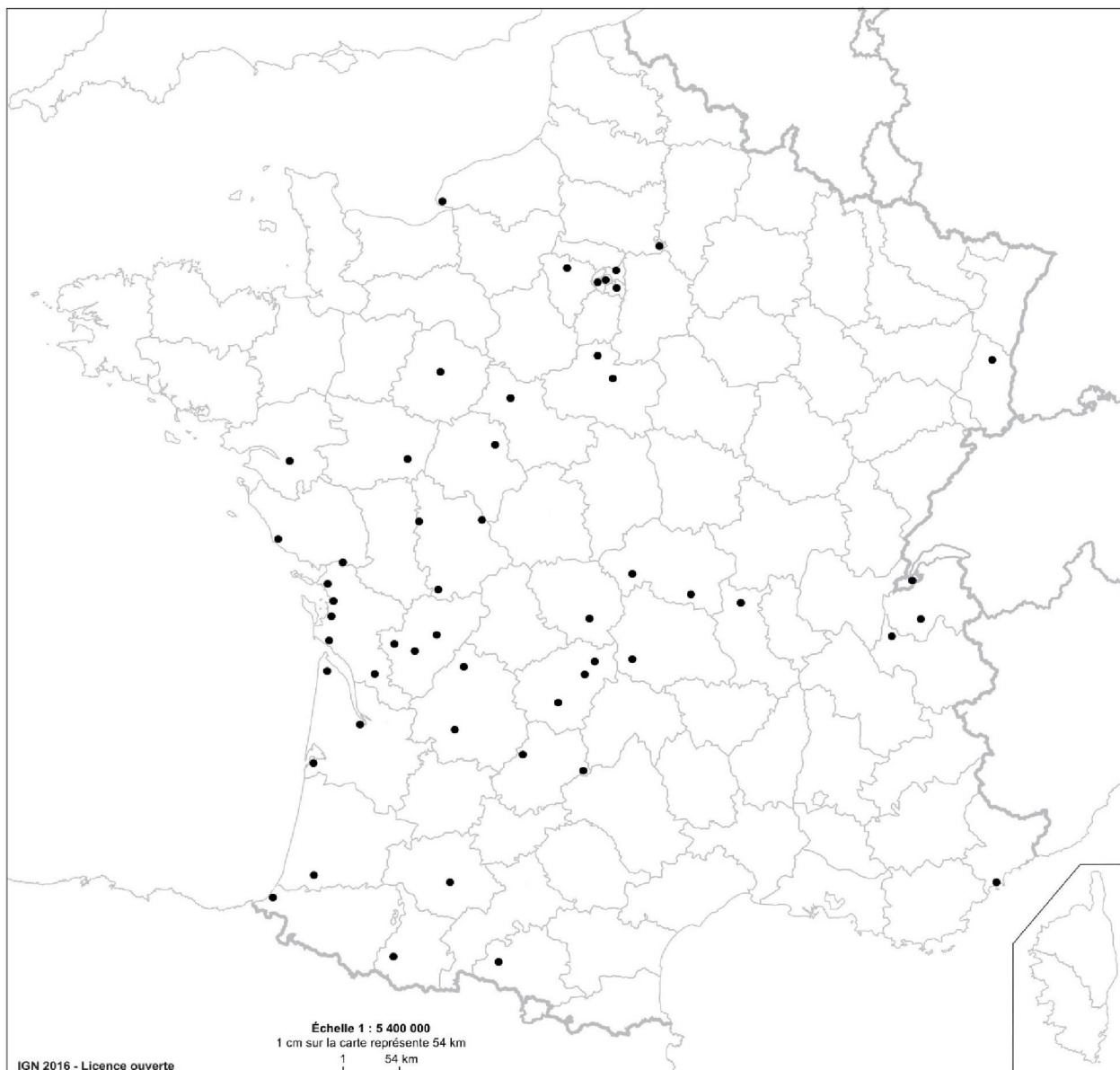


Figure 64. Localisation des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1922 et 1939⁸⁶².

Cet élément ne peut que renforcer l'idée de la mise en place progressive, sous la III^e République, d'un vecteur essentiel des voyages d'agrément, embryon du tourisme populaire, via les sociétés de musique et les nouveaux moyens de locomotion. Une forme particulière de sociabilité naît dans cette dynamique de mobilité humaine et matérielle et contribue, au moins pour les ensembles musicaux de la Haute-Vienne, à renforcer les liens déjà existants entre les habitants du département et les territoires de la façade océanique. Le thème est repris par

⁸⁶² Liste non exhaustive. La carte est établie à partir de l'échantillon des concours auxquels les sociétés musicales de la Haute-Vienne participent entre 1922 et 1939, reproduit dans le tableau en annexe n°7.

le président de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, dans les années 1930, Maximilien Faure :

« Les manifestations régionales, les concours groupant de nombreuses sociétés musicales ou orphéoniques dans une même cité, voilà des faits parfois négligés, mais trop importants pour qu'on ne leur accorde pas une constante attention. [...] Que ce soit à la ville, à la campagne ou à la mer, rien n'est plus profitable certainement aux Musiciens et partant à la Musique, que ces rencontres. A la joie de jouer devant un public nouveau, s'ajoute le plaisir de passer une journée à la mer ou à la campagne. Et c'est le cerveau riche de sensations, d'impressions que les musiciens rentrent chez eux, pensant déjà aux sorties projetées »⁸⁶³.

De manière plus éparse et surtout dans l'entre-deux-guerres, quelques associations musicales organisent des excursions pour leurs membres et leurs proches, sans aucun concert à la clef. En juillet 1932 par exemple, c'est l'Harmonie de Limoges qui met en place, « pour ses membres et amis une sortie en autocars à Padirac et Rocamadour »⁸⁶⁴. Le périple fait passer les voyageurs par Uzerche, Brive, les gorges d'Autoire, Saint-Céré puis Limoges en autocars. Ce genre d'initiative permet de renforcer les liens au sein de cette « grande famille qu'est l'Harmonie de Limoges »⁸⁶⁵. Parfois, c'est le déplacement pour un concours qui permet aux musiciens et aux accompagnants de s'arrêter en chemin afin de faire une visite touristique ; ainsi, l'Avenir musical de Saint-Junien, fort de 80 exécutants, fait une étape à Saint-Vincent-du-Jard en août 1932 pour y visiter la maison de Georges Clemenceau, sur la route du concours des Sables d'Olonne⁸⁶⁶. La musique peut donc devenir prétexte au voyage collectif ; les cas sont de plus en plus nombreux dans les années 1930. L'Avenir musical de Saint-Junien renouvelle l'expérience précédemment citée en 1934, se rendant cette fois à Royan pour un « voyage d'agrément de trois jours, qui ne comprenait, comme service, qu'un concert au kiosque »⁸⁶⁷. Le reste du temps est consacré aux plaisirs de l'air marin, notamment une sortie en bateau sur la pointe du Verdon. La fanfare des Gosses de Limoges offre l'occasion à ses jeunes membres – uniquement des enfants – de contempler durant huit jours la région du Midi, lors de la Pentecôte de l'année 1937 ; puis ce sont plusieurs jours passés dans la région du Mans en septembre de la même année. Le voyage retour permet à ces

⁸⁶³ AML, 1 S 4, Assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 17 décembre 1933.

⁸⁶⁴ *Courrier du Centre*, 2 août 1932.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ *Id.*, 9 août 1932.

⁸⁶⁷ *Id.*, 21 septembre 1934.

enfants de visiter Paris et l'Exposition⁸⁶⁸. La chorale du Paris-Orléans se déplace avec ses 40 exécutants à Vichy en 1938 ; un « circuit en autocar » est organisé après le concours, afin de « connaître les beaux sites de cette partie de l'Auvergne »⁸⁶⁹.

Progressivement, les sociétés musicales mettent en place, comme bon nombre d'associations en France, une sortie annuelle destinée à ses membres – instrumentistes ou non – et à leurs familles ou amis proches. Les destinations au caractère touristique deviennent rapidement la norme et oscillent entre la montagne et la mer. C'est par ce biais que beaucoup d'ouvriers, de petits artisans et de commerçants de la Haute-Vienne, ont pu découvrir le voyage en train, en autocar ou en bateau et entrer en contact avec une altérité paysagère et humaine. Les espaces proches de la Haute-Vienne sont dans un premier temps privilégiés. En atteste la sortie des membres de l'Harmonie de Limoges en août 1936 en Auvergne. Sans faire aucun concert, les musiciens partagent visites et bonne chère, pendant un périple de plus de 600 km, à travers « les monts de la Creuse, [...] les monts d'Auvergne » puis « Riom, Gannat [...], Vichy » et, enfin, « Clermont-Ferrand et le Mont-Dore »⁸⁷⁰.

Dans certains comptes-rendus, la destination semble même devenir la raison de l'inscription aux concours, phénomène qui devient de plus en plus évident dans les années 1930. Les Enfants de Limoges s'inscrivent au concours international de Lourdes en 1933 car, selon le *Courrier du Centre*, c'est « en évoquant ces coins si attirants de nos Pyrénées que notre vieille chorale a décidé son inscription »⁸⁷¹.

Nous avons donc affaire, dès l'entre-deux-guerres et plus encore dans les années 1930, à un modèle de rencontre singulier. S'il repose en priorité sur la pratique de la musique et son partage au sein d'une association, le voyage d'agrément ou l'excursion en deviennent un élément incontournable. En effet, bien que certains amateurs haut-viennois découvrent dès la fin du XIX^e siècle les plaisirs du voyage en groupe⁸⁷², la pratique se généralise dans l'entre-

⁸⁶⁸ *Courrier du Centre*, 29 septembre 1937. Au total pour l'année 1937, les tournées de la fanfare des Gosses de Limoges est le moyen pour ces jeunes musiciens de réaliser « une vingtaine de journées [...] appréciées à la fois comme vacances et tournée artistique instructive ».

⁸⁶⁹ *Id.*, 2 septembre 1938.

⁸⁷⁰ *Id.*, 22 août 1936. L'émerveillement et le contact avec la nature sont omniprésents dans l'article ; il fait part d'une « émotion bien naturelle » de panoramas décrits avec beaucoup d'emphase. L'institutionnalisation de la pratique transparaît dans la conclusion de l'article, indiquant « l'espoir de visiter l'an prochain un autre coin de notre jolie France », pour les musiciens et leurs familles.

⁸⁷¹ *Id.*, 28 mars 1933. L'article évoque des « sites merveilleux » comme « Gavarnie et ses glaciers, Luchon, la reine de Pyrénées ; Cauterets, Argelès, Pau, les fameux cols d'Aubisque et du Tourmalet et plus près de Lourdes : le pic du Ger [sic] ».

⁸⁷² Reprenons, par exemple, la description que fait Paul Ducourtieux du déplacement des sociétés l'Euphonia, l'Union chorale de Limoges et la Société harmonique de Saint-Junien en 1876, rapportée dans l'*Almanach du Limousin* : après 9 heures de voyage, les musiciens accompagnés par 350 personnes de Limoges et de Saint-Junien profitent, le lendemain du concours, de « la plage » ; l'auteur note également que quelques-uns « faisaient leur premier voyage en mer ».

deux-guerres jusqu'à se ritualiser dans la dernière décennie de la III^e République. Ce fait doit être compris dans un contexte national d'émergence d'une société de loisirs mise en évidence par Pascal Ory⁸⁷³ parallèlement à l'essor du Front populaire.

b) La Haute-Vienne, terre d'accueil des orphéons

Comme nous l'avons vu précédemment, la ville de Limoges organise des concours de musique à plusieurs reprises au cours de notre période (1875, 1887, 1897, 1910 et 1932), tout comme d'autres localités du département : Saint-Junien, Rochechouart, Saint-Yrieix-la-Perche, Bellac. Si les sociétés de la Haute-Vienne se déplacent plus facilement grâce au train au-delà des frontières départementales et régionales, la densification des lignes constitue un moyen idéal de concentrer les flux de musiciens vers la Haute-Vienne.

En 1887, un tract publicitaire pour le concours organisé la même année exprime dès les premières lignes que « par son admirable situation au centre de la France, la ville de Limoges voit rayonner autour d'elle cet immense réseau de voies ferrées qui la met en communication directe avec toutes les localités voisines des chemins de fer »⁸⁷⁴. Cet atout est mis en avant afin de pouvoir attirer et « mettre en contact ces vaillants jeunes gens qui ne demandent qu'à se connaître pour s'aimer [...]. Ceux du nord donneront la main à ceux du midi, ceux de l'est à ceux de l'ouest »⁸⁷⁵.

Si les sociétés de la Haute-Vienne voyagent en priorité dans les départements voisins et, plus globalement, dans une grande partie du sud-ouest du pays, ce sont aussi ces territoires qui, à l'inverse, se déplacent jusque dans le département lors des concours qui y sont organisés. Le rayonnement de Limoges – et dans une moindre mesure de quelques autres localités – se limite par conséquent à une zone allant de la Charente-Maritime, à l'ouest, jusqu'à l'Hérault, au sud. Ce constat est valable pour l'ensemble de la période et repose sur des critères géographiques et techniques : la proximité et les réseaux de chemins de fer qui permettent une circulation moins contraignante – physiquement et économiquement – des musiciens et de leur matériel.

Ainsi, ce sont près de 2 200 musiciens qui viennent à Limoges en 1875, plus de 2 350 en 1887, 3 860 en 1897, 2 350 en 1910 (figure 65) et en 1932. Grâce aux listes conservées aux archives et à celles annoncées dans la presse locale, nous pouvons retracer l'origine des

⁸⁷³ ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS éditions, 1994, 1033 p.

⁸⁷⁴ AML, 2 R 239, dépliant publicitaire pour le concours de musique des 19 et 20 juin 1887 à Limoges, 1887.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

sociétés musicales accueillies à Limoges⁸⁷⁶. Or, comme l'indique le dépliant du concours de 1887, la rencontre et le partage sont, au-delà des joutes musicales, des étapes essentielles de ces grands événements culturels dont le modèle de sociabilité est né avec l'essor du mouvement orphéonique en France.

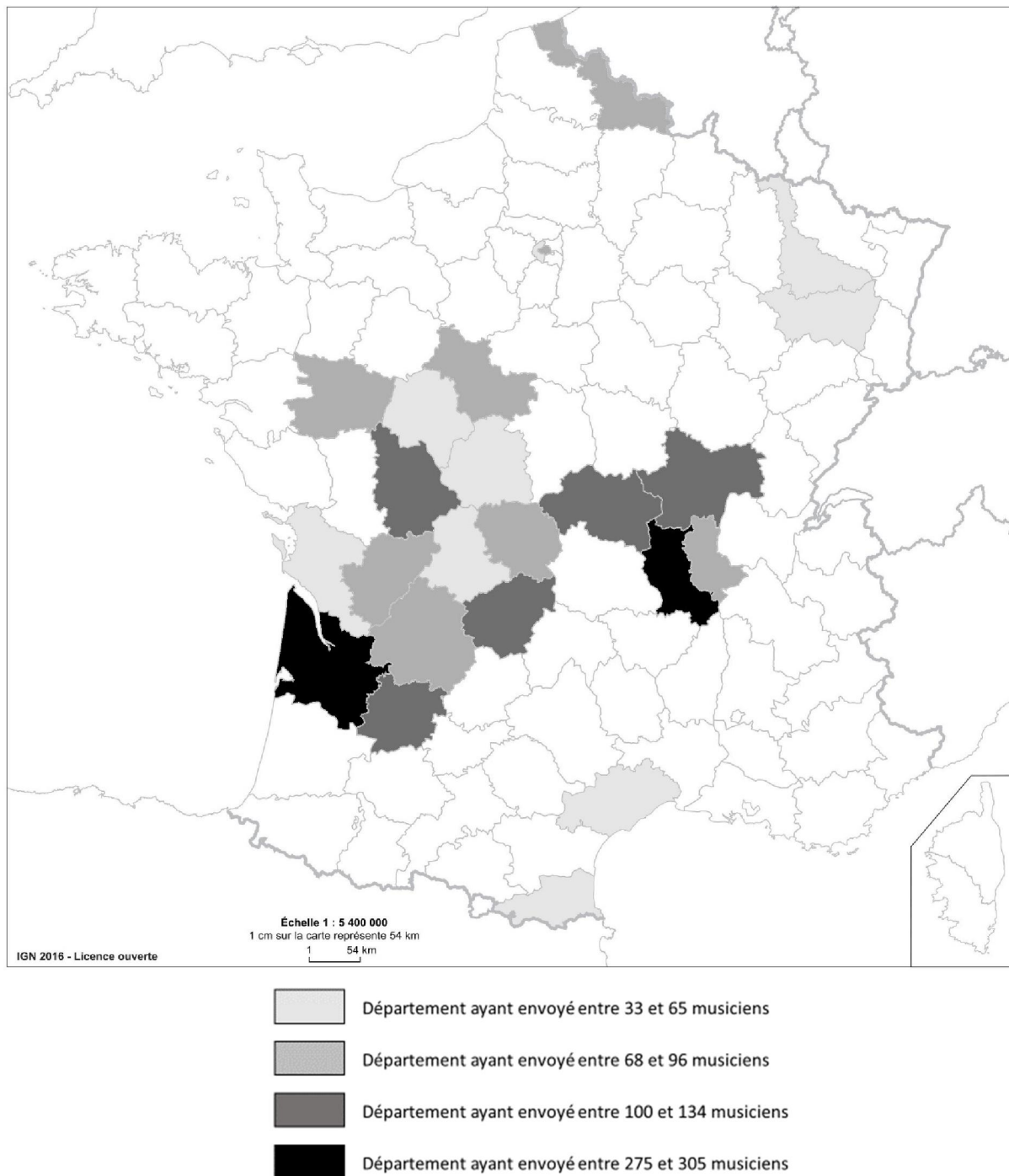


Figure 65. Carte des départements selon le nombre de musiciens ayant participé au concours de Limoges les 14 et 15 août 1910⁸⁷⁷.

⁸⁷⁶ Voir l'annexe n°8.

⁸⁷⁷ Carte établie à partir des données récoltées dans le tableau de l'annexe n°8.

Le rayonnement de Limoges, bien supérieur à celui des autres localités du département, est en partie obtenu par une intense activité publicitaire en amont des concours. Une phase cruciale de diffusion de l'information auprès des autorités départementales et des sociétés musicales à l'échelle nationale est réalisée par les comités directeurs. Or, nous savons que la cité limougeaude concentre les richesses, les habitants et d'autres ressources majeures – bâtiments, hôtels, gares, tramway, etc. – pour loger, nourrir, faire circuler les musiciens et le public. Il est par conséquent logique de constater que, contrairement à Limoges, les autres villes qui accueillent des concours orphéoniques ne dépassent que très rarement l'échelle régionale dans leur rayonnement.

Pour le concours de 1897, par exemple, le registre des correspondances met en lumière l'ensemble du travail préparatoire effectué par les équipes municipales de Limoges. Au total, ce sont 79 villes qui sont contactées au moins une fois par le secrétariat du concours, sans compter les préfets et une douzaine de localités non indiquées dans les archives⁸⁷⁸.

Toujours est-il que le public est très présent également lors des événements moins importants, comme à Saint-Junien en 1892. Les sources indiquent que

« De toutes les régions avoisinantes et aussi de très loin, de nombreuses adhésions étaient venues [...] »

Tous les trains de la matinée n'ont cessé d'amener du monde, de Limoges et de la Charente. On peut évaluer à 3.600 le nombre de voyageurs venus de Limoges et à 1.200 celui des voyageurs venus d'Angoulême »⁸⁷⁹.

À Saint-Yrieix-la-Perche en 1913, ce sont près de 6 000 personnes qui viennent assister aux joutes musicales⁸⁸⁰ grâce, notamment, au rôle clef joué par les lignes du tramway départemental, que nous avons préalablement décrit.

Il demeure assez complexe d'évaluer avec précision la quantité de personnes – à la fois les musiciens et le public – assistant à ces concours. En revanche, nous pouvons supposer qu'une partie non négligeable du public a pu venir des départements dont sont originaires les musiciens, étant donné les avantages que la sociabilité orphéonique octroie aux familles des membres exécutants et honoraires, pour les déplacements par le train. Mais, si la connexion entre les territoires à l'échelle nationale s'améliore pendant la III^e République, force est de reconnaître qu'à la fin de celle-ci, des espaces sont encore marginalisés dans ce processus

⁸⁷⁸ AML, 2 R 242, registre des correspondances du concours de Limoges de juillet 1897, 1897.

⁸⁷⁹ *Courrier du Centre*, 9 août 1892.

⁸⁸⁰ *Limoges-Illustré*, 1^{er} août 1913.

culturel : la Corse, les terres bretonnes et une large partie du nord-ouest de la France sont bien moins connectées au réseau musical limousin.

3. Régionalisme et diaspora limousine

a) Une société musicale d'expatriés

Les nouvelles mobilités contribuent à renforcer le sentiment d'appartenance au *territoire* haut-viennois et/ou limousin. Parallèlement à la circulation accrue des amateurs, le régionalisme est en essor, porté par l'influence de Frédéric Mistral et de ceux qui soutiennent son idéologie dès la fondation du Félibrige en 1854. Non seulement les sociétés musicales sont chargées de défendre les couleurs régionales au-delà des frontières de la commune ou du département, mais elles sont le vecteur d'une identité revendiquée comme héritage et comme rempart contre l'uniformisation culturelle. Nous devons comprendre ce phénomène dans un contexte socio-culturel qui, au XIX^e siècle, est façonné par la colonisation, l'exotisme, les technologies qui permettent de sauvegarder images et sons et une globalisation accélérée. Un réseau d'amateurs et de professionnels limousins essaime à l'échelle nationale et revendique, à travers les costumes, la langue, la musique ou encore la gastronomie, son appartenance territoriale. Cette dernière est relayée par la production d'œuvres locales soutenue par des professionnels du monde de la musique, à l'instar de l'éditeur Jean Laguény à Limoges.

Les expatriés limousins deviennent très visibles dans les sources dès le début du XX^e siècle, malgré une activité manifeste depuis la participation des maçons de la Creuse aux transformations urbaines de Paris au XIX^e siècle. Françoise Andrieux place l'essor du mouvement félibréen en Haute-Vienne après la Première Guerre mondiale, avec des codes identitaires de plus en plus intégrés dans les réunions d'après-guerre – chansons anciennes et danses traditionnelles comme la bourrée limousine. Cependant, le mouvement s'implante dès les années 1880-1890 en Haute-Vienne, symbolisé par la fondation de la revue *Lemouzi* en 1893⁸⁸¹. En ce qui concerne exclusivement le domaine culturel, alliant musiques, danses et coutumes vestimentaires, linguistiques, etc., il paraît intéressant de se pencher sur le cas de ces micro-sociétés limousines animées par des « déracinés [ayant] une conscience régionale beaucoup plus vive que leurs compatriotes restés au pays »⁸⁸². Cela relève, en effet, d'une sociabilité qui met en avant le maintien de traditions face à leur déclin. Selon Gilles Le

⁸⁸¹ Le nom complet est *Lemouzi, organe mensuel de l'Ecole limousine Félibréenne*, dont la publication dure, dans un premier temps, de novembre 1893 à 1931.

⁸⁸² ANDRIEUX Françoise, « Le mouvement du félibrige et les sociétés d'originaires du Limousin sous la III^e République », in LE BÉGUEC Gilles et alii, *Limousins de Paris. Les sociétés d'originaires du Limousin sous la III^e République*, Limoges, Pulim, 1990, 192 p., p.112.

Béguec⁸⁸³, les réseaux constitués autour des leaders des Limousins expatriés s'articulent autour de trois thématiques défendues en commun : le régionalisme, le désenclavement économique et culturel et la confiance dans les vertus des relais associatifs.

Ces groupes de déracinés se dotent d'un journal, *Le Limousin de Paris*, qui relaie les discours des banquets et les comptes-rendus des soirées régionalistes⁸⁸⁴. D'après Caroline Girard, l'image noire du Limousin, bâtie en partie par les Parisiens au XIX^e siècle « heurtait de plein fouet les originaires installés à Paris qui, blessés dans leur orgueil et leur identité, ne pouvaient manquer de répliquer par des réactions vives et diversifiées »⁸⁸⁵. Or, la musique semble structurer une bonne partie des réactions constatées pour les groupes limousins, entre autres : s'associer, se réunir, parler, chanter, manger, boire, danser.

En 1887, une note du *Courrier du Centre* évoque une association réunissant des étudiants limousins installés à Paris, sous le nom de « Galetou »⁸⁸⁶ ; leur soirée est composée d'un banquet, suivi d'un chant en chœur et d'un concert improvisé après le café.

En 1901, nous trouvons la trace d'une « colonie de Hauts-Limousins habitant Paris »⁸⁸⁷, réunis dans la société à l'intitulé plutôt explicite, le « Clafoutis »⁸⁸⁸. Réunis autour de leurs deux présidents, Joseph Aubrun et Jules Claretie⁸⁸⁹ – également président d'honneur de l'Association amicale des Limousins de Paris – les membres de la société assistent, après un discours teinté de patriotisme local, à un concert de chansons patoises et des morceaux de compositeurs limousins : Paul Ruben, François Sarre et Louis Billaut.

⁸⁸³ LE BÉGUEC Gilles et alii, *Limousins de Paris*, *op.cit.*

⁸⁸⁴ CRISSON Évelyne, « La presse des originaires : trait d'union Paris/Province », dans EL GAMMAL Jean, PLAS Pascal, *Presse et politique en Limousin sous la III^e République*, Limoges, Pulim, 1998, 170 p., pp.27-35. L'auteure assigne deux fonctions de la presse des originaires du Limousin à Paris : « maintenir la cohésion entre les originaires » et « maintenir le lien Paris/province en entretenant l'amour de la "petite patrie" » (p.27).

⁸⁸⁵ GIRARD Caroline, « Les sociétés d'originaires et la réponse à l'image noire du Limousin à travers *Le Limousin de Paris*, journal de la colonie limousine », in LE BÉGUEC Gilles, *op. cit.*, p.57.

⁸⁸⁶ *Courrier du Centre*, 21 janvier 1887.

⁸⁸⁷ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1903.

⁸⁸⁸ Nous sommes donc bien dans le cadre d'une construction identitaire, au sens où l'entend Didier Francfort, à propos de l'association entre la musique et la gastronomie : « Une approche d'histoire culturelle peut donc [...] s'intéresser aux cas [...] d'associations d'une musique, ou d'un musicien, et d'un plaisir gustatif caractéristique. Bien des discours évoquent de tels rapprochements dans une forme de marquage commun d'un système d'identification. L'exemple de la construction de cultures nationales ou régionales est, à cet égard, significatif » : FRANCFORT Didier, « Gastronomie et musique : des émotions sans confusion », *loc.cit.*, p.45.

⁸⁸⁹ Né à Limoges, Jules Claretie (1840-1913) a une production littéraire conséquente, dans laquelle le Limousin est parfois représenté. Il est aussi un membre fidèle de la Société archéologique et historique de sa région natale. En 1871, il tente (en vain) de se faire élire député, en tant que socialiste, avant d'être élu à l'Académie française en 1888. La société qu'il préside est pour lui le moyen de défendre la richesse gastronomique du Limousin, à travers une pâtisserie à l'origine contestée, le clafoutis.

Sans réelle surprise, c'est à Paris que les groupes originaires du Limousin sont les plus présents. Leurs appellations évoquent toutes un élément de l'identité régionale. Le 20 avril 1902, le Barbichet organise son quatrième banquet pour les Limousins qui habitent la capitale⁸⁹⁰. D'une manière générale, le réseau des expatriés s'informe des réunions, des fêtes et des événements du pays natal par des journaux, dont le *Limousin de Paris*, publié entre 1905 et 1940.

Dans son étude ethnologique des Limousins dans les années 1930, Maurice Robert indique que la diaspora limousine construit des

« [...] *micro-sociétés déspatialisées mais cohérentes et solidaires, avec souvent pour référence le territoire micro-local, cantonal ou de "pays", qui reconstituent symboliquement la hiérarchie régionale ; outre une dizaine d'associations de "Limousins" et "Marchois" et autant de groupes à vocation départementale, on trouve 29 sociétés constituées autour d'une référence spatiale ou culturelle très précise. Ainsi, les Limousins de l'intérieur et des hameaux sont constamment en relation avec l'extérieur par des réseaux privilégiés qui véhiculent les idées et les modes des nouvelles couches sociales* »⁸⁹¹.

Le 1^{er} juillet 1910, l'activité musicale des Limousins de la capitale est consacrée par la fondation de L'Orphéon Limousin à Paris. Ses membres proposent une « très belle audition des airs limousins »⁸⁹² lors d'une soirée parisienne en avril 1912. L'association change de nom et devient en juin 1914 Les Chanteurs Limousins, poursuivant le même objectif. Une photographie des adhérentes est publiée dans un numéro du *Limoges-Illustré* en 1913, à l'occasion de fêtes ayant eu lieu au boulevard Raspail (figure 66). Le port du costume traditionnel et du barbichet témoigne de l'attachement au territoire. Caroline Girard observe également le fait que « le paysan était représenté en costume et sa femme en *barbichet*, la colonie limousine véhiculant elle-même ce folklore puisque les femmes se rendaient aux manifestations diverses avec la fameuse coiffe ; de même, les chanteurs de la chorale de la colonie dénommée *L'Orphéon limousin* se produisait en costume »⁸⁹³.

⁸⁹⁰ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1903.

⁸⁹¹ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, pp.43-44.

⁸⁹² *Limoges-Illustré*, 15 avril 1912.

⁸⁹³ GIRARD Caroline, *op.cit.*, p.64.



Figure 66. Les membres féminins de l'Orphéon Limousin aux fêtes du boulevard Raspail à Paris⁸⁹⁴.

Les Chanteurs Limousins de Paris ont une activité conséquente sur l'ensemble de la III^e République. Présidés depuis 1910 par Jean Clément, ils organisent de nombreux concerts régionalistes, dont le dynamisme ne disparaît pas après la Grande Guerre. Dans la salle des fêtes du XVIII^e arrondissement en 1922, plus de 60 exécutants participent à une mise en scène pastorale suivie d'une célébration champêtre. Omniprésente, la musique intervient par un concours de vieilles et de chabretaires ; le tout est accompagné d'une présentation de produits culinaires du Limousin⁸⁹⁵. À mesure que la technologie évolue, les liens entre les déracinés et les habitants du Limousin se renforcent : le *Courrier du Centre* émet un appel en juin 1923 à l'ensemble des « compatriotes possédant un poste de réception [pour] entendre quelques airs de notre pays »⁸⁹⁶, car les Chanteurs Limousins proposent un radio-concert dans la salle Pleyel.

Le même groupe organise le 17 mars 1934 une « soirée régionaliste » aux Sociétés Savantes, rue Danton à Paris, agrémentée d'un concert animé par des ménestriers jouant des airs « du pays »⁸⁹⁷. Pour l'anniversaire de la société en mai 1938, le groupe proclame « porter au loin, en France et à l'étranger, l'écho savoureux du folklore de [la] province »⁸⁹⁸. En 1939,

⁸⁹⁴ *Limoges-Illustré*, 1^{er} septembre 1913.

⁸⁹⁵ *Courrier du Centre*, 4 avril 1922.

⁸⁹⁶ *Id.*, 30 juin 1923.

⁸⁹⁷ *Id.*, 15 mars 1934.

⁸⁹⁸ *La Vie limousine*, 19 mai 1938.

à l'occasion de leur concert annuel, le président Jean Clément déclare réunir « l'élite de la colonie limousine à Paris »⁸⁹⁹.

Une autre association joue un rôle majeur dans le réseau des expatriés de la région limousine à Paris : le Groupe d'Études limousines, très actif dans les années 1930. Lors de la réunion des membres dans la salle des fêtes de la mairie du IV^e arrondissement en novembre 1934, le recueil de chansons patoises de Jean Rebier, *Per diverti lo gen*, est présenté à l'assemblée⁹⁰⁰. Il n'est pas rare, du reste, de voir plusieurs associations fusionner le temps d'une soirée. Pour célébrer le trentenaire de la Fédération régionaliste française, le Groupe d'Études limousines et les Chanteurs Limousins de Paris se réunissent dans le grand amphithéâtre de chimie de la faculté des sciences de la Sorbonne, en mars 1930⁹⁰¹.

Peu de cas d'associations regroupant des personnes originaires d'un espace plus restreint que le Limousin sont disponibles dans les sources. Pour la Haute-Vienne, seule « La Gartempe », fondée par Jules Lamarguerite et rassemblant « le meilleur des originaires de l'arrondissement de Bellac fixés à Paris »⁹⁰², fait office d'exemple. Organisant des concerts, des bals et des banquets, cette communauté représente entre 500 et 600 familles de sociétaires. Le compte-rendu annuel de La Gartempe sur son activité pendant l'année 1926, offre une clef intéressante pour comprendre la véritable force sociale de ce type de groupement. En effet, il est indiqué que l'association « a célébré, en 1926, une dizaine de mariages, contractés par des jeunes gens qui s'étaient connus au cours [des] fêtes mensuelles »⁹⁰³.

Des associations régionalistes essaient dans d'autres villes en France. Les Limousins de Bordeaux présentent en 1911 leur fête annuelle, devant 500 personnes ; néanmoins, le répertoire joué est qualifié de « classique »⁹⁰⁴ et non pas limousin *stricto sensu*. En revanche, toute une partie d'un concert de l'amicale l'année suivante est réalisé en patois⁹⁰⁵. Là encore, l'activité de l'association est pérenne, puisque nous trouvons la trace d'un concert et d'une fête en mars 1939.

En mai 1906, ce sont les Limousins d'Alger qui se regroupent pour leur banquet annuel, pendant lequel les « chansons limousines firent le succès du concert et la bourrée eut les honneurs du bal »⁹⁰⁶. Une Amicale des Limousins de Périgueux est fondée en 1912, tandis

⁸⁹⁹ *La Vie limousine*, 25 avril 1939.

⁹⁰⁰ *Id.*, 25 décembre 1935.

⁹⁰¹ *La Revue limousine*, 15 mai 1930.

⁹⁰² *Id.*, 1^{er} avril 1927.

⁹⁰³ *Ibid.*

⁹⁰⁴ *Limoges-Illustré*, 1^{er} mai 1911.

⁹⁰⁵ *Id.*, 15 avril 1912.

⁹⁰⁶ *Id.*, 1^{er} juin 1906.

que l'Amicale limousine de Grenoble se réunit au siège du Grand café de Londres en 1925, pour une soirée et une audition de chansons patoises⁹⁰⁷. Enfin, la Société Amicale des Limousins de Lyon réunit ses 200 membres en 1929 pour déguster du clafoutis et écouter des chants en patois⁹⁰⁸.

À travers leur œuvre régionaliste, ces associations créent des liens tout à fait particuliers entre leurs membres, éloignés, déracinés de leur territoire mais unis dans la défense de celui-ci. L'identité revendiquée par le costume, par la danse traditionnelle ou les instruments typiques de la région, par la dégustation de produits locaux ou encore l'usage du patois, suscite des réactions sensibles et émotionnelles originales. L'amusement populaire et le militantisme ambiant des soirées organisées à Paris, Lyon, Grenoble, Bordeaux, Alger ou Périgueux, forment une sociabilité musicale qui met en avant le retour à la terre d'origine et à des valeurs bousculées par les mutations techniques et culturelles de l'après-Grande Guerre.

Paradoxalement, ces changements induits par l'apport du disque et de la radio, sont le vecteur d'une nouvelle manière de diffuser, de revendiquer et de représenter son appartenance territoriale. En novembre 1937, A. Perrier, qui se trouve dans un café du boulevard Saint-Michel à Paris, témoigne de ce changement dans un article publié dans *La Vie limousine*. Sous le titre « Les airs limousins à Paris », il raconte en quelques lignes les émotions que lui procure l'écoute d'une musique régionale, donnée par un pick-up :

« Tout à coup, surprise ! Les notes du "Cœur de mo miô"⁹⁰⁹ s'élèvent... Des images limousines me viennent [...]. Autour de moi, [...] il me semble qu'on écoute avec sympathie [...]. Après le "Cœur de mo miô", c'est une musique plus sentimentale : "Lou Riban", puis, de nouveau, des rythmes gais : "Le Turlututu". Tous les airs que contient le disque rencontrent le même accueil. [...] Les Limousins peuvent avoir quelque fierté de voir maintenant leur musique appréciée hors de chez eux »⁹¹⁰.

Mais les groupes de déracinés ne sont pas les seuls à produire une œuvre régionaliste et à favoriser un contact socio-culturel avec les autres territoires. L'esprit limousin est avant tout diffusé depuis l'épicentre. C'est dans l'entre-deux-guerres que deux associations sont très

⁹⁰⁷ *La Vie limousine*, 25 juin 1925.

⁹⁰⁸ *Courrier du Centre*, 14 juin 1929.

⁹⁰⁹ D'après une note de l'éditeur Jean Lagueny, *Lou Cœur de mo miô* est l'un des plus anciens chants en patois connus en Limousin. Le texte porte sur la douleur d'un amoureux dédaigné et J. Lagueny explique que « cet air est entonné spontanément dans toutes les circonstances où nos compatriotes se trouvent réunis. Même pendant la vie des tranchées de la grande guerre nos poilus fredonnaient cette musique [...] ». ADHV, 37 J 2, notes et recherches du fonds Lagueny.

⁹¹⁰ *La Vie limousine*, 25 novembre 1937. L'auteur de l'article, A. Perrier, précise être installé dans le café « Dupont Latin ». Il s'agit peut-être de l'auteur Antoine Perrier, auteur d'articles scientifiques dès les années 1930 sur la Haute-Vienne, que nous utilisons par ailleurs pour notre recherche.

dynamiques et ont des objectifs très clairs : l'Eglantino do Lemouzi et l'Ecola dau Barbichet. Ces groupes bénéficient des apports technologiques et nous pouvons lire que « le micro a retenti de leur voix et les limousins exilés dans les colonies ont eu le rare plaisir d'entendre les échos de leur sol natal »⁹¹¹.



Figure 67. Portrait photographique d'Armand Combellas, président des chanteurs limousins de l'Eglantino do Lemouzi, années 1930⁹¹².

Ces sociétés se déplacent fréquemment dans les années 1930. L'Eglantino do Lemouzi, fondée en 1933 et présidée par Armand Combellas (figure 67), a pour dessein de faire revivre les vieilles traditions qui ont « donné à notre province son caractère spécifique, qui est le visage émouvant de la Race »⁹¹³. Cela passe par l'utilisation de codes instrumentaux : la vielle, la chabrette, l'accordéon, le violon et le patois ; mais aussi des codes sociaux, par exemple avec la reconstitution d'une veillée limousine. Surtout, l'association compte « de nombreux félibres parmi ses membres actifs et [elle] vient d'obtenir son affiliation à l'Association du Félibrige »⁹¹⁴. Parmi les personnalités nous trouvons l'éditeur Lagueny, les compositeurs et musiciens André Le Gentile et François Sarre (1854-1942), le poète Jean Rebier (1879-1966) ou encore l'écrivaine et félibresse Marguerite Genès⁹¹⁵.

⁹¹¹ *La Vie limousine*, 1937-1938. L'article traite de la question du régionalisme, accompagnée d'une photographie de l'Eglantino do Lemouzi. Dans le même article, les membres de l'Ecola dau Barbichet sont décrits comme de véritables « Félibres ».

⁹¹² *Id.*, avril 1934.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ Marguerite Genès (1868-1955) est une femme de lettres et professeure, qui consacre très tôt une partie de ses productions à l'idéologie félibréenne, écrit des poésies, contes et pièces de théâtre.

Dans le même temps, à l'été 1935, l'Ecola dau Barbichet (figure 68) se déplace à Clermont-l'Hérault, avec 22 félibres pour fêter la Santo Estello du Félibrige. Le groupe présente à l'occasion les « danses et bourrées limousines »⁹¹⁶.



Figure 68. Le groupe de l'Ecola dau barbichet, s.d.⁹¹⁷

D'une manière générale, les soirées régionalistes ont tendance à se multiplier dans les années 1930. Cela revient sans doute à les contextualiser dans un moment de pénétration croissante des modes – en particulier afro-américaines – dans les mœurs limousines. Le poète Jean Rebier, qui salue en 1935 l'œuvre de l'Eglantino do Lemouzi, qui « a porté à travers la région, jusqu'à Paris même, la saveur de notre vieille langue », fustige dans le même temps le fait que « les échos limousins [...] durent, humiliation suprême, diffuser je ne sais quelle musique nègre »⁹¹⁸. Le groupe participe, enfin, à la commémoration de la Révolution française

⁹¹⁶ *La Vie limousine*, 25 juillet 1935.

⁹¹⁷ AML, 20 Fi 784. Sur cette photographie, en plus de la coiffe féminine appelée « barbichet » que le groupe de musique réutilise pour son appellation, les membres exposent des instruments de l'organologie traditionnelle limousine, en particulier celles et ceux assis au premier plan : nous distinguons ainsi deux chabrettes, deux vielles à roue et un violon. L'accordéon, qui apparaît aussi sur le cliché, fait moins l'unanimité quant à son caractère proprement haut-viennois. Il est toutefois très présent dans les fêtes traditionnelles de la première moitié du XX^e siècle.

⁹¹⁸ *La Vie limousine*, mai 1935.

en juillet 1939 à Panazol ; les danses locales sont ainsi exposées, entre la *Marseillaise*, le *Chant des Girondins* et le *Chant du départ*⁹¹⁹.

Toujours est-il que le mouvement prend de l'ampleur après la guerre. En 1920, un groupe limousin des Jeunesses Régionalistes fonde à Limoges les Menestriers Limousins⁹²⁰, une troupe théâtrale et artistique. L'année suivante, la fête de l'Eglantine rassemble près de 6 000 personnes au jardin de l'Évêché⁹²¹ ; des festivals émergent dans tout le département, comme à Saint-Junien ou à Pierre-Buffière en 1926, mais aussi à Saint-Yrieix-la-Perche en 1929. Il faut dire que la localité de Saint-Junien est désormais dotée d'un groupe traditionaliste, les « Mainteneurs » limousins, dirigé par Jean Teilliet⁹²².

À la même date, l'École de Limoges⁹²³, fondée en 1921, propose une conférence sur l'histoire du Félibrige, accompagnée d'une audition, avec le pianiste André Le Gentile⁹²⁴. Une autre grande fête régionaliste est organisée au Cirque-théâtre de Limoges à la fin du mois de janvier 1926 et, deux ans plus tard, 4 000 spectateurs assistent à une soirée félibréenne dans la salle de l'Union⁹²⁵.

b) Productions et idéaux d'une micro-société régionaliste

La production d'œuvres régionalistes exacerbe un sentiment d'appartenance à un territoire qui, bien souvent, dépasse les frontières du département de la Haute-Vienne. C'est le *Limousin* avec son caractère rural et ses particularités culturelles qui est défendu, face à une image noire persistante. Le mouvement félibréen parvient à consolider l'œuvre dans laquelle s'engagent des musiciens, des compositeurs et des éditeurs, à savoir la sauvegarde et la défense de leur environnement sonore. Nous constatons un regain d'intérêt pour le mouvement félibréen en Haute-Vienne après la Première Guerre mondiale. Même s'il existe dès le début de la III^e République une forme de promotion de la culture locale, celle-ci se

⁹¹⁹ ADHV, 3 T 137, commémoration de la Révolution française, programme, juillet 1939.

⁹²⁰ *Courrier du Centre*, 6 juillet 1920.

⁹²¹ *Id.*, 14 janvier 1926.

⁹²² Né à Saint-Junien, Jean Teilliet (1870-1931) consacre une grande partie de son activité, dès le début du XX^e siècle, à défendre le folklore limousin, en fondant des associations et en récoltant les chants traditionnels.

⁹²³ L'article 2 de la Société des Conférences de l'École de Limoges précise que « le but [...] est d'aider à la restauration régionaliste, de collaborer au mouvement de décentralisation intellectuelle qui se développe de plus en plus en province et particulièrement en Limousin [...] ». ADHV, 37 J 8, fonds Lagueny, « École de Limoges ».

⁹²⁴ *Courrier du Centre*, 26 décembre 1926.

⁹²⁵ *La Revue limousine*, 15 mai 1929.

renforce dans l'entre-deux-guerres, à l'orée des profondes mutations du monde de la musique et de la technologie.

Toutefois, les structures comme le théâtre de Limoges, n'ont pas pour réelle vocation de diffuser des morceaux de compositeurs locaux. Les répertoires mettent avant tout l'accent sur les œuvres nationales voire internationales, suivant les évolutions politiques – la chasse aux wagnériens, par exemple, sur laquelle nous reviendrons pour la Haute-Vienne. C'est ce constat qui pousse le musicien limougeaud Darde, au début des années 1890, à interpeller un membre du conseil municipal en ces termes :

« Nous sommes dans le département 6 ou 8 auteurs ou compositeurs d'opéras et de comédies. Nous n'avons pu que fort rarement nous faire jouer à Limoges (en 10 ans j'ai été joué 3 fois, Ruben une fois, Boule une fois, etc.). Nous nous sommes toujours heurtés au mauvais vouloir des directeurs ou à des sous-entendus intéressés.

Si la municipalité accorde la subvention elle devrait imposer l'obligation au directeur de monter au moins une fois par an, soit un opéra, soit une comédie d'un des écrivains limousins.

Les manuscrits et partitions seraient déposés à l'hôtel-de-ville pour être examinés, dans le mois qui suivrait le dépôt, par la Commission du théâtre auquel s'adjoindraient le directeur et le régisseur. L'œuvre si elle était acceptée [souligné] prendrait rang pour être jouée à son tour, la première devant l'être dans les deux mois qui suivraient son acceptation.

De cette façon la ville encouragerait les écrivains limousins et leur donnerait la facilité de se faire connaître et juger par le public, en même temps qu'elle pousserait à la décentralisation.

Soyez assez bon pour examiner cette question et faire cette proposition ce soir au conseil si vous jugez cela bien »⁹²⁶.

Malgré une inscription en tête du document – « j'en ai parlé à M. Borde »⁹²⁷ – il semble que cette demande soit restée lettre morte auprès du conseil municipal et des autorités compétentes pendant plusieurs années ; jusqu'à l'inscription d'un article additionnel au cahier des charges du théâtre en 1895, qui prévoit que « chaque année le directeur devra monter au moins une pièce d'un auteur limousin ». Cependant, c'est un vecteur relativement restreint

⁹²⁶ AML, 2 R 63, lettre de monsieur Darde à destination de monsieur Fourgeaud, membre du conseil municipal de Limoges, vers 1894.

⁹²⁷ *Ibid.*

pour diffuser avec force les œuvres locales auprès de la population. C'est donc par d'autres canaux et sur d'autres scènes que les musiciens locaux s'expriment dans le département, jusqu'à l'introduction du disque et des postes récepteurs dans les foyers.

Le régionalisme peut être lu comme une résistance. Il n'est donc pas étonnant de constater une accentuation des revendications et des manifestations culturelles de ce genre après la Grande Guerre : la période, propice à l'arrivée des musiques et des danses afro-américaines mais également à l'enregistrement, engage toute une partie de la société musicale de la Haute-Vienne dans la voie du régionalisme. Fondée sur un critère générationnel et parfois purement esthétique, cette forme de sociabilité génère une rupture importante au sein-même du département. Une bataille émerge entre des Anciens, attachés à la terre d'origine et à une culture héritée des ancêtres et des Modernes, plus enclins à tolérer et à assimiler les modernités musicales et dansantes. Aussi, nombreuses sont les publications dans les années 1920-1930 qui critiquent de manière virulente ce qui est, pour les auteurs de ces textes, une mise en danger des coutumes. Pour la clôture des ostensions de Saint-Junien en juin 1925, Jean Teilliet défend les danses limousines car, selon lui, il importe de les promouvoir « au moment où notre pays est envahi par les danses exotiques ne correspondant nullement à notre tempérament »⁹²⁸.

Une micro-société se construit, par conséquent, dans une forme d'opposition culturelle. Ses membres se reconnaissent dans des objectifs communs se rattachant au Félibrige pour la plupart. Nous devons, pour comprendre les sociabilités musicales dans leur ensemble, analyser les acteurs et les moyens par lesquels ces derniers luttent pour la survie d'une identité régionale qu'ils jugent en voie de disparition.

D'autre part, l'attachement au territoire est visible par le biais du soutien financier octroyé aux jeunes élèves originaires du département et contraints de s'installer à Paris afin de consacrer leurs études musicales. Un panel d'émotions transparaît à travers ce type de soutien, variant entre fierté, régionalisme, philanthropie et mélomanie. Les exemples sont assez nombreux en Haute-Vienne, jusqu'à l'ouverture d'une école de musique au rayonnement plus important en 1910 – qui ne devient conservatoire qu'à partir des années 1930.

De la même manière que les membres honoraires pour les sociétés orphéoniques, les autorités ont un rôle de soutien pour la pratique musicale, du moins pour son apprentissage. Une forme de réciprocité dans le lien social s'instaure entre la personne native du territoire et les élus de ce dernier. En contrepartie d'une aide financière pour poursuivre ses études, l'artiste en question participe du rayonnement de sa commune natale et, le plus souvent, y

⁹²⁸ *Courrier du Centre*, 3 juin 1925.

revient pour offrir des concerts. Dans les archives, les cas sont très visibles pour la ville de Limoges, mais ont pu tout à fait concerner d'autres communes du département.

En 1878, un jeune chanteur installé à Paris, écrit à la mairie de Limoges afin d'obtenir un secours financier. Sur fond de litige familial, A. Lucas écrit que

« [...] Depuis que je suis à Paris je n'ai pas touché la moindre petite somme de la subvention, il faut dire que mon père me payait tout ce que j'avais besoin, mais cette année mon père ne m'a rien envoyé, et, pour subvenir à mes plus pressants besoins j'ai été dans l'obligation de rentrer dans un théâtre où j'ai gagné 90 francs par mois ; mais ce n'est pas avec si peu que je puis vivre à Paris.

Mon père à ce qu'il paraît se conduit très mal et surtout à mon égard car la subvention passe par ses mains pour ne pas en sortir.

Je vous prierai donc, Monsieur, de bien vouloir me faire parvenir ma pension petit à petit car sans cela je ne pourrais plus rester à Paris.

J'espère que l'hiver prochain j'irai à Limoges pour donner un concert »⁹²⁹.

Quelques jours plus tard, le même artiste annonce finalement au maire de Limoges qu'il n'est « plus au Conservatoire »⁹³⁰ mais qu'il souhaite poursuivre ses études à Paris ; son amour du territoire transparaît dans sa lettre, dans laquelle il exprime le désir de revoir Limoges mais qu'il demeure contraint de rester à la capitale, pour trouver du travail.

Toujours en 1878, un autre jeune chanteur est suivi par les services de la mairie de Limoges, au sujet de ses études au conservatoire de Paris. Émile Moreau, qui a même reçu la visite du maire de Limoges à la capitale, écrit à ce dernier

« [...] ne vouloir aller chanter à Limoges que quand je serais [sic] un artiste, mais je voudrais y aller comme un élève qui a acquis un certain savoir.

Je vous [disais] aussi que je travaille tous les matins chez moi, comme vous me l'avez dit, je monte et descends la gamme sans voix, rien qu'avec la respiration, et je trouve que ma voix est bien plus facile, après cela je file des sons de sorte que ma voix s'échauffe, et elle est bonne toute la journée. C'est que sans vanité Monsieur le Maire vous êtes un véritable connaisseur, c'est que [...] je les ai ruminées toutes les paroles

⁹²⁹ AML, 1 R 263, lettre de l'artiste A. Lucas à la mairie de Limoges, 3 octobre 1878.

⁹³⁰ *Id.*, lettre de A. Lucas au maire de Limoges, 17 octobre 1878.

que vous dites le matin que j'eus le plaisir de causer avec vous, et je puis dire que vous êtes parfaitement dans le vrai »⁹³¹.

Que les termes employés par le chanteur soient sincères ou flatteurs – pourquoi pas les deux – cela prouve que les liens entre les deux hommes sont renforcés, malgré un éloignement relativement atténué par l'apport du chemin de fer. Nous apprenons, dans une autre lettre adressée au maire quelques mois plus tard, que Émile Moreau a été admis en tant qu'auditeur au Conservatoire de Paris ; mais il ajoute que, comme il n'a « pas le tempérament à rester assis sur un banc », il s'est « mis en rapport avec un professeur de chant [...] [pour] 150 francs par mois [...] ». Il termine en demandant que « sa subvention [lui] soit continuée, pas comme besoins pécuniers, mais comme amour propre, car [il] est flatter [sic] d'être subventionner [sic] par la ville de Limoges »⁹³². Son professeur de chant, Hilaire Besonquet, rédige une missive dans laquelle il décrit au maire de Limoges les qualités vocales de son élève et promet qu'il « pourra venir à Limoges [...] donner une représentation de la Juive ». Il ajoute que « Monsieur Moreau fait tout ce qu'il peut pour se rendre digne de ce que la ville de Limoges fait pour lui »⁹³³.

En effet, Émile Moreau monte sur la scène du théâtre de Limoges en mai 1879. Selon la presse locale, cet ancien membre du Cercle orphéonique a reçu une subvention annuelle de 1 000 francs. De fait, il « était appelé à rendre le public juge des progrès qu'il avait pu faire dans l'art du chant ». Malgré le fait que l'article insiste sur une voix « un peu étranglée par l'émotion », c'est un « succès mérité » qui est décrit. Le journaliste s'interroge tout de même, de savoir si les applaudissements sont un acte de « sympathie bien naturelle pour un compatriote »⁹³⁴.

Toujours est-il que, malgré ce concert, le professeur d'Émile Moreau, s'inquiétant de ne plus avoir de ses nouvelles de la part de la municipalité de Limoges depuis cette représentation au théâtre, écrit dans ce sens en avril 1880. Griffonnée au coin de sa lettre en guise de réponse, une note indique que « Mr Moreau n'est plus pensionnaire de la ville depuis le 1^{er} janvier »⁹³⁵.

Charles Van Eycken, professeur de musique à Limoges, écrit au maire de la ville afin d'obtenir une subvention pour des études de piano au Conservatoire de Paris, pour sa fille de quatorze ans, née à Limoges. D'après lui, elle est « douée d'une rare intelligence en

⁹³¹ AML, 1 R 263, lettre d'Émile Moreau au maire de Limoges, 25 février 1878.

⁹³² *Id.*, lettre d'Émile Moreau au maire de Limoges, 23 septembre 1878.

⁹³³ *Id.*, lettre d'Hilaire Besonquet, professeur de chant à Paris, au maire de Limoges, 10 février 1879.

⁹³⁴ *Courrier du Centre*, 8 mai 1879.

⁹³⁵ AML, 1 R 263, lettre de Hilaire Besonquet au maire de Limoges, 22 avril 1880.

disposition musicale [...] et aujourd'hui il faudrait deux ans de Paris, pour activer l'élan donné à Limoges »⁹³⁶.

Ce système de subvention profite également à d'autres artistes, comme le chanteur Henri Balleroy⁹³⁷, qui remercie la municipalité de Limoges en décembre 1881⁹³⁸ ; Albert Delage, qui fait une demande écrite en mai 1882⁹³⁹ pour aller au Conservatoire parisien, dans la classe de cornet à piston ; ou encore Marie Halary, qui annonce son échec à l'entrée de la quatrième année du Conservatoire, en février 1883. Néanmoins, elle ajoute que

« [...] malgré mon échec [...] je serais heureuse de pouvoir faire apprécier cette année dans un opéra que je jouerais [sic] sur la scène de Limoges. J'ai dans ce but trouvé à Paris une personne qui, s'étant intéressé [sic] à moi, me fait apprendre un répertoire. Vous n'ignorez sans doute pas Monsieur le Maire que mon père est depuis longtemps déjà sans travail ; donc malgré le travail de ma mère, il nous serait impossible d'arriver à vivre si je ne recevais pas la pension que je dois à votre bonté ainsi qu'à celle du conseil municipal.

Avec l'envie d'arriver que je possède, mon ardeur au travail, j'espère [...] me rendre digne du bien que vous m'avez fait ainsi qu'aux miens. J'aurai le plaisir d'aller à Limoges dans le courant de l'année, de cette façon [...] vous serez à même de constater mes progrès »⁹⁴⁰.

C'est après l'échec de Marie Halary que Henri Balleroy fait parvenir une nouvelle demande de subvention au conseil municipal, arguant d'être depuis le mois de juillet 1882 « le seul élève de la ville de Limoges »⁹⁴¹ au Conservatoire de Paris. Le maintien de sa subvention – un crédit de 1 000 francs – est acceptée de justesse au conseil – huit voix pour, sept contre et sept abstentions⁹⁴². Le chanteur n'oublie pas de rendre la pareille à sa ville natale ; après avoir été sollicité par le maire dans le but de donner un concert pour le concours de musique de 1897, Henri Balleroy répond

⁹³⁶ AML, 1 R 263, lettre de Charles Van Eycken au maire de Limoges, 25 juin 1880.

⁹³⁷ Henri Balleroy (1856-1929) est un élève d'Arsène Coiffe dans la société chorale des Enfants de Limoges. Il est admis en 1883 aux cours du Conservatoire et obtient un premier prix de chant en 1885. Engagé à l'Opéra (1886-1888), le baryton continue de figurer parmi les membres actifs des Enfants de Limoges, restant ainsi très attaché à son territoire d'origine.

⁹³⁸ AML, 1 R 263, lettre de Henri Balleroy au maire et au conseil municipal de Limoges, 3 décembre 1881.

⁹³⁹ *Id.*, lettre de Albert Delage au maire de Limoges, 13 mai 1882.

⁹⁴⁰ *Id.*, lettre de Marie Halary au maire de Limoges, 5 février 1883.

⁹⁴¹ *Id.*, lettre de Henri Balleroy au maire et au conseil municipal de Limoges, 31 janvier 1883.

⁹⁴² *Id.*, extrait du conseil municipal du 19 février 1883.

« Oui, Monsieur le Maire, en ma qualité d'Enfant de Limoges, je suis très flatté de la demande qui m'est faite, et suis en même temps très honoré que l'administration municipale ait pensé que pour une soirée artistique de cette importance, mon modeste talent pourrait encore donner satisfaction à mes concitoyens.

Ma réponse est donc affirmative et je serai du programme pour cette soirée dont le cachet est de 200 F »⁹⁴³.

Les aides pécuniaires de la ville de Limoges ne se limitent pas aux subventions pour poursuivre des études. À l'automne 1883, un membre de la Société philharmonique, élève du musicien Arsène Coiffe, écrit au maire afin d'acheter un instrument. Il justifie sa demande en déclarant que

« [...] Déjà, par des subventions vous avez encouragé de jeunes artistes et plusieurs fois les résultats obtenus par eux ont justifié vos décisions. Je vous prie, Messieurs, de vouloir bien faire pour moi ce que vous avez fait dans une si large mesure, et vous demande de vouloir bien m'allouer une subvention de 400 F pour l'achat d'un basson de la maison Triébert »⁹⁴⁴.

Nous pouvons observer une continuité dans ces liens réciproques entre le territoire d'origine et les musiciens. Ainsi, en novembre 1894, Mathilde Deville, une chanteuse de 21 ans, bénéficie d'une subvention après avoir réussi l'entrée au Conservatoire de Paris. Elle termine sa lettre par ces mots :

« J'appartiens à une famille d'ouvriers et je ne possède pas les ressources nécessaires pour pouvoir bénéficier de l'enseignement du conservatoire.

[...] Je suis bien décidée à travailler énergiquement et, si j'ai la faveur d'obtenir la subvention que je sollicite, à montrer que l'appui que m'aura donné ma ville natale, n'aura pas été un sacrifice inutile »⁹⁴⁵.

Face aux carences de l'enseignement de la musique, Léon Roby décrit aux conseillers municipaux de Limoges, vers 1910, une situation délicate ; selon lui, la ville « ne possède pas suffisamment d'artistes amateurs ayant des connaissances musicales leur permettant de

⁹⁴³ AML, 2 R 247, lettre de Henri Balleroy au maire de Limoges, 15 juillet 1897.

⁹⁴⁴ AML, 1 R 263, lettre de monsieur Puybarreau au maire de Limoges, 27 septembre 1883.

⁹⁴⁵ *Id.*, lettre de Mathilde Deville au maire de Limoges, 14 novembre 1894.

rendre de réels services aux manifestations artistiques qu'on serait tenté d'entreprendre [...] »⁹⁴⁶.

Sur toute la période de la III^e République, la presse relaye publiquement les distinctions obtenues par les compatriotes de la Haute-Vienne⁹⁴⁷, dans le monde musical. Prix divers, distinctions honorifiques et places prestigieuses composent la majeure partie des annonces faites au grand public. La consécration vaut alors tout autant pour l'artiste que pour son territoire natal, qui le revendique. Ce n'est pas, à proprement parler, du régionalisme, mais cette forme de chauvinisme renforce l'attachement au département pour une grande partie de la population, mécanisme qui se retrouverait sans doute dans d'autres départements.

Il en va de la réputation et de la dignité de la culture limousine, au-delà de ses frontières. Louis Guibert, rédacteur à l'*Almanach du Limousin*, évoque le succès des élèves limougeaues mais aussi le rayonnement des œuvres limousines, en écrivant que

« Après le prix de piano de M^{elle} Péan, voici encore une jeune fille de Limoges, M^{elle} Bureau, qui sort du Conservatoire avec une couronne. [...] N'entendions-nous pas, tout récemment, chez un éditeur de Lyon, un pianiste distingué jouer le Revigny-Galop, de M. de Livron ? Et les élèves de M. Charreire, ne continuent-ils pas à soutenir au loin la réputation de l'Ecole de musique de Limoges ? [...] les gracieuses mélodies de M. Desmoulins et de M. Paul Ruben sont applaudies à Paris »⁹⁴⁸.

Enfin, il convient de voir cette liste d'hommes et de femmes distingués à travers le prisme du mouvement orphéonique. Ce petit monde est celui qui fournit la plupart des élèves allant suivre leurs études à Paris et recevant des récompenses. Nous y retrouvons ainsi des membres des sociétés musicales limougeaues – Enfants de Limoges, Fanfare municipale – et des noms liés de près à d'autres groupes : Emmanuel (directeur de l'Union chorale et de l'Harmonie militaire, puis chef d'orchestre du théâtre de Limoges), Charles Van Eycken (directeur du Cercle Orphéonique), Pierre Farge (directeur de l'orchestre de la Société Philharmonique), Perrin-Deville, Louis Van Coeverden ou encore Maximilien Faure, le président de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne.

⁹⁴⁶ AML, 1 R 263, lettre de Léon Roby au conseil municipal de Limoges, vers 1910.

⁹⁴⁷ Voir l'annexe n°9.

⁹⁴⁸ *Almanach du Limousin*, « Revue littéraire et artistique » par Louis Guibert, 1874.

Conclusion

En Haute-Vienne, la société musicale repose sur une pratique amateur en forte hausse dès les années 1880 et sur des liens de solidarités protéiformes créant des sociabilités singulières. Un attachement double émerge à travers l'analyse de ces micro-sociétés et des acteurs qui les intègrent ; un lien fort avec le territoire régional, d'abord, mais qui n'empêche aucunement l'éloignement physique avec celui-ci. Les voyages des sociétés musicales et la défense de l'histoire, de la langue et des coutumes limousines par les associations d'expatriés mettent en avant une fonction sociale de la musique et de la danse. Ensuite, un attachement à la nation et à la République, dont la glorification est exacerbée en période de conflits. Dans les deux cas, l'activité musicale est perçue comme un vecteur essentiel du dynamisme économique et de l'apprentissage de valeurs, encadré par un système quasi-militaire mis en place dans les associations d'amateurs. Ces dernières sont en outre un outil souhaité par les autorités pour favoriser la stabilité sociale. Dans un département rural comme la Haute-Vienne, son efficacité est réelle et produit sur la masse de musiciens issue du monde des commerçants, des artisans et des ouvriers, un sentiment collectif d'attachement à la République, même par celles et ceux qui s'engagent dans la voie du régionalisme. Toutefois, l'adhésion aux valeurs républicaines n'est pas parfaite. Notre monographie illustre l'idée émise par Jean-Yves Rauline, selon laquelle « en raison de leur forte implantation locale, l'activité des sociétés musicales déborde largement le cadre de la sociabilité pour atteindre le domaine politique »⁹⁴⁹. Il ajoute que

« Par leur but qui est, entre autres, de contribuer à l'éclat des fêtes de leurs communes, par les services musicaux auxquelles elles sont assujetties du fait de leurs statuts, par le poids moral et financier des personnalités qui font partie de leurs membres honoraires, par leurs charges financières qui les contraignent à solliciter des subventions des municipalités et du département, les sociétés musicales ne peuvent être indépendantes du pouvoir politique local [...] »⁹⁵⁰.

Cet élément, que perçoit également Alain Darré⁹⁵¹, montre à quel point la musique déploie ses tentacules dans toutes les composantes de la société, de sa structure, de son organisation et de son atmosphère. Pourtant, nous devons prendre en considération le facteur

⁹⁴⁹ 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*, op.cit., p.181.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p.186.

⁹⁵¹ DARRÉ Alain, *Musique et Politique*, Rennes, PUR, 1996, 324 p.

éminemment individuel des émotions musicales. Le public, même en jouant un rôle social – Catherine Pellissier fournit l'exemple des mondains lyonnais⁹⁵² qui se doivent d'être au salon, peu importe la musique – est avant tout une somme d'individualités. Dans son œuvre *La mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman rappelle que « dans les salles de spectacle, [...] l'arrangement des sièges tend à disposer le groupe de telle sorte qu'à première vue la salle semble remplie de gens seuls »⁹⁵³.

Pourtant, nous avons pu croiser, déjà, une grande variété des comportements collectifs, permis par la diversité des scènes musicales et des événements politiques, sociaux, économiques, culturels. Mais, pour saisir l'essence intimiste des processus que nous étudions, nous devons décomposer la société musicale en une multitude de sous-groupes, voire aller jusqu'à l'échelle de l'individu. La piloérection ou le fait de pleurer résultent d'une réception individuelle de la musique, très difficilement décelable dans les sources. Jean-Yves Bras conclut dans *La troisième oreille* que l'histoire de l'écoute demeure très délicate à réaliser, par la rareté des témoignages et par le fait que « cette écoute-là relève de l'intime, elle ne se livre pas facilement »⁹⁵⁴.

Les réactions physiologiques à la musique naissent et se développent à partir de trois facteurs : la musique elle-même, de sa création à son interprétation, sans omettre les phases cruciales de son apprentissage et de sa diffusion ; le contexte global lié aux évolutions caractéristiques de la période dans tous les domaines ; l'environnement immédiat de l'audition, ayant des conséquences directes sur la réception des morceaux écoutés ou entendus.

⁹⁵² PELLISSIER Catherine, *Loisirs et sociabilités des notables lyonnais au XIX^e siècle*, tome 1, Lyon, éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 1996, 272 p., pp.193-194.

⁹⁵³ GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome II, *Les relations en public*, Paris, éd. de Minuit, 1973, 372 p., p.37.

⁹⁵⁴ BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille*, *op.cit.*, p.280.

Chapitre III. Des sons et des hommes

I. Apprendre la musique

1. La problématique de l'enseignement musical

a) L'école, un laboratoire républicain

Dans ses recherches, Camille Jouhannaud a brossé le portrait de l'enseignement musical à Limoges dans la période qui précède la nôtre. Nous y décelons des continuités avec la III^e République, notamment en ce qui concerne les remises de prix ou les quelques fêtes auxquelles des amateurs ou des professionnels de la ville prêtent leur concours. Cela contredirait en partie l'idée qu'il existerait une importance grandissante au cours de la III^e République de la cérémonie de distribution des prix à l'école⁹⁵⁵ – sauf, peut-être, par la hausse du nombre des élèves et par le développement rapide de la presse écrite qui diffuse régulièrement les comptes-rendus de ces événements.

Camille Jouhannaud estime que, au début de la Restauration, « l'enseignement de la musique était donné dans les pensions des deux sexes, mais d'ordinaire par les soins de professeurs particuliers, au choix des familles ; le prix en était payé en plus de celui de la pension »⁹⁵⁶. Puis il ajoute que « l'enseignement musical dans les écoles ne s'affirme du reste, à l'époque dont nous parlons, que par des manifestations assez rares ; le temps n'était plus où l'apparat sous toutes ses formes devait nécessairement rehausser l'éclat des solennités scolaires comme des autres »⁹⁵⁷.

La question reste donc de savoir si le temps de la III^e République est celui qui consacre la musique comme un objectif majeur de l'enseignement public et privé en France ; le cas de la Haute-Vienne, où les progrès en matière de scolarisation sont conséquents⁹⁵⁸, peut fournir des pistes de réflexion intéressantes.

⁹⁵⁵ Cette idée est par exemple développée par Michèle Alten ; voir ALTEN Michèle, « L'école républicaine et la musique (1880-1939) », in TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme, op.cit.*

⁹⁵⁶ JOUHANNAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIX^e siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 56, pp.48-108, 1906.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ Même si Alain Corbin insiste sur la faiblesse des équipements culturels en Limousin et les progrès très lents de la scolarisation, son étude met en exergue des mutations importantes après 1880 : allongement de la scolarisation de l'enfant, construction de maisons d'écoles dans les communes rurales, généralisation de l'ardoise, multiplication des manuels. Il dénombre 1 091 enfants dans les établissements secondaires en Haute-Vienne en 1876 (contre 649 en Corrèze et 594 en Creuse à la

Toujours est-il que Camille Jouhannaud décrit une pratique musicale occasionnelle et parsemée dans les écoles publiques et privées. La décennie 1880-1890 paraît donner à la musique un rôle prépondérant dans la formation des élèves des deux sexes. Or, si d'aucuns pensent que la musique peut être une chose « innée » ou « naturelle »⁹⁵⁹, d'autres ont l'intime conviction, dès la fin du XIX^e siècle, que l'apprentissage est primordial pour la maîtrise musicale – de l'instrument, des notions et des concepts. Joseph Baju, par exemple, écrit en 1887 que « nous sommes plutôt musiciens par éducation que par instinct. [...] Aux Limousins, il faut enseigner la musique »⁹⁶⁰.

Nous avons vu, dans notre premier chapitre, que Limoges possède 25 écoles communales en 1885⁹⁶¹. Ces structures constituent un terreau propice à l'enseignement de la musique. Il est vrai que les remises des prix des élèves sont des occasions régulières de sociabilités musicales en milieu scolaire. Quelques évolutions sont à noter sur ce point. Avant la loi de séparation des Églises et de l'État et la sénescence de la musique militaire à Limoges et dans le département, ces fêtes sont systématiquement investies d'un caractère solennel mettant en avant le sacré et le patriotisme. Nous pouvons relever plusieurs cas allant dans ce sens. En août 1872, la distribution des prix des élèves des écoles communales de garçons de Limoges se déroule au manège de cavalerie ; les chœurs sont dirigés par Paul Charreire, une partie musicale est interprétée par la musique du 2^e de ligne⁹⁶². Cette dernière est aussi présente l'année suivante à l'occasion de la même cérémonie pour le lycée de la ville⁹⁶³. En 1873 toujours, c'est l'évêque de Limoges lui-même qui préside la remise des prix de l'école Saint-Martial, pendant laquelle la partie musicale est interprétée par la fanfare des élèves⁹⁶⁴. En 1879, « M. le préfet accompagné de M. Dubouché et des membres de la commission de

même date). Il constate, enfin, une nette amélioration de l'alphabétisation de la Haute-Vienne entre 1865 et 1877, sans occulter un écart important entre Limoges et les campagnes environnantes d'une part, entre les sexes d'autre part. Voir CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.*, chapitre V, « Le faible niveau culturel des populations limousines », pp.321-417.

⁹⁵⁹ Lors de notre recherche sur l'histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne, plusieurs acteurs ont évoqué le problème de l'apprentissage du jazz, en particulier Jean-Marie Masse qui affirme qu'« aucun jazzman n'a appris le jazz à l'école. Ça n'existe pas, on apprend juste à l'écouter, à regarder, à demander des tuyaux aux musiciens qui jouent du jazz, mais pas à l'école ». Jacques Ribière évoquait aussi le jazz en tant que « musique qui ne peut pas être enseignée au conservatoire, comme on enseigne la musique classique ». Consulter ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne : importation et diffusion, op.cit.*, tome 2, pp.132 et 216.

⁹⁶⁰ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale » par Joseph Baju (musicien à Limoges), 1887.

⁹⁶¹ Consulter le tableau n°9 du premier chapitre.

⁹⁶² *Courrier du Centre*, 14 août 1872.

⁹⁶³ *Id.*, 6 août 1873.

⁹⁶⁴ *Id.*, 8 août 1873.

l'École [des beaux-arts de Limoges], entrain dans le Manège, aux sons de *la Marseillaise* que jouait l'excellente musique du 78^e »⁹⁶⁵.

L'omniprésence des musiques militaires pendant ces cérémonies semble se maintenir jusqu'au début du XX^e siècle en Haute-Vienne, avant de fortement décliner puis disparaître des programmes. Ainsi, le 63^e de ligne participe à la remise des prix pour les garçons des écoles communales de Limoges en 1882⁹⁶⁶, en plus des chorales des élèves dirigées par Arsène Coiffe. Cette étroite association entre les ensembles musicaux de l'armée et l'école républicaine tient sans doute en grande partie au revanchisme ambiant et à la forte présence militaire dans le département. Il est intéressant de voir que cette pratique se fait indépendamment du sexe des enfants concernés, puisque le 63^e de ligne accompagne aussi la cérémonie des écoles des filles en 1883⁹⁶⁷ puis la musique du 78^e en 1887⁹⁶⁸. De plus, lorsque la musique militaire n'est pas mobilisée, c'est dans le parterre des invités réunissant les élus et les notables locaux que l'armée est présente ; en 1895 par exemple, pour les prix distribués aux élèves du Lycée de Limoges, « sur l'estrade, on remarquait les chefs de nos principales administrations ainsi que tout le personnel enseignant du lycée en robe, l'armée et la magistrature étaient largement représentées »⁹⁶⁹.

La présence militaire se poursuit pendant la Belle Époque ; mais, bien que nous trouvions encore une « musique militaire » à l'École d'art décoratif de Limoges en 1911⁹⁷⁰, sa participation se raréfie et disparaît des sources après la Première Guerre mondiale. Avant celle-ci, une grande fête en faveur de l'école laïque est donnée en 1912. Elle réunit, dans les jardins de l'ancien évêché de Limoges, « sept cents fillettes et petits garçons et la musique militaire [qui] vinrent se ranger autour de M. Léon Roby »⁹⁷¹. L'année suivante, le déroulement de la cérémonie est encore plus limpide quant à la coloration militaire de l'événement :

« Mais c'est le défilé final qui obtint le grand triomphe. Il était amusant et émouvant à la fois de voir toutes ces petites jambes de garçonnet et de fillettes marcher au pas aux

⁹⁶⁵ *Courrier du Centre*, 12 août 1879.

⁹⁶⁶ *Id.*, 8 août 1882.

⁹⁶⁷ *Id.*, 13 août 1883. La remise des prix a lieu dans l'école de dressage de Limoges, avec les élèves des écoles des filles de la rue d'Aigueperse, de l'ancienne route d'Aixe, de Chinchauvaud, du Pont-Neuf, du Pont-Saint-Martial et des Ruchoux.

⁹⁶⁸ *Id.*, 8 août 1887. La musique du 78^e intervient aussi lors de la remise des prix de l'école des arts décoratifs de Limoges. Néanmoins, c'est la fanfare de l'école qui joue la *Marseillaise* en clôture de la cérémonie.

⁹⁶⁹ *Id.*, 1^{er} août 1895. Un article du même numéro évoque la présence de la musique du 63^e de ligne à l'École pratique de Commerce et d'Industrie.

⁹⁷⁰ *Le Populaire du Centre*, 1^{er} août 1911

⁹⁷¹ *Id.*, 30 juillet 1912.

accents entraînants d'un pas redoublé joué par la musique militaire et tous les tambours et clairons du 63^e d'infanterie »⁹⁷².

L'expérience est réitérée à la fin du mois de juillet 1914. La presse locale évoque près de 20 000 spectateurs au Champ-de-Juillet qui entendent des airs joués par cinq sociétés limougeaudes, puis qui assistent au

« [...] défilé final des enfants devant la tribune, accompagné par la musique militaire [...] garçonnets à la mine fière et fillettes mignonnes à la figure éveillée, marcher au pas, comme de vieux troupiers, aux accents entraînants d'un pas redoublé. [...] Mais, malheureusement, une averse vint interrompre ce magnifique spectacle et tous [...] se retirèrent en courant, à la recherche d'un refuge »⁹⁷³.

Passée la parenthèse de la Grande Guerre, il semblerait en effet que les musiques militaires ne soient plus conviées aux cérémonies de remises des prix aux élèves. Le ton employé dans *Le Populaire du Centre* change même radicalement, dès 1920, lorsque le journaliste rapportant la fête des écoles laïques de Limoges se « demande ce que venait faire cet officier [...] à la tête d'un joli bataillon de fillettes [...]. De quel droit introduit-on, dans nos écoles, des éducateurs militaires alors qu'il ne manque pas de civils qui ont des capacités supérieures aux leurs ? »⁹⁷⁴. En réalité, le retrait des orchestres de l'armée dans ces cérémonies résulte avant tout de la suppression des musiques militaires à Limoges, annoncée à la fin de l'année 1923 dans la presse⁹⁷⁵.

Rapidement, la *Marseillaise* s'instaure en tant que rituel de la sociabilité scolaire. Entendue épisodiquement dans les premières années de la III^e République, le chant – devenu hymne national en 1879, rappelons-le – est l'invité obligatoire de ces cérémonies glorifiant la nation et ses enfants, destinés à relever le pays après sa débâcle de 1870-1871. Parfois jouée par les musiques militaires, comme en 1899 pour la remise des prix du Lycée Gay-Lussac⁹⁷⁶, l'hymne est de plus en plus fréquemment entonné par les chorales et/ou les fanfares des

⁹⁷² *Le Populaire du Centre*, 29 juillet 1913.

⁹⁷³ *Id.*, 28 juillet 1914. Les sociétés musicales présentes sont : l'Union musicale, la Diane limousine, l'Harmonie du Commerce, l'Avenir musical et la Muse limousine. La musique militaire est assurée par le 78^e de ligne. Nous avons choisi d'inclure, dans l'extrait de l'article, une note concernant les conditions météorologiques, car elles complètent nos observations formulées précédemment, sur l'importance de l'aléa dans l'étude des sociabilités en extérieur.

⁹⁷⁴ *Id.*, 2 août 1920. La partie musicale est assurée par François Sarre, qui dirige les chœurs des élèves et par l'Harmonie du Commerce. Dans les tribunes, aux côtés du préfet de la Haute-Vienne et du maire de Limoges, nous constatons la présence du général Hellot, commandant du 12^e Corps d'armée.

⁹⁷⁵ *Courrier du Centre*, 19 décembre 1923.

⁹⁷⁶ *Id.*, 1^{er} août 1899.

élèves⁹⁷⁷. Enfin, nous pouvons donner l'exemple d'une fête donnée en 1904, qui commémore le 19 juin 1872, lorsque la ligue de l'enseignement a porté à l'Assemblée des pétitions pour l'enseignement gratuit et obligatoire : celle-ci a lieu au Cirque municipal où 6 000 enfants sont réunis. Ils participent à un concert-conférence et 1 200 d'entre eux entonnent la *Marseillaise*, en musique avec les instrumentistes du 78^e de ligne⁹⁷⁸.

Là encore, le lien avec le monde militaire est patent. Didier Francfort a mis en évidence l'idée que la musique militaire apporte autre chose qu'un rythme de marche : une masse de références communes explicites ou implicites⁹⁷⁹. Or, la dimension performative que Didier Francfort attribue à la marche militaire, en particulier l'hymne national, revêt un rôle bien plus insidieux auprès des enfants scolarisés. C'est l'apprentissage du modèle républicain et de ses valeurs face aux potentielles menaces que représentent, à la fin du XIX^e siècle, les tendances politiques ou intellectuelles perçues comme dissidentes – anarchisme, socialisme, antipatriotisme, antimilitarisme, royalisme, etc.

Nous observons, à l'inverse, des permanences dans les traditions musicales scolaires. D'abord, la participation quasi-systématique des sociétés orphéoniques des communes, lorsqu'elles en disposent, à ces solennités. D'ailleurs, ce sont ces sociétés civiles qui, progressivement aux alentours de la Grande Guerre, se substituent aux musiques militaires pour les remplacer de manière définitive lors des remises des prix aux élèves. En 1880, la fanfare de Châlus participe à la cérémonie pour l'école communale des garçons⁹⁸⁰, tandis que la société philharmonique de Saint-Léonard-de-Noblat joue à l'école des filles de la commune⁹⁸¹. La fanfare Montmailler, de Limoges, se déplace à Ambazac en 1883 pour une occasion similaire⁹⁸². La fanfare de Landouge est sollicitée en 1892⁹⁸³, celle d'Ambazac en 1897⁹⁸⁴. Plus tard, pour célébrer le cinquantenaire de l'école laïque, un grand concert est organisé au Champ-de-Juillet à Limoges. Il réunit 800 élèves qui chantent « Gloire à l'école », accompagnés par l'Harmonie de Limoges, celle du Paris-Orléans et la Fanfare de la ville⁹⁸⁵. Cela prouve le maintien d'une pratique sur le long terme ; c'est également une preuve supplémentaire de la force sociale des ensembles orphéoniques, que nous exposons dans

⁹⁷⁷ *Le Populaire du Centre*, 31 juillet 1908.

⁹⁷⁸ Consulter LEMANCEL Laudine, *La vie musicale à Limoges entre 1850 et 1914*, mémoire de maîtrise d'Histoire, Université de Limoges, 2005, 161 p.

⁹⁷⁹ FRANCFORT Didier, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/1, n°85, pp.85-101.

⁹⁸⁰ *Courrier du Centre*, 27 août 1880.

⁹⁸¹ *Id.*, 31 août 1880.

⁹⁸² *Id.*, 21 septembre 1883.

⁹⁸³ *Id.*, 18 août 1892.

⁹⁸⁴ *Id.*, 11 août 1897.

⁹⁸⁵ *Le Populaire du Centre*, 1^{er} juin 1931.

notre précédent chapitre. Ces derniers sont, au même titre que les musiques militaires, des vecteurs de diffusion du modèle républicain et de son apprentissage pour les élèves de l'ensemble de l'espace rural.

b) Cours et leçons de musique

Dès le Second Empire, la législation a tendance à favoriser la musique dans les programmes scolaires. En janvier 1865, un arrêté rend obligatoire l'enseignement du chant dans les écoles normales, à hauteur de cinq heures par semaine. Puis les lois Ferry, en 1882, inscrivent la musique dans les matières obligatoires de l'enseignement primaire. D'après Laudine Lemancel⁹⁸⁶, Limoges dispose de 70 écoles primaires en 1870, dont six laïques et gratuites – quatre de garçons et deux de filles. Elle dénombre environ 6 000 élèves en 1900 dans les écoles publiques et 7 850 dans les établissements privés.

Les cours de musique sont, dans un premier temps, l'apanage de Paul Charreire (figure 69) à Limoges, jusqu'à ce qu'il en soit écarté en 1879. Le professeur conseille alors une méthode, celle de Girard et Gaultier, pour l'enseignement de la musique vocale – que ce soit pour les filles ou pour les garçons. Le monopole de Paul Charreire est attesté par la réponse du maire de Limoges en 1866 pour l'enquête ministérielle relative aux cours de chant dans les écoles. Sa lettre prouve également la difficile mise sur pied d'un enseignement choral structuré et unifié dans les écoles de la Haute-Vienne :

« Dans les écoles primaires, le chant est enseigné depuis 1844 par M. Charreire, organiste de la cathédrale dont le cours comprend cent-dix élèves ; mais il n'y a pas de leçons pour les adultes. Les élèves de cette dernière catégorie ont très peu de temps à consacrer à leurs études, et il n'a pas paru possible jusqu'à présent de les appeler à recevoir une instruction musicale et à former un orphéon. Au reste s'ils ont des aptitudes particulières pour le chant, et si le travail d'atelier le leur permet, ils trouvent facilement à s'incorporer dans les Sociétés particulières de la ville »⁹⁸⁷.

⁹⁸⁶ LEMANCEL Laudine, *La vie musicale à Limoges entre 1850 et 1914*, op.cit.

⁹⁸⁷ ADHV, 4 T 27, lettre du maire de Limoges pour répondre à l'enquête statistique sur les cours de chant et les sociétés musicales de la ville, 4 mai 1866.

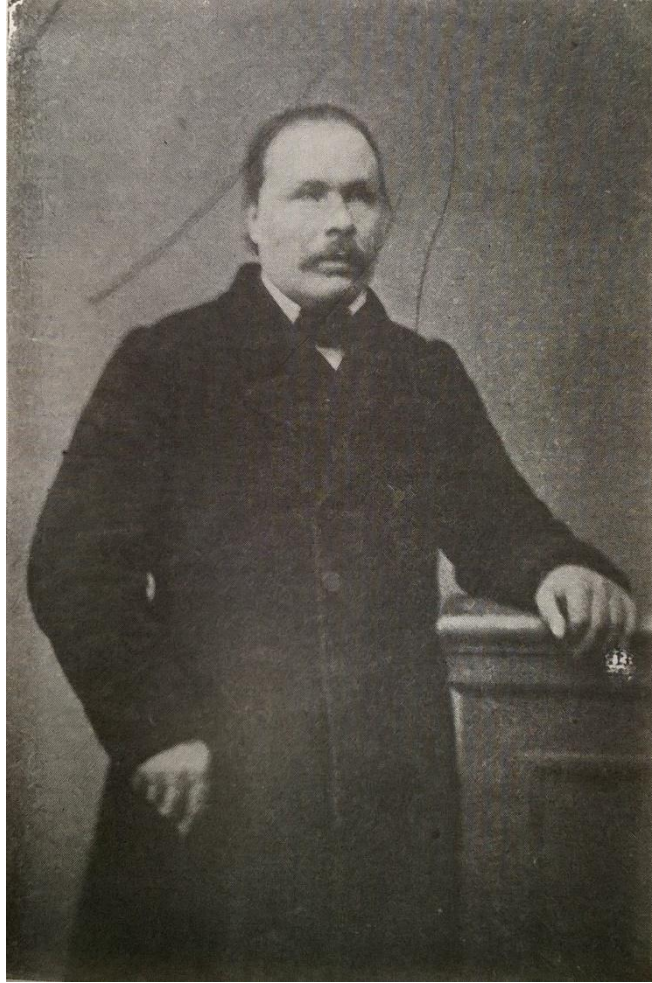


Figure 69. Portrait photographique de Paul Charreire, s.d.⁹⁸⁸

En février 1884, une bibliothèque musicale scolaire est créée à Limoges, à la suite d'une proposition du musicien François Sarre⁹⁸⁹. La liste des morceaux qu'elle contient, citée par Laudine Lemancel dans ses recherches et que nous indiquons également dans le tableau ci-dessous, précise le répertoire connu et potentiellement chanté par les élèves.

⁹⁸⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} février 1905.

⁹⁸⁹ AML, 1 R 222, lettre de François Sarre à la municipalité de Limoges, 17 février 1884.

Tableau 27. Liste des morceaux de la bibliothèque musicale scolaire de Limoges en 1884.

Titres des chœurs	Paroles de	Musique de	Partitions
<i>Les Traineaux</i>	Gustave Chouquet	Ambroise Thomas	16
<i>Les Alpes</i>	Laurent de Rillé	Laurent de Rillé	74
<i>Patrie</i>	Laurent de Rillé	Laurent de Rillé	223
<i>Retour des Troupeaux</i>	A. Quétéart	A. Danhauser	50
<i>Avril</i>	Jules Ruelle	A. Danhauser	35
<i>Brise et Feuillée</i>	A. Dairont	Jules Arnoud	48
<i>Gai Muletier</i>	-	Gustave Tritant	40
<i>L'Escarpolette</i>	Jules Ruelle	A. Danhauser	35
<i>Le Pommier</i>	Ph. Gille	Léo Delibes	62
<i>Le Chant des Amis</i>	Alfred de Musset	Ambroise Thomas	74
<i>Chasse aux Papillons</i>	Jules Ruelle	A. Danhauser	55
<i>Les Saisons</i>	E. Durand	Alfred Charamon	44
<i>La Nuit</i>	François Sarre	François Sarre	175
<i>Noble France</i>	XXX de Ste Ursule	F. Abt	75
<i>Les Enfants de la Mer</i>	Laurent de Rillé	Laurent de Rillé	75
<i>Patrie</i>	Auguste Eck	J. Arnoud	87
<i>Riants Lilas</i>	Chouquet	Ochsner	45
<i>La Seine</i>	Jules Ruelle	François Barin	42
<i>Chant des Volontaires</i>	André Bouéry	F. Abt	85
<i>La Jeune Mère</i>	André Bouéry	F. Schubert	85
<i>Les Champs</i>	Stéphane Lobrichon	Jules Minard	73
<i>Marche guerrière</i>	Jules Ruelle	A. Danhauser	120
<i>La Forge</i>	E. Girard	Armand Saintis	205
<i>Le Matin</i>	André Bouéry	Redelmann	205
<i>L'Echeveau de fil</i>	Louis Ratisbonne	Léo Delibes	9
<i>Les Vacances</i>	A. Burion	E. Boulanger	36
<i>La Parade Espagnole</i>	-	Bruno Reyda	30
<i>Sous les Chênes</i>	Jules Ruelle	Emile Pessard	48
<i>La Paix</i>	Jules Ruelle	François Bazin	54
<i>L'Espoir de la France</i>	Arrenaud	Octave Fouque	46
<i>Les Abeilles</i>	Henry Murger	Léo Delibes	28
<i>Le Sommeil des Fleurs</i>	François Sarre	François Sarre	147
<i>Le Réveil des Bergers</i>	Alexandre Boulay	E. Létang	307
<i>Le Chêne</i>	A. Boulay	E. Létang	307
<i>Le Roi de la Montagne</i>	François Sarre	François Sarre	73
<i>Marche Républicaine</i>	Jules Premary	Adolphe Adam	54
<i>Le Combat Naval</i>	Alfred de St-Julien	Alfred de St-Julien	60
<i>Primavera</i>	L. Bonnemère	Camille de Vos	50
<i>Les Moissonneurs de la Brie</i>	Laurent de Rillé	Laurent de Rillé	26
<i>Les Petits Réservistes</i>	Noël de Norbi	Paul de Livron	28
<i>Le Chant du Ruisseau</i>	Marc Thézéloup	Achille Dupont	32
<i>Le Drapeau du Régiment</i>	André Bouéry	Stuntz	44

Nous pouvons remarquer la présence d'ouvrages de musiciens locaux, notamment le professeur et compositeur François Sarre (1854-1942). Il écrit les paroles et la musique de *La*

Nuit et Le Roi de la Montagne. François Sarre substitue par ailleurs sa propre méthode à celle proposée par Paul Charreire pour les écoles municipales de Limoges ; mais ce changement ne fait pas l'unanimité, puisque selon l'inspecteur de l'enseignement musical de l'époque – M. Gayaud⁹⁹⁰ – cela constituait un danger. Malgré tout, le compositeur limousin fait la publicité de son livre scolaire dans une lettre diffusée au début de l'année 1887 dans le *Courrier du Centre*. Il y propose également d'offrir des cours gratuits d'enseignement musical aux instituteurs et institutrices de la région, tous les jeudis⁹⁹¹. De nombreuses partitions de François Sarre sont conservées aux Archives départementales de la Haute-Vienne, dans le fonds Lagueny. Elles révèlent un attachement tout particulier du compositeur pour sa terre natale⁹⁹². Enfin, le musicien limousin Paul de Livron⁹⁹³ apparaît aussi dans la bibliothèque musicale, puisqu'elle contient *Les Petits Réservistes*, morceau composé avec le parolier Noël de Norbi.

D'une manière générale, ce sont des cours d'une heure hebdomadaire qui sont dispensés aux élèves. En 1885, un inspecteur de l'enseignement de la musique dans les écoles communales est chargé de lutter contre l'absentéisme des enseignants. Ces mesures se révèlent parfois insuffisantes, puisqu'en 1931, un professeur de musique est dénoncé dans une lettre par le directeur de l'école de la Monnaie de Limoges :

« [...] Malheureusement mes élèves sont insuffisamment exercés par la faute du professeur de l'école, Monsieur Sizes⁹⁹⁴ [souligné]. Il fait son service d'une façon irrégulière ; il ne vient pas toutes les fois qu'il doit venir et quand il vient, il raccourcit la leçon en arrivant tard et en repartant trop tôt [...].

⁹⁹⁰ M. Gayaud semble également être musicien et professeur, puisque nous le croisons en tant qu'enseignant au sein de la Société Philharmonique de Limoges, aux côtés de Pierre Farge, en 1886 : AML, 2 R 237, lettre du président de la société philharmonique, Henri Noualhier, au maire de Limoges, 17 mars 1886 ; il apparaît en outre en tant que professeur de solfège au sein de l'Union chorale de Limoges en 1866 : ADHV, 4 T 27, lettre du maire de Limoges pour répondre à l'enquête statistique sur les cours de chant et les sociétés musicales de la ville, 4 mai 1866.

⁹⁹¹ *Courrier du Centre*, 22 janvier 1887.

⁹⁹² ADHV, 37 J 3, 4 et 5. Nous pouvons trouver, par exemple, des *Airs limousins* ou encore des morceaux aux titres patoisants : *Lou cœur de mo mîo*, *Lou Chobretaire* et *Lou Viei joloû*. Au total, dix-neuf partitions de François Sarre sont conservées. François Sarre est né dans la commune de Boisseuil, voisine de Limoges. D'autres compositions et des arrangements, fournis par son descendant à la Bfm de Limoges, rendent également compte de cet attachement territorial du musicien (voir l'annexe n°23).

⁹⁹³ Paul de Livron fait aussi partie de la vague régionaliste limousine ; deux partitions, *Le Clafouti* et les *Vieux Airs Limousins*, sont conservées dans le fonds Lagueny aux Archives départementales de la Haute-Vienne.

⁹⁹⁴ Nous trouvons également mention de M. Sizes en tant que professeur de violoncelle dans les années 1920. Les cours sont, d'après un encart publié dans le *Courrier du Centre* du 2 octobre 1929, donnés à son domicile, avenue de la Révolution, ainsi qu'au Conservatoire de Limoges.

Je tiens à vous mettre au courant pour ne pas être rendu responsable de l'insuffisance des élèves chanteurs »⁹⁹⁵.

Toutefois, ces cas restent rares dans les sources. Après une période de structuration de l'enseignement musical dans les écoles, celui-ci se consolide pour devenir un pilier de l'éducation nationale républicaine. Les cours dispensés à la fin des années 1930 sont détaillés dans un programme. L'analyse de ce dernier nous permet de saisir les spécificités de l'apprentissage de la musique en milieu scolaire avant la Seconde Guerre mondiale. Trois niveaux y sont distingués. Dans le cours élémentaire, les enseignants doivent former la voix et l'oreille, faire étudier les sons, la gamme, les intervalles simples, la portée ainsi que les durées. Au cours moyen et supérieur, en plus de la continuation des études précédentes, les élèves font des exercices avec de nouvelles valeurs, étudient la tonalité et les modes, sans omettre le solfège. Enfin, en classe de fin d'études, il s'agit de réviser les grandes notions et de s'entraîner au chant choral. Dans la partie « Instructions » du même document, nous pouvons lire :

« [...] une méthode plus concrète et plus vivante, [...] développera chez les élèves le goût [souligné] du chant et l'amour de la musique [souligné]. Cette méthode, déjà mise en vigueur, par l'arrêté du 21 juillet 1922, consiste à renverser l'ordre trop souvent adopté dans les classes et à faire l'éducation de la voix et de l'oreille avant de commencer l'étude théorique de la musique. [...] L'enseignement du chant, pour des enfants de six à sept ans, doit demeurer un jeu [souligné]. Au cours élémentaire, le chant toujours appris par audition continue à occuper la place prépondérante. Les morceaux doivent être simples sans que cette simplicité dégénère en puérilité et exclue la beauté. On aura fréquemment recours à la chanson populaire [souligné], autant que possible, dans la tradition locale. [...] Les enfants chanteront, en chœur, à plusieurs voix et ils en éprouveront une vive joie : ils naitront vraiment à la musique. [...] Ainsi sera atteint l'objectif principal de l'enseignement musical à l'école : former des jeunes gens qui aient le goût du chant et qui chantent avec goût. Ils ne perdront pas après l'école, ces bonnes habitudes, et le chant choral trop peu pratiqué dans notre pays, s'y développera apportant aux populations des villes et des campagnes les joies saines de l'art musical »⁹⁹⁶.

L'éducation musicale des enfants, ainsi soutenue par la politique républicaine, est perçue comme le moyen de favoriser l'attrait de la population envers la musique. Elle-même

⁹⁹⁵ AML, 2 R 238, lettre du directeur de l'école de la Monnaie de Limoges, 22 mai 1931.

⁹⁹⁶ *Id.*, programme de l'enseignement musical dans les écoles du premier degré, vers 1938.

serait génératrice de bonheur et de paix sociale. Nous ne pouvons pas dire avec précision quel est l'apport réel de cet enseignement dans les adhésions aux sociétés orphéoniques ou dans l'orientation vers des métiers de la musique, pour ces enfants. Mais il est indubitable que les valeurs et les idéaux de la III^e République s'invitent de plus en plus au village par l'oreille, à mesure que la scolarisation progresse en Haute-Vienne. Elle s'y invite de plus en plus également à mesure que les vecteurs de diffusion se diversifient, notamment dans l'entre-deux-guerres. Portée par des enseignants impliqués dans un réseau très dense, composé de musiciens, compositeurs, paroliers, notables, mélomanes, etc., l'éducation musicale est confrontée, au sortir de la Première Guerre mondiale, aux bouleversements technologiques.

c) Les enseignants

Exclusivement masculin dans les écoles publiques et laïques, l'enseignement s'ouvre plus largement aux femmes après la Grande Guerre, par une directive ministérielle de 1919⁹⁹⁷. La décision appliquée en Haute-Vienne n'est pas sans conséquence pour les professeurs de musique ; elle restructure les réseaux de sociabilité, en évinçant par exemple François Sarre de son poste au lycée des jeunes filles de Limoges, qu'il occupe depuis 1902⁹⁹⁸. Cependant, l'absence des femmes n'est pas totale, puisque nous constatons, par exemple, que la femme du musicien Léon Demassiat est « nommée par M. le ministre de l'instruction publique professeur de solfège des cours secondaires de jeunes filles de Limoges »⁹⁹⁹, en 1890.

Très investis dans le monde culturel départemental, les professeurs de musique ont bien souvent des rôles très variés dans la communauté musicale. Le cas de François Sarre (1854-1935) en est assez représentatif. En plus d'enseigner la musique aux écoliers, il dirige plusieurs sociétés musicales¹⁰⁰⁰ au cours de sa carrière, devient délégué de l'Association départementale des compositeurs de musique, professeurs, artistes amateurs et exécutants¹⁰⁰¹ – fondée en 1879 – et est sollicité pour occuper des postes pendant les concours ; ainsi il est désigné secrétaire de la section musicale du concours limougeaud de 1887¹⁰⁰², puis est membre de la section musicale en 1897¹⁰⁰³. Il est, enfin, membre de la

⁹⁹⁷ Voir CHANET Jean-François, « Des institutrices pour les garçons. La féminisation de l'enseignement primaire en France, des années 1880 aux années 1920 », *Histoire de l'éducation* [en ligne], 115-116/2007, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, consulté le 13/08/2020.

⁹⁹⁸ ADHV, 1831 W 62, registre des procès-verbaux d'installation.

⁹⁹⁹ *Courrier du Centre*, 9 janvier 1890.

¹⁰⁰⁰ Il dirige la Société musicale du Pont-Neuf qu'il crée en 1881, puis la chorale de l'Union des Amis ; il fonde également le Cercle musical de l'enseignement en 1900. Voir ADHV, dossier 4 T 28.

¹⁰⁰¹ ADHV, 4 T 54, lettre de François Sarre au préfet, 23 décembre 1880.

¹⁰⁰² AML, 2 R 239, règlement du concours des 19-20 juin 1887.

¹⁰⁰³ AML, 2 R 245, programme du concours orphéonique de juin 1897.

commission musicale du grand concours orphéonique de 1910¹⁰⁰⁴. François Sarre appartient à un réseau national de musiciens et de compositeurs. En effet, la liste des noms qu'il soumet pour la composition du jury en 1897, nous laisse penser qu'il a des liens professionnels ou personnels avec les personnes citées. Il propose de convoquer : « Fernandez de Monge, compositeur à Cognac ; Sourilas, à Paris ; Duhamel, professeur d'harmonie à Bordeaux ; Billaut, chef de musique militaire à Epinal ; Emile Pessard, prix de Rome, Paris ; Gounin-Ghidone, compositeur à Paris ; Laffitte, chef d'orchestre du jardin d'acclimatation »¹⁰⁰⁵. François Sarre est, du reste, inclus dans le réseau de la Haute-Vienne, que ce soit avec les autres directeurs des sociétés musicales, les compositeurs, les musiciens professionnels et l'éditeur Jean Lagueny. Le travail régionaliste, visant à sauvegarder le patrimoine culturel limousin, dans lequel il s'engage avec ce dernier l'amène aussi à côtoyer des personnalités artistiques diverses, comme le poète Joseph Mazabraud¹⁰⁰⁶ (1816-1898).

Sa position nodale dans le tissu musical départemental lui confère un rôle de premier plan. Cela lui donne l'occasion de proposer lui-même ses services auprès de la municipalité dans le milieu scolaire. Tout en confirmant la nécessité de poursuivre la réforme du chant choral dans les écoles, il interpelle les édiles limougeaux sur les carences qu'il pourrait combler, en particulier auprès du corps professoral jugé déficient en la matière :

« J'ai l'honneur d'appeler [...] votre attention sur la nécessité qu'il y aurait de donner présentement à l'enseignement du chant dans les écoles de Limoges une direction générale.

L'inspection de cet enseignement [...] ne serait nullement incompatible si elle devait être maintenue, avec l'établissement d'un directeur dont le besoin se fait chaque jour sentir de plus en plus en raison du nombre sans cesse grandissant à Limoges de jeunes professeurs aspirant à l'enseignement subventionné par la ville.

¹⁰⁰⁴ ADHV, 4 T 24, liste des membres de la commission musicale du concours orphéonique de Limoges, 1910.

¹⁰⁰⁵ AML, 2 R 245, proposition de François Sarre pour la composition du jury du concours de 1897.

¹⁰⁰⁶ ADHV, 37 J 2. Dans une lettre rédigée à l'attention de Jean Lagueny le 13 août 1897, François Sarre mentionne l'arrangement du morceau *Lo Brianço* pour lequel « M. Mazabraud [lui] a déclaré ne vouloir rien entendre (paroles et musiques) en dehors du modeste travail auquel [il s'est] livré ». Joseph Mazabraud a, par ailleurs, adressé une lettre à Jean Lagueny depuis son fief de Solignac quelques jours plus tôt, avec une version définitive des paroles de *La Briance*, pour laquelle il indique en effet qu'il s'agit de « la seule [qu'il] autorise à reproduire et seulement avec la musique nouvelle de monsieur Sarre » : ADHV, 37 J 2, lettre de Joseph Mazabraud à Jean Lagueny, 9 août 1897.

[...] l'administration municipale posséderait là un point d'appui qui lui manque quand elle aurait à se rendre compte de l'aptitude des candidats aux postes de professeurs, où quand elle voudrait se faire une opinion sur le zèle du personnel en fonction. [...]

Dès que l'on veut tenter l'application de ces différentes prescriptions on remarque que le personnel enseignant de Limoges, tout en possédant parfois des connaissances musicales suffisantes, est totalement dans l'ignorance des moyens pratiques à employer. [...] »¹⁰⁰⁷.

Il termine sa lettre en se portant candidat pour ce poste clef, à l'aide d'un argument de poids, puisqu'il déclare posséder le « diplôme d'enseignement primaire supérieur » contrairement à ses « collègues des écoles communales »¹⁰⁰⁸.

Aux côtés de François Sarre, d'autres professeurs ont un rôle important pour l'enseignement de la musique dans les écoles en Haute-Vienne. Le premier, que nous avons déjà cité, est Paul Charreire (1820-1898), également maître de chapelle de la cathédrale de Limoges. Atteint très tôt de cécité, il suit les cours du Conservatoire national de Paris, où il étudie la composition dans la classe d'Halévy. Après un passage à Limoges au début des années 1840, il s'installe de manière définitive dans la ville en 1845¹⁰⁰⁹. Acteur prolifique, il fonde la chorale des Enfants de Limoges en 1864 et enseigne les rudiments musicaux aux élèves des écoles communales. Sa notice nécrologique encense son travail de professeur :

« C'est par M. Paul Charreire, on peut le dire, que Limoges a été doté [sic] d'une bonne part de cette légion de musiciens dont notre ville est si justement fière. C'est à lui et aux brillants élèves qu'il forma qu'elle doit sa grande réputation musicale »¹⁰¹⁰.

Avec son fils Cécilio, lui aussi professeur et directeur de plusieurs sociétés, il confirme ce que nous avons aperçu avec le parcours de François Sarre. Charreire père et fils sont intégrés dans les sections musicales des concours orphéoniques de 1887¹⁰¹¹ et de 1897¹⁰¹². Après le décès de son père en 1898, Cécilio Charreire poursuit une carrière musicale accomplie à l'échelle départementale, en devenant enseignant au sein de l'école de musique

¹⁰⁰⁷ AML, 1 R 263, lettre de François Sarre au maire de Limoges, 16 novembre 1889.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} février 1905.

¹⁰¹⁰ *Courrier du Centre*, 21 septembre 1898. Une partie de sa biographie est également publiée dans la rubrique nécrologique de l'*Almanach du Limousin* de l'année 1899.

¹⁰¹¹ AML, 2 R 239, programme du concours orphéonique de Limoges, juin 1887.

¹⁰¹² AML, 2 R 245, programme du concours orphéonique de Limoges, 1897.

de Limoges dès 1910¹⁰¹³. Il tente également, de manière éphémère, d'ouvrir un magasin de musique et d'instruments, rue de la Caserne à Limoges, en 1906¹⁰¹⁴.

D'autres noms sont, enfin, régulièrement mentionnés dans le cadre de l'enseignement de la musique : Charles Van Eycken (vers 1839-1924)¹⁰¹⁵, Arsène Coiffe (1851-1929, figure 70)¹⁰¹⁶, Joseph Baju (1859-1887), Émile Bonnaud¹⁰¹⁷, Joseph Permann (1842-1920)¹⁰¹⁸, Marcel Colombier (1877-1943)¹⁰¹⁹, Alfred Sarre (1882-1941, figure 85) – le fils de François –, qui enseigne principalement dans les écoles de Landouge, Léon Demassiat ou encore Arnould Vivien¹⁰²⁰. Dans ses recherches, Jean Lagueny cite également Jean-Baptiste Arlet (1860-1945), organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Limoges, Émile Goujaud – pianiste et organiste – Alexandre Moulinier et Léon Roby (1872-1946)¹⁰²¹.

¹⁰¹³ AML, 1 R 263, lettre de Léon Roby au maire et aux conseillers municipaux de Limoges, au sujet de l'école de musique de la ville, 1910.

¹⁰¹⁴ Consulter l'annexe n°1.

¹⁰¹⁵ Né en 1839 ou 1840 et originaire de Belgique, Charles Van Eycken est très actif dans l'activité musicale de Limoges jusqu'à son décès notifié dans *Le Populaire du Centre* du 16 août 1924. Sa fille, Marie Van Eycken, réalise aussi une carrière musicale de premier ordre dans la cité porcelainière.

¹⁰¹⁶ Arsène Coiffe, né en 1851 à Limoges, est décrit dans les notices nécrologiques comme « professeur de flûte au Conservatoire, [...] professeur de solfège dans les écoles publiques de [Limoges]. [...] À cet artiste aussi modèle que dévoué plusieurs générations d'artistes, de musiciens et de chanteurs sont redevables d'une solide éducation musicale ». Voir *La Vie limousine*, 25 septembre 1929.

¹⁰¹⁷ Cinq partitions d'Émile Bonnaud sont conservées dans le dossier 37 J 4 des Archives départementales de la Haute-Vienne : *Hymne à la France*, *La Chanson du Moulin* (dédiée « à Monsieur Lesseynne, Inspecteur général de l'enseignement primaire »), *Le Bûcheron*, *Les Cassis* et *Lou Riban* (chanson de Joseph Mazabraud). Selon Camille Chignac, il est professeur aux écoles de la route d'Aixe et de la place du Champ-de-Foire. Consulter CHIGNAC Camille, *Jean Lagueny, éditeur de musique et occitaniste, 1904-1967*, mémoire de master d'Histoire, université de Limoges, 2007, 128 p.

¹⁰¹⁸ Joseph Permann est, en parallèle de ses fonctions de professeur, l'organiste de l'église Saint-Michel-des-Lions de Limoges à partir de 1861.

¹⁰¹⁹ Quatre partitions de Marcel Colombier sont compilées dans le fonds Lagueny : *Calme*, pièce de piano dédiée à la fille de Charles Van Eycken, Marie ; *Élégie*, pièce de violon avec accompagnement au piano ; *En fumant*, une mise en musique du poème de Jules Lemaître ; et une berceuse limousine, *Petit Grillon*, datée de 1926 pour l'édition de Jean Lagueny. ADHV, 37 J 4.

¹⁰²⁰ Arnould Vivien décède en 1933, alors qu'il dirige la Fanfare d'Aixe-sur-Vienne. Il est indiqué que « c'est [...] au professorat que M. Arnould Vivien consacra une grande partie de son existence ». Le *Courrier du Centre*, 8 octobre 1933. Seule une *Arlequinade* est conservée aux Archives départementales de la Haute-Vienne dans le dossier 37 J 4 du fonds Lagueny.

¹⁰²¹ ADHV, 37 J 2, notes et recherches de Jean Lagueny, liste des compositeurs avec notices biographiques.

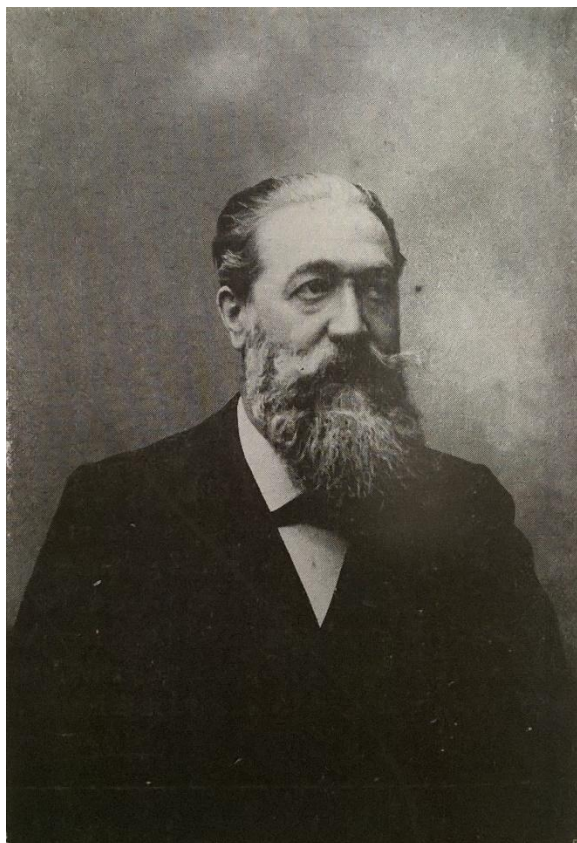


Figure 70. Portrait photographique d'Arsène Coiffe, alors directeur des Enfants de Limoges, s.d.¹⁰²²

Nous pourrions ajouter dans notre inventaire Léon Furlaud (figure 71). Fils du peintre Étienne Furlaud, il achève sa formation musicale au Conservatoire national puis intègre en 1897 l'association des concerts Lamoureux ; après un concours réussi en 1900, il entre dans l'orchestre de l'Opéra-comique. « Le jeune maître dont la carrière est si bien commencée a reçu déjà du ministère des beaux arts les palmes académiques [...]. Installé à Limoges [...] Léon Furlaud verra dans sa carrière professorale le succès lui sourire encore et continuer à couronner son zèle louable [...] »¹⁰²³.

¹⁰²² *Limoges-Illustré*, 15 février 1905.

¹⁰²³ *Id.*, 15 janvier 1905. L'article qui lui est consacré est publié dans une rubrique intitulée « Nos musiciens » et est rédigé par un certain « E. L. ». Un encart du *Courrier du Centre* du 6 janvier 1904 confirme que le jeune violoniste vient d'être promu au « grade d'officier d'académie ».



Figure 71. Portrait photographique de Léon Furlaud, violoniste et professeur de musique à Limoges, s.d.¹⁰²⁴

Marcel Pujol (figure 72) appartient lui aussi au réseau professoral de Limoges, sans que nous puissions affirmer plus précisément son rôle dans celui-ci. Est-ce un enseignant des établissements scolaires, ou un professeur exerçant dans le domaine du privé ? Bien que les sources soient imprécises, il nous semble que le violoniste a davantage officié aux domiciles des élèves. Lui-même ayant reçu les cours de Marcel Colombier, il est décrit en 1934 en tant que « professeur de violon, chef d'orchestre et violon solo des Concerts du "Central-Hôtel" »¹⁰²⁵. Après avoir étudié le violon auprès du professeur limougeaud, Marcel Pujol s'installe à Paris et mène ensuite une carrière très prolifique à la tête de divers orchestres parisiens puis sur la Côte-d'Azur. Au début des années 1930, il « s'est définitivement fixé à Limoges, où il se consacre au professorat »¹⁰²⁶.

¹⁰²⁴ *Limoges-Illustré*, 15 janvier 1905.

¹⁰²⁵ *La Vie limousine*, avril 1934.

¹⁰²⁶ *Ibid.*



Figure 72. Portrait photographique du violoniste Marcel Pujol, élève de Marcel Colombier puis professeur de musique à Limoges, s.d.¹⁰²⁷

Le nombre de professeurs de musique évolue peu sur la période ; il dépend en premier lieu des bâtiments scolaires construits et de la quantité des élèves inscrits dans les classes du primaire puis du secondaire. Or ces chiffres, même s'ils augmentent pendant la III^e République en Haute-Vienne, demeurent relativement faibles. Jean Lagueny comptabilise par exemple dix professeurs des écoles communales de Limoges en 1883, répertoriés dans l'*Annuaire Général de la Musique*¹⁰²⁸.

Nous croisons ces personnalités dans la plupart des manifestations musicales organisées à Limoges et en Haute-Vienne : concours orphéoniques, leçons de musique particulières, concerts, conférences, etc. Ils sont pour la plupart listés dans l'exemple que nous donnions dans notre premier chapitre, sur les heures de cours de musique dans les écoles communales de Limoges (filles et garçons) en 1885¹⁰²⁹.

Les professeurs de musique vocale et instrumentale forment un petit-monde dont les noms sont omniprésents dans les sources. Musiciens confirmés, compositeurs et parfois pédagogues – à l'image de François Sarre souhaitant réorganiser l'étude du chant dans les

¹⁰²⁷ *La Vie limousine*, avril 1934.

¹⁰²⁸ ADHV, 37 J 8, recherches de Jean Lagueny, liste des professeurs de musique et des compositeurs de Limoges. Nous trouvons pour l'année 1883 : Bonnal, Bonnaud, Coiffe, Coudert, Demassiat, Emmanuel, Gayaud (au Lycée), Gondaud, Sarre et Van Eycken. Les autres listes (pour 1906, 1921, 1929 et 1932) ne précisent pas s'il s'agit de professeurs particuliers ou d'enseignants en milieu scolaire. L'*Almanach du Limousin* ne contient pas non plus l'information.

¹⁰²⁹ Consulter le tableau n°9, chapitre I.

écoles à la fin des années 1880¹⁰³⁰ – ils ont une position monopolistique à Limoges. Bien qu'ils ne reflètent pas la situation de l'ensemble du département, ces professeurs montrent un modèle de sociabilité circonscrit à un entre-soi, fondé sur la reconnaissance mutuelle des pairs et sur l'assentiment des notables, dont ils font parfois partie. Au-delà de la surveillance d'un inspecteur, les professeurs se recommandent les uns les autres. Ce sont, en somme, les anciens qui font ou empêchent les carrières, qui commencent par la dotation de subventions par la ville. C'est dans ce cadre qu'en 1893, des professeurs limougeaux répondent à la municipalité au sujet de la demande de subvention de la part de Léon Roby. Pour François Sarre, « [...] Monsieur Léon Roby se trouve comme degré d'instruction musicale et comme tempérament artistique dans les meilleures conditions pour se livrer à l'étude de l'harmonie et de la composition »¹⁰³¹. Quant au compositeur Paul de Livron, il note que « les compositions sur lesquelles Monsieur Léon Roby me demande mon appréciation, dénotent chez leur auteur des dispositions réelles et un goût musical qui mérite véritablement d'être secondé. Si mon modeste témoignage peut lui être de quelque utilité, je suis heureux de le lui donner sans restriction aucune »¹⁰³².

Or, c'est grâce à leur intervention favorable auprès du conseil municipal que Léon Roby obtient 600 francs de subvention « pour continuer et terminer [ses] études d'harmonie et de composition »¹⁰³³ ; celles-ci sont la condition *sine qua non* par laquelle Léon Roby concrétise ses études musicales parisiennes, pour ensuite revenir dans la capitale limousine. Il y devient une figure majeure de la première moitié du XX^e siècle, en particulier avec la création de l'école de musique en 1910.

Ce sont, enfin, des professionnels qui s'unissent, parallèlement à la vague syndicaliste de la fin du XIX^e siècle. Le syndicalisme concerne assez précocement le monde de la musique. En effet, un syndicat musical est mentionné dans un article du *Courrier du Centre* le 2 mai 1882, signé par le secrétaire « G. Debort ». Le siège se situe au 74 de la rue du Crucifix de Limoges. Les réunions sont fréquentes à ses débuts, puisque des appels pour des séances extraordinaires sont diffusés le 14 juin et le 3 décembre 1882 ou encore le 5 juillet 1883 pour une réunion « trimestrielle » présidée par un certain M. Robert¹⁰³⁴. Ce dernier est le signataire, par ailleurs, d'une lettre adressée au maire de Limoges, dans laquelle il indique que le « syndicat musical [...] fournira l'orchestre des 25 musiciens sollicités [sic] [...] pour le bal du

¹⁰³⁰ AML, 1 R 263, lettre de François Sarre au maire de Limoges, 16 novembre 1889.

¹⁰³¹ AML, 2 R 237, lettre de François Sarre aux conseillers municipaux de la ville de Limoges, 28 février 1893.

¹⁰³² *Id.*, lettre de Paul de Livron aux conseillers municipaux de la ville de Limoges, 2 mars 1893.

¹⁰³³ *Id.*, lettre de Léon Roby aux conseillers municipaux de la ville de Limoges, 2 février 1893.

¹⁰³⁴ Il s'agit peut-être d'Alfred Robert, listé dans les recherches de Jean Laguëny en tant que compositeur, dont quelques partitions sont par ailleurs conservées. ADHV, 37 J 4 et 8.

14 Juillet. Compris le chef d'orchestre au prix de 250 francs »¹⁰³⁵. M. Robert préside toujours la chambre syndicale des musiciens en décembre 1888, lorsqu'il écrit de nouveau au maire, à l'occasion d'une autre cérémonie¹⁰³⁶.

Enfin, ils se regroupent au sein du Cercle musical des membres de l'enseignement dès 1900, fondé par François Sarre, qui compte 155 membres en 1901¹⁰³⁷. Les statuts de la société mettent en avant trois objectifs : « entretenir entre ses membres des sentiments de bonne confraternité ; [...] leur offrir un délassément agréable ; [...] favoriser, selon ses moyens, la propagation de l'enseignement du chant dans les écoles de la région et de l'art musical en général »¹⁰³⁸. Nous avons noté dans notre deuxième chapitre la singularité de l'association, l'une des rares où la mixité est permise ; en effet, l'article cinq stipule que

« [...] les membres actifs forment 3 groupes : 1° un choral de dames ; 2° un choral d'hommes et 3° un orchestre. [...] Sont compris comme sociétaires de droit 1° les membres de l'Enseignement public (hommes et dames, 2° leurs pères, mères, époux, épouses, fils ayant au moins 17 ans et filles ayant au moins 15 ans). Les membres de l'Enseignement de la Haute-Vienne, en fonction hors Limoges, peuvent être admis comme membres actifs si le nombre de répétitions auxquelles ils peuvent assister est jugé suffisant par le Directeur. Peuvent être admises comme sociétaires agréées les personnes (hommes ou dames) qui, ne réunissant aucune des conditions ci-dessus, sont présentées par deux sociétaires de droit dont un, au moins, fait partie de l'Enseignement. L'âge minimum des sociétaires agréés est de 18 ans, pour les hommes et 17 pour les dames »¹⁰³⁹.

La volonté de s'unir pour défendre des intérêts communs, dont la musique bien entendu, matérialise une conscience collective d'appartenance à un groupe distinct. Dans le milieu de l'enseignement, les professeurs de musique de la III^e République ont une implication élargie dans la société, peut-être même bien plus forte en milieu rural : directeurs des sociétés chorales ou orphéoniques, enseignants dans les écoles, concertistes, arrangeurs, compositeurs. Tous ces rôles leur confèrent, par la musique, une place de choix dans le tissu

¹⁰³⁵ AML, 1 J 41, lettre du président du syndicat musical au maire de Limoges, 13 juillet 1883.

¹⁰³⁶ AML, 1 J 40, lettre du président de la chambre syndicale des musiciens au maire de Limoges, 29 décembre 1888.

¹⁰³⁷ *Courrier du Centre*, 25 décembre 1901. L'article stipule que, lors de son assemblée générale, l'association décide « d'instituer un conseil de discipline destiné à contrôler et à encourager l'assiduité aux répétitions ». Le système punitif de la sociabilité orphéonique s'applique par conséquent également aux sociétaires de ce cercle.

¹⁰³⁸ ADHV, 4 T 28, statuts du Cercle musical des membres de l'enseignement, extrait de l'article 1, 4 mars 1900.

¹⁰³⁹ *Id.*, extrait de l'article 5.

social et culturel de la Haute-Vienne sur l'ensemble de la période. De plus, les velléités contre les ennemis en temps de guerre élèvent l'enseignant au rang de propagandiste. Or, sur ce point, la figure du professeur de musique paraît primordiale ; les chants à la gloire de la patrie à l'instar de la *Marseillaise*, sont mis à l'honneur dans les programmes. En ce sens, l'école de la III^e République devient nécessairement un laboratoire d'apprentissage des codes et des valeurs républicains, que ce soit par l'image ou par le son. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'introduction des nouvelles techniques de l'écoute et de la communication suscite des interrogations quant à leur utilisation dans le domaine scolaire. Bien que nous ayons choisi de traiter la question des modernités à la fin de notre travail, nous optons pour aborder une partie de la rupture technologique ici, car elle se situe dans la continuité de notre réflexion sur la musique en milieu scolaire.

d) La rupture technologique ?

Alors que l'éducation musicale des enfants se fait, à la fin du XIX^e siècle, essentiellement par le concert *in vivo* ou par la pratique individuelle et collective – à l'école ou en-dehors – la donne change radicalement après la Grande Guerre. L'expérience musicale est, très tôt, un objectif affiché par les autorités municipales de Limoges et, sans doute, par celles du département. Pour éduquer la masse aux valeurs républicaines, les enfants sont une priorité. Aussi, des demandes sont faites dès 1881 pour que « le Directeur du théâtre soit obligé de donner des matinées littéraires aux élèves des écoles communales »¹⁰⁴⁰. De plus, le conseil municipal vote une subvention annuelle de 24 000 francs au directeur pour « qu'il offre quatre représentations aux élèves des écoles communales »¹⁰⁴¹. Par exemple, le 3 janvier 1882, les enfants accompagnés de moins de douze ans bénéficient gratuitement des représentations du *Chalet* et des *Mousquetaires au couvent* ; le 22 janvier 1882 ils assistent à une séance de *La fille du Tambour-Major*, puis le 5 février *Le Chalet* et *Les noces de Jeannette*, pour une majorité d'enfants de dix à douze ans, issus des classes populaires.

Le 15 mars 1889, le maire de Limoges adresse une lettre au préfet :

« Les représentations données chaque année aux enfants des écoles communales auront lieu pour les garçons le dimanche 17 et le jeudi 21 mars et pour les filles le dimanche 24 et le jeudi 28 à une heure 3/4 de l'après-midi »¹⁰⁴².

¹⁰⁴⁰ ADHV, 4 T 36, extrait du conseil municipal du 7 mai 1881.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

¹⁰⁴² ADHV, 4 T 36, lettre du maire de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, 15 mars 1889.

Cela suppose, par conséquent, une écoute distinctive en fonction du sexe de l'enfant étant donné la non-mixité des séances.

Le cahier des charges du théâtre de Limoges prévoit en 1887 qu'un « programme de 500 exemplaires sera distribué gratuitement à chaque séance. Il contiendra un résumé historique de la pièce. Nous avons pensé que cette dernière addition donnerait satisfaction aux jeunes élèves qui assistent aux matinées, en les intéressant plus particulièrement sur les noms des personnages [...] »¹⁰⁴³. Mais ces matinées pédagogiques pour les écoliers sont parfois remises en question. Lors de la séance du conseil municipal du 18 mai 1894, « M. Malaud demande la suppression des représentations données aux enfants des écoles communales de crainte qu'un incendie ou une panique ne provoque une horrible catastrophe »¹⁰⁴⁴ ; il poursuit en affirmant que « de toute façon, les invitations adressées à MM. les Conseillers Municipaux doivent être supprimées car il est du plus mauvais effet de voir les meilleures loges occupées par les membres du Conseil et leurs familles alors que les enfants des écoles (en somme les invités) sont relégués aux dernières places ». Ce à quoi M. Balleroy réplique que « la présence des Conseillers Municipaux est un honneur fait aux enfants des écoles communales »¹⁰⁴⁵.

Enfin, la question religieuse s'imisce dans les discussions du conseil, à propos des journées théâtrales offertes aux élèves. Suspendues pour un temps, celles-ci sont de nouveau questionnées à l'été 1900 car M. Balleroy estime que « ce n'est pas au moment où les congrégations font ce qu'elles peuvent pour donner des distractions à leurs élèves que le Conseil doit supprimer ces matinées populaires et démocratiques »¹⁰⁴⁶. Son amendement est toutefois rejeté par treize voix contre sept. Finalement, les séances gratuites pour les enfants

¹⁰⁴³ ADHV, 4 T 36, cahier des charges du théâtre de Limoges, extrait de l'article 22, mars 1887.

¹⁰⁴⁴ *Id.*, extrait du conseil municipal de Limoges du 18 mai 1894. Cette peur de l'incendie provient sans doute en partie du fait que Limoges est régulièrement touchée par des catastrophes de ce type. En effet, mis à part ceux du Moyen Âge, la destruction de quartiers entiers le 6 septembre 1790 a mené à la création d'une Compagnie de pompiers en 1793. Malgré cela, 815 incendies et 5 631 feux de cheminée sont recensés pour la période 1793-1864. Ces chiffres peuvent tout à fait éclairer l'historien sur le traumatisme collectif des incendies urbains. Voir le registre 1 J 529 des Archives départementales de la Haute-Vienne.

¹⁰⁴⁵ *Id.*, cahier des charges du théâtre de Limoges, extrait de l'article 22, mars 1887.

¹⁰⁴⁶ *Id.*, extrait du conseil municipal de Limoges du 18 juillet 1900. Au tournant du XX^e siècle, l'anticléricalisme est très vivace à l'échelle nationale ; avec l'Affaire Dreyfus des années 1890, l'opposition entre cléricaux et anticléricaux fait rage, puis culmine avec la victoire du Bloc des Gauches en 1902, qui porte Émile Combes à la présidence du Conseil. Une vraie fracture sur la question religieuse scinde le pays en deux jusqu'à la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905. Consulter LALOUETTE Jacqueline, « Dimensions anticléricales de la culture républicaine (1870-1914) », in *Histoire, économie, société*, 1991, 10^e année, n°1, pp.127-142.

sont supprimées en mars 1907, car cela engagerait « gravement la responsabilité de la municipalité » ; elles sont remplacées par des « matinées populaires »¹⁰⁴⁷.

Ce modèle d'apprentissage de la musique est radicalement modifié par l'irruption technologique de l'après-guerre. Cette dernière ouvre la voie à une éducation musicale élargie au domicile, par l'écoute des morceaux enregistrés et radiodiffusés pour les enfants des familles ayant les moyens d'en disposer. Mais la problématique technologique s'invite aussi à l'école.

C'est, en effet, un « nouveau procédé pédagogique » qui est présenté dans la presse en 1928. Il y est indiqué que les essais réalisés

« [...] ont leur valeur pour la radiodiffusion des leçons dans les campagnes, mais une utilisation plus rationnelle pourrait être envisagée dans les écoles. Certes, il est intéressant de tenir les écoliers ruraux au courant des derniers progrès, mais qui pourrait nier qu'un cours agrémenté de quelques airs de musique, ne soit aussi efficace et surtout aussi attentivement suivi par les élèves qu'un exposé aride et souvent fastidieux »¹⁰⁴⁸.

Quelques années plus tard, un appel du compositeur et critique musical Émile Vuillermoz (1878-1960) est diffusé dans le *Courrier du Centre*. Son texte est une doléance quant à l'utilisation de la T.S.F., qu'il envisage comme un « professeur universel de musique et de chant ». Il ajoute que

« [...] puisque [l']Université n'a pas la sagesse de rendre l'enseignement de la musique obligatoire dans [les] collèges et [les] lycées [...], il faut remédier à cette carence. [...] C'est une tâche que devrait avoir à cœur de remplir la Radiophonie. Pourquoi l'antenne, [...] qui accepte chaque jour de [...] donner des leçons de gymnastique, de danse, de cuisine, d'anglais ou d'hygiène, ne deviendrait-elle pas aussi professeur de musique ? »¹⁰⁴⁹.

Émile Vuillermoz pointe du doigt un enseignement musical déficient dans les collèges et dans les lycées et interroge la possibilité d'utiliser de manière plus rationnelle la technologie dans l'apprentissage de la musique. Ce sont, en somme, des « leçons faites par un invisible maître »¹⁰⁵⁰ qu'il réclame, tant pour les enfants que pour les adultes.

¹⁰⁴⁷ ADHV, 4 T 36, extrait du conseil municipal de Limoges du 1^{er} mars 1907.

¹⁰⁴⁸ *Courrier du Centre*, 8 mai 1928.

¹⁰⁴⁹ *Id.*, 24 mars 1933.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

En ce qui concerne plus strictement l'enseignement musical dans le cadre scolaire, le programme de la fin des années 1930 que nous citons précédemment contient une partie intéressante traitant de la question technologique. Cette dernière intervient seulement pour la « Classe de fin d'études », où il est écrit, à propos de l'enseignement du chant choral :

« Des exemples de belles exécutions chorales seront donnés par des disques (musique de la Renaissance, musique étrangère) et par des auditions radiophoniques [...]. L'enseignement du chant, l'initiation musicale, pratiqués avec discernement, sont de nature à éveiller chez les élèves le désir de continuer à entendre de bonne musique et à devenir, après l'école, membres d'associations musicales »¹⁰⁵¹.

Le programme prévoit en outre des « auditions et commentaires d'œuvres musicales à l'aide du phonographe, du pick-up et de la T.S.F. »¹⁰⁵².

Même si les interrogations et les discussions sont nombreuses dans les années 1930, l'introduction des appareils modernes dans les écoles est lente, du moins dans les établissements ruraux. Le matériel est encore relativement onéreux et tous les enseignants ne sont pas forcément favorables à leur utilisation dans une salle de classe. Dans un premier temps envisagés comme de potentiels remplaçants des enseignants eux-mêmes, la radiodiffusion et le disque sont perçus – par une partie des professeurs et par le ministère – dans un second temps comme des auxiliaires précieux d'une pédagogie inédite – que ce soit pour la musique ou pour les autres matières. Toujours est-il que cela nourrit l'histoire de l'enseignement de la musique et de sa réception par les écoliers.

Parallèlement aux établissements scolaires dans lesquels œuvrent des professeurs évoluant dans un monde musical très dense et très dynamique à Limoges et dans les petites villes satellites, un conservatoire centralise dès 1910 les formations musicales du département.

2. L'école de musique de Limoges (années 1880-1940)

a) Une construction lente et laborieuse (1886-1910)

La création d'une école de musique structurée et officielle à Limoges est une initiative tardive et difficilement mise sur pied. C'est dans les années 1880 que les premières idées émergent sur la nécessité de doter une ville provinciale en pleine croissance d'une institution musicale plus imposante. Notre analyse nous a d'ores et déjà amené à croiser des élèves

¹⁰⁵¹ AML, 2 R 238, programme de l'enseignement musical dans les écoles du premier degré, vers 1938.

¹⁰⁵² *Ibid.*

musiciens, qui doivent nécessairement achever leurs études à Paris ou dans les grands conservatoires nationaux afin d'entamer une véritable carrière d'artiste. Même si cela n'est pas le seul but d'un conservatoire, l'objectif de professionnalisation est fortement suggéré dans les propositions faites pour créer cette école. Pourtant, les différentes étapes, des discussions jusqu'à l'inauguration, mettent en lumière des réseaux d'une sociabilité musicale fondée avant tout sur un idéal d'éducation populaire.

En 1886, le professeur de musique Paul Charreire prononce un discours à l'Exposition de Limoges dans lequel il milite explicitement pour la fondation d'une école apparentée à un conservatoire. L'élan municipal est réalisé par le maire Adrien Tarrade (en poste entre décembre 1885 et novembre 1887) qui fait écho à la volonté de Paul Charreire ; il se renseigne auprès du directeur du conservatoire de Saint-Étienne tant les applications économiques d'un tel projet semblent lourdes à porter pour Limoges. Le plafond est porté à 6 000 francs, le conseil municipal ne souhaitant pas dépasser la somme déjà versée pour l'enseignement de la musique dans les écoles communales, alors que, dans le même temps, des villes comme Perpignan et Saint-Étienne allouent des sommes bien supérieures : 8 250 francs pour la première et 22 000 francs pour la seconde.

Une autre personnalité musicale attise les discussions municipales traitant de la question de l'école : François Sarre, chargé de créer l'établissement en proposant le meilleur « plan économique » possible, soutient un projet adopté en 1888¹⁰⁵³ ; les espoirs sont fondés sur une réussite rapide malgré la faible somme dépensée, afin d'attirer les subventions de l'État pour acheter du matériel et, surtout, engager des travaux. François Sarre, candidat par ailleurs à la direction de l'école, dresse des budgets et évalue, par exemple, à 6 000 francs l'ameublement et les travaux pour l'immeuble Dolon de la rue Manigne et 4 000 francs en achat d'instruments.

1888 est une année charnière dans les débats sur la nécessité ou non de doter Limoges d'une école de musique municipale. La question est relayée dans la presse à la manière d'un feuilleton, publié à partir du 16 décembre. Il s'agit, en réalité, d'une tribune de François Sarre dans laquelle il déroule ses arguments en faveur du conservatoire de musique. Selon lui, la problématique du financement de l'école fait *de facto* entrer le sujet dans le domaine public. Il tente de se justifier en plaçant les détracteurs de son projet « à l'encontre des intérêts artistiques et commerciaux de la ville et des vœux d'une partie de la population »¹⁰⁵⁴. Dans la première partie de son réquisitoire publiée dans le *Courrier du Centre*, il met en avant un argument intéressant pour notre étude ; en effet, il évoque des musiciens

¹⁰⁵³ *Almanach du Limousin*, extrait du conseil municipal du 16 février 1888, 1890, p.5.

¹⁰⁵⁴ *Courrier du Centre*, 16 décembre 1888.

réfractaires à la fondation de l'école – sans les nommer – qui, d'après lui, craignent une déstructuration de leur réseau de sociabilité professionnelle. C'est ce qu'il entend en affirmant que « la création d'un conservatoire de musique à Limoges ne saurait nuire à aucun des intérêts professionnels actuellement en jeu »¹⁰⁵⁵. Envisageant d'abord la gratuité de l'école pour tous les élèves, François Sarre souhaite dans la troisième partie de son argumentaire, réserver la gratuité aux élèves boursiers, parmi lesquels « figureraient en première ligne les élèves des écoles communales signalés dans les concours de fin d'année »¹⁰⁵⁶. Il ajoute que « le conservatoire deviendra tout naturellement le complément de l'enseignement du chant dans les écoles communales »¹⁰⁵⁷. Après un nouvel article abordant la question du local pouvant accueillir l'école¹⁰⁵⁸, le long plaidoyer du musicien prend fin le 12 janvier 1889. L'ultime partie publiée exprime « l'espoir que [la] municipalité tiendra à garder pour elle l'honneur d'une création si utile en y procédant sans retard »¹⁰⁵⁹. Pourtant, à l'hiver 1889, rien n'est fait ; les dépenses envisagées auront eu raison des efforts fournis par la municipalité et le porteur principal du projet, François Sarre.

Peu après cette tentative avortée, des enquêtes sont pilotées par le maire Émile Labussière en 1891, quant à l'enseignement de la musique dans plusieurs villes du pays, dont Saint-Étienne, Angoulême ou Toulouse. Mais aucune action concrète n'est réalisée.

C'est un autre professeur limougeaud réputé, Pierre Farge (1820-1905, figure 73)¹⁰⁶⁰, qui adresse une nouvelle proposition au conseil municipal en octobre 1894, en insistant sur le fait que toutes « les grandes villes de France ont [...] un conservatoire. Seule, Limoges est privée de cette institution si utile dans les cités ouvrières et, cependant, sa population est très portée vers la musique »¹⁰⁶¹. Mais le conseil municipal s'oppose à sa proposition.

¹⁰⁵⁵ *Courrier du Centre*, 16 décembre 1888

¹⁰⁵⁶ *Id.*, 21 décembre 1888.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ *Courrier du Centre*, 29 décembre 1888.

¹⁰⁵⁹ *Id.*, 12 janvier 1889.

¹⁰⁶⁰ Né en 1820 à Limoges, Pierre Farge, violoniste de formation, dirige pendant une cinquantaine d'années l'orchestre de la Société philharmonique. Deux articles lui sont consacrés dans *Limoges-Illustré*, le 1^{er} octobre 1903 et le 15 février 1905, rédigés par le docteur Pierre Charbonnier. Une rubrique nécrologique lui est aussi dédiée dans l'*Almanach du Limousin* en 1906.

¹⁰⁶¹ AML, 1 R 263, lettre de Pierre Farge au maire de Limoges, octobre 1894.

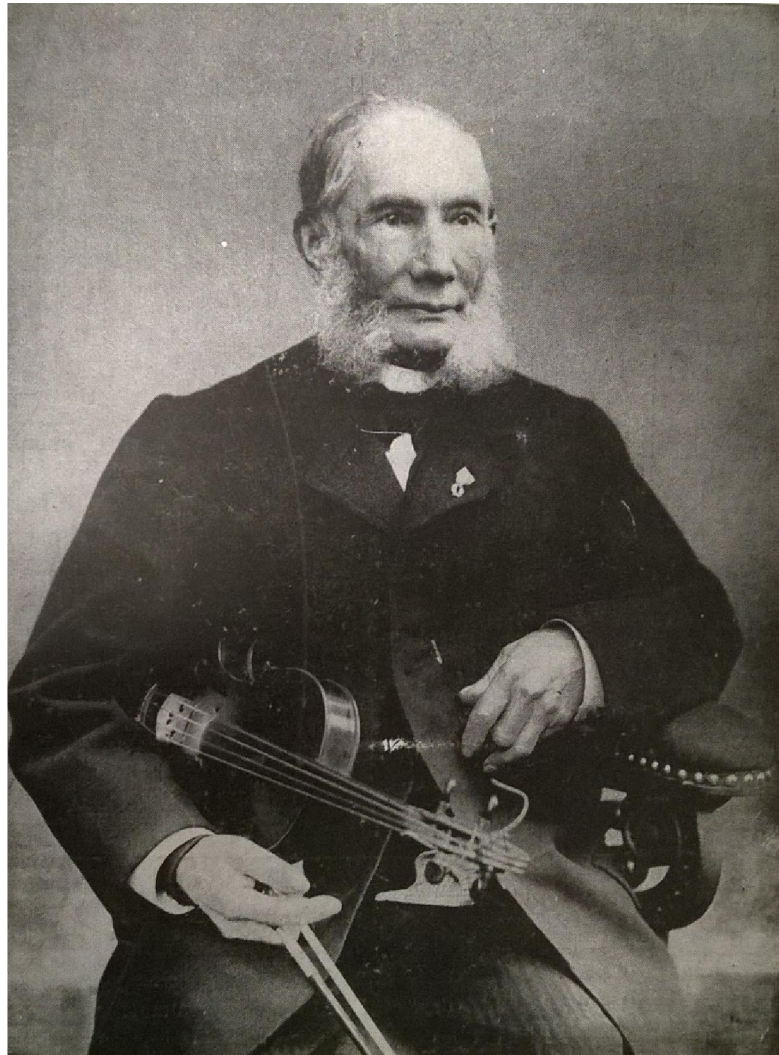


Figure 73. Portrait photographique de Pierre Farge, violoniste et directeur de la Société philharmonique de Limoges, s.d.¹⁰⁶²

Les échecs successifs pour créer une école municipale sont, en premier lieu, causés par un critère économique mais d'autres éléments ralentissent les décisions du conseil municipal ; lequel voit bien, pourtant, la nécessité de ce conservatoire pour la vie musicale et *a fortiori* culturelle de la ville – donc son rayonnement. D'abord discuté pendant les mandats de maires radicaux-socialistes comme Adrien Tarrade ou Émile Labussière, c'est sous l'exercice du républicain progressiste François Chénieux¹⁰⁶³ que le projet convainc davantage d'élus. Le décès précoce de ce dernier en mars 1910 est l'occasion pour son successeur, Émile Dantony, d'inaugurer l'école de musique, parallèlement à l'organisation du grand concours de musique, en août 1910 (figure 74).

¹⁰⁶² *Limoges-Illustré*, 1^{er} octobre 1903.

¹⁰⁶³ Élu une première fois à la tête de la ville entre 1892 et 1895, il est réélu en 1906, mais meurt prématurément le 5 mars 1910.



Figure 74. Photographie de l'inauguration de l'école de musique de Limoges à l'occasion du grand concours musical des 14 et 15 août 1910¹⁰⁶⁴.

b) L'école de Léon Roby

Léon Roby (1872-1947, figure 75), ancien directeur de la Fanfare de Limoges, démissionne pour mettre toute son énergie dans le projet de l'école-conservatoire ; là encore, la nécessité d'une telle œuvre est évidente aux yeux du musicien, mais les détracteurs restent nombreux parmi les élus, les plus réfractaires arguant de critères économiques. Léon Roby, lui, fournit des arguments proches de ceux développés une vingtaine d'années auparavant par François Sarre. Une telle infrastructure manque dans une ville de la taille de Limoges, d'abord ; elle constitue un atout économique pour le commerce, ensuite ; les bénéfices pour les sociétés orphéoniques civiles et les ensembles militaires sont évidents, enfin. Son argumentaire est détaillé dans une lettre qu'il adresse à l'équipe du conseil municipal en 1910 :

« Il y a actuellement environ 45 écoles de musique en France. La ville de Limoges, qui se trouve, par le chiffre de sa population au 17^e rang, n'en possède pas. [...] En outre les avantages donnés par les élèves qui se formeront annuellement, s'étendront aux musiques militaires, aux sociétés de la ville et à l'orchestre du Théâtre. [...] Les sociétés de la ville verront grossir leurs rangs de musiciens ou chanteurs capables, tenant leur

¹⁰⁶⁴ ADHV, 37 J 8.

place avec l'autorité que donnent les connaissances de l'art et ils feront de ces sociétés des concurrents redoutables partout où elles se présenteront et contribueront, à l'extérieur, au bon renom de Limoges [...] »¹⁰⁶⁵.

Léon Roby souhaite dans un premier temps instaurer la gratuité du concours des professeurs pour l'année inaugurale, en échange d'un local prêté par la municipalité pour aider l'école dans ses débuts. Au cours de la séance du 15 juin 1910, le conseil municipal adopte sa proposition : une salle est allouée, près du palais de l'Évêché, l'éclairage et le chauffage sont offerts pour faciliter l'essor de l'établissement ; enfin, une allocation municipale de 5 000 francs par an est adoptée.

Mais les opposants parmi le réseau des musiciens limougeaux demeurent nombreux. Vers 1910, un collectif de professeurs et de musiciens écrit au préfet Benoît Morain, au maire Léon Betoulle ainsi qu'au président du conseil général, au sujet de la « situation irrégulière et compromettante » de l'école de musique. La question économique est alors au centre du débat. Ces musiciens se réclament d'une

« [...] institution d'enseignement libre ou privée, dans laquelle un Directeur, et des Professeurs enseignent à des élèves, qui à leur tour paient une redevance mensuelle au Directeur. Celui-ci a été obligé en demandant l'autorisation d'enseigner, de produire tous ses titres de capacité, comme la loi le prescrit, de payer patente, contributions, éclairage, etc., etc. C'est donc un commerce, avec cette différence que le Directeur est soumis à une inspection trimestrielle pour que l'on soit certain que l'enseignement qui y est appliqué, est bien celui prescrit par les règlements traitant de cette question »¹⁰⁶⁶.

En somme, ces musiciens qui se présentent en tant qu'un « groupe de Notoriétés musicales de la Ville »¹⁰⁶⁷ semble vouloir faire barrage contre la construction d'une école subventionnée par la municipalité ainsi que par l'État. Ils perçoivent cette fondation comme une concurrence déloyale qui, de surcroît, désengagerait une partie de leurs élèves au profit de l'école de musique.

¹⁰⁶⁵ AML, 1 R 263, lettre de Léon Roby au conseil municipal de Limoges, 1910.

¹⁰⁶⁶ ADHV, 4 T 25, lettre collective de professeurs et musiciens de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, au maire de Limoges et au président du conseil général, vers 1910.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*



Figure 75. Portrait photographique de Léon Roby, s.d.¹⁰⁶⁸

La solidarité constatée entre les musiciens, les entrepreneurs de spectacles, les maires des communes et une partie du public en milieu rural est également observable entre les professeurs de musique de Limoges. Ils s'organisent, se réunissent, pour exposer des doléances aux instances dirigeantes de la ville, dans un esprit corporatiste évident.

À la veille de la Première Guerre mondiale, une autre lettre collective traduit l'impossible consensus au sein du corps professoral. Les signataires estiment représenter « l'opinion des Musiciens, tant Professeurs qu'Amateurs de Musique de la Ville [...] qui s'émeut de jour en jour, de la situation irrégulière et compromettante, où se trouve l'Ecole de Musique »¹⁰⁶⁹. Leur doléance porte sur l'inégalité de leur statut avec

« [...] l'Ecole de Musique, qu'un Directeur a organisée, sous les auspices d'un comité privé [...]. Le Directeur de l'Ecole de Musique n'a eu à produire aucun brevet de capacités, [...] il a su obtenir par son habileté et "gratis pro deo" un local suffisant pour y établir des classes, que les deux cents élèves qu'il accuse lui paient 6 francs par mois [...]. Notons bien, que tous les Elèves ne peuvent être admis dans cette Ecole, ne

¹⁰⁶⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} février 1912.

¹⁰⁶⁹ ADHV, 4 T 25, lettre des professeurs de musique et musiciens de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, au maire de Limoges et au président du conseil général, vers 1910.

pouvant disposer de 60 francs par an [l'année de l'enseignement musical dure 10 mois]. Nous avons cherché, en vain, les raisons qui ont fait donner à cette Ecole une subvention de 5.000 francs par la Municipalité, et 2.000 francs par le Conseil général ! [...] si les cours de l'Ecole de Musique étaient gratuits, si le Directeur avait doté, à ses frais, la Ville de Limoges d'une telle institution, si depuis sa fondation, elle avait produit quelques sujets remarquables. Alors oui ! Les dites subventions auraient leur raison d'être, mais en est-il ainsi ? Tout prouve le contraire »¹⁰⁷⁰.

L'école compte à ce moment-là dix professeurs, rémunérés 50 francs par mois à la condition d'avoir dix élèves dans leur classe. Le traitement du directeur, lui, est sujet à de sévères critiques :

« [...] si nous admettons ce total de 5.000 francs par an pour les professeurs, et quelques insignifiances pour pupitres et imprimés, il n'en reste pas moins un revenu de 12 à 13.000 frs pour le Directeur de l'école de musique ; nous pensons, avec juste raison, que l'argent des contribuables, dont nous sommes, pourrait trouver un meilleur emploi ; surtout eu égard aux résultats obtenus »¹⁰⁷¹.

C'est par conséquent une concurrence économique qui est pointée du doigt par 21 professeurs de musique et musiciens de Limoges, bien connus dans le paysage musical local : Joseph Permann ; Charles Van Eycken et sa fille Marie ; Jean-Baptiste Arlet ; Marcel, Charles, Auguste et Roger Colombier ; Alfred Sarre ; M^{me} Demassiat ; M^{elle} Bureau ; Damare ; Hugenot ; Valette ; Chatenet ; M^{me} de Saint-Vinox¹⁰⁷² ; Trillaud¹⁰⁷³ ; Barraud ; Laplagne ; Marcelle Tharaud¹⁰⁷⁴ ; Durand. Leur plainte est, enfin, une attaque ciblée contre Léon Roby, assimilé à un opportuniste cupide, matérialisant de fait une fracture au sein de la République des sons en Haute-Vienne.

Or, ces musiciens souhaiteraient unir les forces pour que Limoges ait enfin « une institution sérieuse, où toutes les classes de la population pourront y apprendre la musique

¹⁰⁷⁰ ADHV, 4 T 25, lettre des professeurs de musique et musiciens de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, au maire de Limoges et au président du conseil général, vers 1910.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² Ida de Saint-Vinox est une enseignante et compositrice. Une partition intitulée *Marthe*, une scottish pour piano éditée par Frédéric Lagueny, est conservée aux Archives départementales. ADHV, 37 J 4.

¹⁰⁷³ M^{elle} Trillaud est enseignante de violon, encore active au début des années 1920. Une note du *Courrier du Centre* du 7 juin 1923 la décrit comme « récemment promue officier de l'instruction publique ». Elle a indubitablement bénéficié de l'ouverture de l'enseignement public aux femmes au début des années 1920.

¹⁰⁷⁴ Marcelle Tharaud est professeure de piano et concertiste ; nous la voyons par exemple donner un récital des partitions de Chopin et Schumann, encensé par Charles Christian dans le compte-rendu publié dans le *Courrier du Centre* du 27 mars 1925.

gratuitement, et faire disparaître l'ostracisme dont sont victimes certains marchands de musique de la ville »¹⁰⁷⁵. Autrement dit, le préjudice économique est corrélé à l'inégalité sociale de l'offre musicale. Visiblement, c'est une partie du circuit monopolistique du petit-monde musical qui est pris pour cible. Les effets néfastes du point de vue financier pour certains marchands d'instruments et de musique sont exposés, dissimulant peut-être une dénonciation – en tout cas non exprimée dans les sources – de la trop forte étanchéité sociale de ce circuit.

Les arguments utilisés pour l'élaboration d'un nouveau cadre de l'enseignement musical sont intéressants pour comprendre la mentalité des professeurs de musique et des politiques municipales à la Belle Époque. Ce qui frappe d'abord, c'est la volonté d'un enseignement universel et gratuit, donc accessible à chacun, quelle que soit sa condition sociale. Ensuite, l'idée de recruter les professeurs selon leur mérite par la voie du concours ; nous sommes bien dans un moule républicain acquis à l'idéal méritocratique, qui fait écho à une vision limpide de la musique et de son rôle dans la société. Ce que les professeurs mécontents réclament, c'est le « développement d'un art que l'on discrédite, qui est si inhérent à l'état social »¹⁰⁷⁶.

Mais cet appel reste lettre morte puisque les subventions accordées à l'école sont renouvelées. Elles revêtent, pour un établissement de province, un caractère « indispensable » et servent, selon Léon Roby en 1911, « en grande partie, à largement faire bénéficier de bourses entières ou partielles tant les élèves de notre ville que ceux qui viennent de tous les points du département »¹⁰⁷⁷. Est-ce là un moyen de contrecarrer l'opinion des plaignants, celle d'une inégalité sociale causée par un accès restreint à l'école ? Quoiqu'il en soit, cela permet au directeur de légitimer la somme de 5 000 francs subventionnée par la Ville – à laquelle il faut ajouter les 2 000 francs alloués par le conseil général.

Il faut dire que, dès sa fondation, l'école est en quelque sorte protégée par un comité de patronage où siègent des notables : le préfet, le maire et le président de la Chambre de commerce. Sans oublier le conseil supérieur chargé de surveiller l'école, composé d'Édouard Flament, Barraine, Hoogstoel, Faveau, Rochat, tous premiers prix du Conservatoire de Paris (figure 76).

¹⁰⁷⁵ADHV, 4 T 25, lettre collective de professeurs et musiciens de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, au maire de Limoges et au président du conseil général, vers 1910.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷⁷ ADHV, 4 T 25, lettre de Léon Roby au préfet de la Haute-Vienne, 17 juillet 1911.



Figure 76. Photographie des membres du jury chargés de surveiller le fonctionnement de l'école de musique de Limoges¹⁰⁷⁸.

Ces derniers sont assistés par des musiciens et des musiciennes de Limoges qui, contrairement aux plaignants croisés précédemment, trouvent tout à fait leur compte dans la création de la structure : il s'agit de P. Blanchard, professeur de musique à Limoges, puis de « Mlle Bureau, professeur de chant [...] ; Charreire, professeur de musique [...] ; Coiffe, professeur de musique [...] ; Permman, prof. de mus. à Limoges ; Léon Roby [...] ; Ruben [...] »¹⁰⁷⁹.

Ce réseau musical mondain soutient et participe à l'essor de l'école de musique municipale, comme l'atteste la composition du conseil d'administration de l'école (voir le tableau n° 28). C'est ce qui fait écrire au médecin Pierre Charbonnier¹⁰⁸⁰, peu avant l'inauguration officielle, que la « composition des conseils de surveillance et d'administration [...] montre que les pouvoirs publics et les dilettanti se sont intéressés à cette heureuse création »¹⁰⁸¹. Cela tendrait à nous faire comprendre que, au-delà du critère économique régulièrement avancé, la querelle sur la fondation de l'école reposerait aussi sur des

¹⁰⁷⁸ *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1910. Nous voyons, sur ce cliché, de gauche à droite : Édouard Flament, Léon Roby, Lucien André, P. Blanchard (debout) ; Lamounet, Mathieu Barraine et Paty (assis).

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ Le docteur Pierre Charbonnier est cité en tant que « médecin de Limoges » dans la liste des collaborateurs du *Limoges-Illustré* publiée le 15 novembre 1899. Sa photographie apparaît ensuite en médaillon dans le numéro du 15 janvier 1900.

¹⁰⁸¹ *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1910.

oppositions politiques, entre certains élus et musiciens, d'une part, et entre les membres de ces deux groupes, d'autre part.

Tableau 28. Composition du conseil d'administration de l'école de musique de Limoges, nommé par le comité d'initiative, été 1910.

Fonction	Nom	Profession
Présidents d'honneur	André Régnault	Préfet de la Haute-Vienne
	François Chénieux puis Émile Dantony	Maire de Limoges
	Lamy	Président de la Chambre de Commerce
Président du Conseil d'administration (CA)	Maître Labesse	Avocat
Vice-président du CA	M. de Lostende	<i>Non indiquée</i>
Secrétaire du CA	M. Dussoubs-Gaston	Pharmacien
Trésorier du CA	Maître Manès	Avocat
Membres	Charles Lavauzelle	Imprimeur
	Frugier	Ingénieur
	Moulinier	Médecin
	Roubertie	Avocat
	Adrien Tarneaud	Banquier
	Godet	Ingénieur
	Louis Trapineaud	Industriel

Le corps enseignant de l'école est aussi régi par un esprit de solidarité. En juillet 1911, les professeurs rédigent de concert une missive au préfet, offrant des informations précieuses quant à son fonctionnement interne. Il est écrit que l'école est ouverte à Limoges depuis le mois d'octobre 1910 et que l'enseignement est dispensé à 180 élèves, répartis entre différentes classes : hautbois, basson, chant, piano, violon, violoncelle, contrebasse, violon alto, flûte, clarinette, cor, pistons, trombone et tuba. Pour éloigner tout soupçon sur le financement de l'école, les professeurs assurent que « les subventions qui [leur] sont votées sont employées, en grande partie, à largement faire bénéficier de bourses entières ou partielles tant les élèves de notre ville que ceux qui viennent de tous les points du département »¹⁰⁸². La lettre est accompagnée d'une note manuscrite – certainement du maire de Limoges – qui confirme la finalité populaire de l'œuvre. Les enseignants clament par écrit la légitimité des subventions en la focalisant sur le but social de l'entreprise. En outre, le document dévoile le rayonnement départemental de l'école. Cependant, aucune archive ne permet de croiser les informations pour confirmer l'origine géographique des apprentis musiciens.

¹⁰⁸² ADHV, 4 T 25, lettre du président du conseil d'administration de l'école au préfet, 17 juillet 1911.

Le président du conseil d'administration de l'école, Jean Labesse, avocat de profession¹⁰⁸³, signataire de la lettre datée du mois de juillet 1911, échange de nouveau par écrit avec le préfet Paul Truc en 1916, pour le renouvellement des subventions. Il profite de la demande pour souligner les mérites de l'établissement, qui, « malgré la guerre, [...] a pu assurer tous les cours, sauf celui de Déclamation, en raison de la maladie du Professeur. Les cours de solfèges, qui sont absolument gratuits, pour les élèves inscrits aux autres cours, ont compté 84 élèves répartis entre cinq classes »¹⁰⁸⁴. Le document stipule qu'en juin 1916 l'école dispense ses leçons à 182 élèves répartis entre 23 cours. Ce que défend Jean Labesse, au nom des professeurs de musique, c'est le besoin primordial de maintenir les aides municipales, demande motivée par trois arguments : les cours sont gratuits, l'école représente un « sentiment démocratique » et, *in fine*, « les bourses accordées [...] sont devenues [...] plus nombreuses depuis la guerre »¹⁰⁸⁵.

Dans une nouvelle lettre écrite en juin 1918, maître Labesse renouvelle sa demande d'aide :

*« Malgré l'état de guerre, la prospérité de notre Ecole, n'a point diminué. Elle compte toujours 240 élèves, venus tant de tous les points du département que de la Ville. Nous sommes même obligés d'en refuser, car vous savez que la modeste et démocratique rétribution que nous leur demandons, et que nous n'avons pas augmentée, malgré la guerre, ne nous permet pas de couvrir nos frais »*¹⁰⁸⁶.

Ce sont, ici, des élèves dont l'âge ne leur permettait pas de combattre lors de la Grande Guerre. En cela, la hausse des effectifs ne modifie en rien nos conclusions à propos de la phase difficile de reconstitution des sociétés de musique à la fin des années 1910. Cependant, l'école constitue à ce moment-là un vivier à ne pas négliger, de musiciens et d'amateurs, pour la génération de l'entre-deux-guerres.

Dans les années 1920, Jean Labesse sollicite une hausse des subventions octroyées par le conseil général : de 2 000 francs avant 1914, elles atteignent 2 500 francs au moment de la rédaction de sa lettre. Il souhaite désormais 4 000 francs. Il justifie sa demande par « le but démocratique de l'œuvre [...] qui est de mettre l'éducation musicale à la portée des moins

¹⁰⁸³ Il est mentionné en tant que « M^e Labesse, avocat » dans un article du *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1910. Il fait en outre partie de la liste des collaborateurs de ce journal, publiée le 15 novembre 1899. Sa photographie est également publiée dans le numéro du 15 janvier 1900, aux côtés, entre autres, des musiciens Cécilio Charreire et Paul Ruben, eux aussi collaborateurs dans l'équipe de rédaction.

¹⁰⁸⁴ ADHV, 4 T 25, lettre de Jean Labesse au préfet de la Haute-Vienne, 16 juin 1916.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ ADHV, 4 T 25, lettre de Jean Labesse au préfet de la Haute-Vienne, 25 juin 1918.

fortunés »¹⁰⁸⁷. Au-delà du caractère philanthropique qu'il donne à l'école de musique, l'avocat de profession fonde ses revendications sur l'évolution économique nationale. En effet, après avoir écrit au préfet des considérations analogues en mars 1926, il estime nécessaire de prendre en compte « la dévalorisation du franc ». Le préfet, dans sa réponse du 17 juin 1926, accorde l'augmentation. Entre-temps, la dénomination de l'école a changé : elle est devenue le Conservatoire de musique de Limoges. Mais elle n'est pas encore rattachée à la centrale parisienne et n'est donc pas une structure « nationale ». Après bien des années d'atermoiements, ce statut est modifié en 1934, semble-t-il à la suite d'un rapport élogieux établi par Raoul Lapparat, Grand-Prix de Rome et inspecteur de l'enseignement musical¹⁰⁸⁸.

La décision est annoncée dans le Journal Officiel du 22 décembre 1934 par ces mots : « le conservatoire municipal de musique de Limoges a été transformé en école nationale de musique », dirigée par Léon Roby. Ce dernier, décoré de la Légion d'honneur la même année¹⁰⁸⁹, est depuis 1910 l'homme fort de l'enseignement musical dans la capitale limousine. Voilà un acteur qui polarise, dès sa prise de fonction, les flux de sociabilité encadrant l'apprentissage de la musique. Très vite, le conservatoire occupe une place de choix dans les programmations de concerts et sa réputation va bon train. Des visites y sont réalisées par des inspecteurs de l'enseignement musical au cours des années 1930. Ces hommes, rattachés au ministère de l'Instruction publique, sont de dignes représentants de l'État qui se déplacent occasionnellement pour enquêter et évaluer les établissements nationaux. C'est une autre forme de sociabilité, par la surveillance.

Ces notes et ces observations permettent de mieux comprendre le fonctionnement de la structure ainsi que le rôle et l'influence des acteurs qui l'administrent. Les éloges concernent particulièrement le directeur Léon Roby. Aussi, en juillet 1935, l'inspecteur Max d'Ollone qui fait sa visite annuelle, le décrit en « administrateur sagace, fixement attaché à réaliser en tout "le meilleur" et à s'entourer des capacités les plus évidentes »¹⁰⁹⁰. Très prolix dans son rapport, Max d'Ollone détaille les moyens mis en œuvre pour améliorer les méthodes d'apprentissage pour les élèves et, plus largement, le rôle de la musique dans la société : « [la grande chorale] sera l'un des leviers les plus puissants pour la diffusion de la vraie musique dans les masses »¹⁰⁹¹. Qu'entend-il par « vraie musique » ? Il est probable que, sous cette formule, se cache une incompréhension quant au succès grandissant que connaît le jazz dans

¹⁰⁸⁷ ADHV, 4 T 25, rapport du conseil général du 4 mai 1926.

¹⁰⁸⁸ *La Vie limousine*, 25 novembre 1935.

¹⁰⁸⁹ *Le Populaire du Centre*, 9 juillet 1947.

¹⁰⁹⁰ ADHV, 4 T 25, rapport de l'inspecteur Max d'Ollone, 2 juillet 1935.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

les années 1930, également à Limoges et dans ses alentours, mais il nous est impossible de vérifier l'hypothèse.

Max d'Ollone porte aussi un regard pragmatique lorsqu'il prévient que les promoteurs de la musique, de son enseignement, doivent s'allier aux modes ; il fait référence au sport, qui « est l'action populaire réunissant actuellement les plus grandes foules »¹⁰⁹². En d'autres termes, il convie les professeurs de musique (figure 77) à emprunter au mieux les autres réseaux associatifs qui mobilisent une partie toujours plus grande de la jeunesse.



Figure 77. Photographie de l'équipe enseignante du Conservatoire national de musique de Limoges, début des années 1930¹⁰⁹³.

Dans son rapport, l'inspecteur évoque un élément pertinent pour l'histoire des sociabilités. Un triangle relationnel semble se dessiner dans ses propos, reliant les individus et les groupes qui interviennent dans le processus, à des degrés divers, au sein d'un établissement d'apprentissage de la musique. Pour Max d'Ollone, « c'est au sein même d'une Ecole que ces foyers de liaison entre les différentes classes d'une part, et de l'autre – grâce aux exercices publics – avec les familles et la population, sont particulièrement significatifs ». Ce sont trois échelons retenus du point de vue de l'enfant. D'abord sa « classe », où se

¹⁰⁹² ADHV, 4 T 25, rapport de l'inspecteur Max d'Ollone, 2 juillet 1935.

¹⁰⁹³ *La Vie limousine*, 25 novembre 1935.

développe un esprit de camaraderie, dont le degré varie en fonction des connaissances extra-scolaires et du partage de certaines valeurs musicales (avoir les mêmes instruments par exemple). La famille, bien sûr et, dans un rayon certes plus éloigné mais appartenant au même cercle, la partie de la population qui n'entre dans le processus que lors des démonstrations en public.

Le rapport du mois de mars 1937 est encore plus dithyrambique envers Léon Roby. L'inspecteur relève le caractère providentiel de cet homme, qui fait de cette école « le noyau indispensable aux Concerts, au Théâtre, au poste de la Radio »¹⁰⁹⁴. Par la même occasion, le compte-rendu souligne la zone d'influence élargie du Conservatoire, accentuée par les nouvelles mobilités. Selon l'inspecteur qui visite les locaux en 1936, le rayonnement de l'école est en priorité la conséquence de l'action de Léon Roby. Un passage est particulièrement éclairant pour comprendre à la fois le rôle du directeur et les liens qui se créent ou se perpétuent entre lui, les musiciens de l'école et le public :

*« [...] le nombre extraordinairement élevé des abonnés aux concerts d'orchestre du Conservatoire et aux séances de Musique de Chambre [...] est une preuve de l'action exercée par le directeur de cette Ecole sur le public, où des amateurs qui s'ignoraient se sont peu à peu éduqués et sont devenus de fervents et fidèles auditeurs »*¹⁰⁹⁵.

Le lexique utilisé se situe parfaitement dans le registre des sociabilités : un acteur qui polarise des flux – Léon Roby, par son poste de directeur mais aussi la reconnaissance de la part de ses pairs – et qui utilise tous les moyens de communication, de diffusion, pour accroître son champ d'action. Cela relèverait d'une forme de loi de la gravitation sociale. L'abonnement est une autre face d'une sociabilité solidifiée, fixée pour un temps prédéfini. Malgré le marasme socio-économique que traverse la France, le succès de l'école ne cesse de se confirmer. Les prix raisonnables des abonnements offrent à toute une partie de la population limougeaude, voire limousine, la possibilité d'assister régulièrement aux représentations de l'orchestre. Or, les abonnés sont un groupe dans lequel les interactions sont nombreuses et variées. Des familles entières, des jeunes couples, des groupes d'amis, de voisins, viennent écouter les performances musicales, lorsqu'il s'agit d'un concert *in vivo*. Ce qu'il faut observer, c'est la démocratisation intensive de l'accès à ces concerts de musique classique, qui ne deviennent pas populaires au sens propre du terme mais qui, à la fois dans le public et dans le corps des musiciens, subissent un brassage social toujours plus important.

¹⁰⁹⁴ ADHV, 4 T 25, rapport de l'inspection de l'enseignement musical, 11 mars 1937.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

Si l'inspecteur donne au directeur un rôle exagérément messianique, il est certain que Léon Roby est un centre de gravité des réseaux de sociabilité dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale.

Ce qui fait la spécificité du Conservatoire de Limoges par rapport aux autres qui émaillent le territoire national, c'est la prospérité économique de l'institution. Le successeur de Max d'Ollone, dans un rapport cette fois daté de l'automne 1937, écrit que la ville est un « centre musical particulièrement actif, le seul [...] en France possédant des concerts symphoniques financièrement prospères »¹⁰⁹⁶. Il évoque au passage des réunions de musiciens, résultats de fusions éphémères entre les orchestres de la radio P.T.T. de Limoges et de la Société des concerts du Conservatoire, allant jusqu'à 60 musiciens. Sociabilité succincte, le temps d'un concert, mais qui peut s'étendre au-delà de la temporalité musicale à proprement parler : dans les coulisses, à table, dans la rue, etc. L'important, c'est que ces liens soient tissés lors du partage de la musique, jouée et/ou écoutée, tout au moins entendue du coin de l'oreille.

À la toute fin de la période qui nous intéresse, un nouveau rapport dresse un bilan élogieux des actions de Léon Roby. Cependant, ce dernier n'est plus le seul acteur à recevoir des compliments : c'est aussi le cas pour le maire de Limoges, Léon Betoulle. Le 16 mai 1940, l'inspecteur note que « malgré les événements qui se déroulent, M. ROBY a trouvé le moyen d'assurer le fonctionnement de toutes les classes ». Comme pour la Première Guerre mondiale, les principaux protagonistes de l'enseignement musical de la ville s'organisent pour continuer leur œuvre. La solidarité provient cette fois du maire, qui souhaite aider l'institution musicale qui fait la fierté de Limoges. Pour cela, « sans attendre la circulaire ministérielle concernant la défense passive de nos établissements nationaux, avant-même le début des hostilités, a organisé et aménagé de splendides abris, à près de dix mètres sous terre, éclairés à l'électricité, pourvus de deux postes téléphoniques éloignés l'un de l'autre »¹⁰⁹⁷.

En donnant la possibilité de poursuivre les activités du Conservatoire, le maire a favorisé une nouvelle forme de sociabilité musicale, souterraine mais plus forte, tout au plus entre les membres qui ont la possibilité de se réunir malgré la guerre.

À l'heure de la nationalisation, le conservatoire de Limoges possède 470 élèves, ayant tous leur carte d'adhérent (figure 78) et qui assistent aux cours dispensés par 21 professeurs. D'après le *Courrier du Centre* du 19 novembre 1934, l'établissement refuse désormais des élèves, faute de place dans les locaux.

¹⁰⁹⁶ ADHV, 4 T 25, rapport de l'inspection de l'enseignement musical, 22 novembre 1937.

¹⁰⁹⁷ *Id.*, rapport de l'inspection de l'enseignement musical, 16 mai 1940. La partie soulignée l'est également dans le document original.

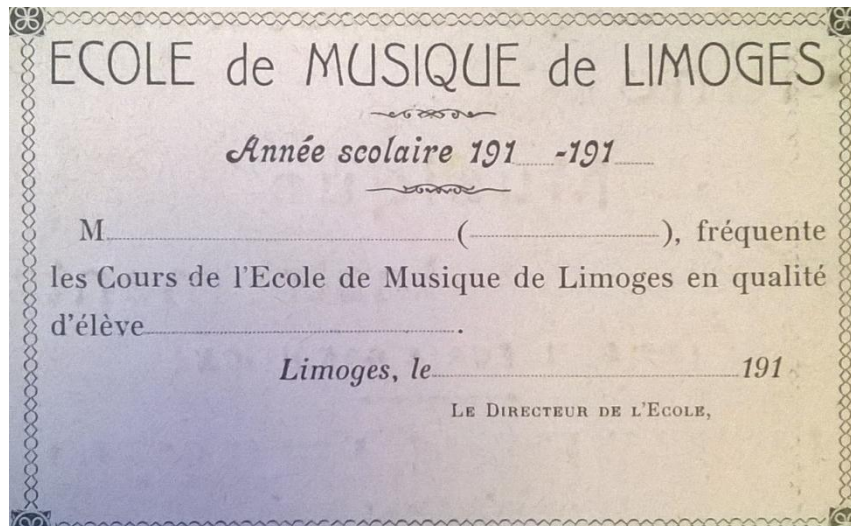


Figure 78. Carte d'adhésion à l'école de musique de Limoges, années 1910 (recto et verso). Au verso se trouve la publicité pour la maison Laguény¹⁰⁹⁸.

En définitive, dans cette très lente construction d'un conservatoire national à Limoges – disons 1888-1934 mais surtout à partir de 1910 – deux acteurs ont joué un rôle de premier plan : Léon Roby d'abord, par ses initiatives, son dévouement et sa capacité à polariser les flux sociaux. La Ville ensuite, pour son soutien économique et financier au projet, même si celui-ci a connu une longue période de gestation. L'inspecteur de l'enseignement musical qui visite le conservatoire fraîchement nationalisé, en juillet 1935, n'oublie par ailleurs pas de mentionner ces deux chevilles ouvrières :

« L'école nationale de musique de Limoges est née d'un désert. Elle forme maintenant une oasis considérable. Grâce aux efforts de son créateur, M. Léon Roby,

¹⁰⁹⁸ ADHV, 37 J 2.

remarquablement secondé par la municipalité, elle peut devenir un jour l'un de nos établissements d'éducation artistique les plus importants »¹⁰⁹⁹.

Le seul bémol exprimé dans le rapport concerne les locaux, jugés trop petits par l'inspecteur¹¹⁰⁰. Toujours est-il que la constitution de l'école en conservatoire national intervient à un moment opportun pour ses défenseurs : crise économique, concurrence accrue des associations sportives et autres clubs de tirs, diffusion accrue des nouveaux moyens d'écouter la musique, chez soi principalement. L'implication économique de la municipalité et du département, à travers le conseil général, est une condition *sine qua non* à la vie de cette école qui offre un cadre privilégié d'enseignement pour de nombreux enfants de la Haute-Vienne.

Les débats pour la gestion économique de l'école de musique d'une ville de l'importance de Limoges ont considérablement ralenti sa création. Les fonds municipaux ne permettent pas de créer tôt cette école, contrairement à l'élan national constaté sur ce point. Les oppositions d'une partie du monde musical ont pu aussi freiner la concrétisation du projet, tout comme des événements extérieurs qui chamboulent les priorités financières de la municipalité : le grand incendie de 1864, le réseau de tramways et toutes les rénovations urbaines entreprises pendant la Belle Époque, puis la Première Guerre mondiale. *In fine*, la nationalisation de l'école pérennise la structure, renforce son champ d'attraction et allège le poids des subventions municipales.

Léon Roby, qui est aussi un compositeur aguerri¹¹⁰¹, apporte son opinion sur les objectifs de l'enseignement de la musique, lors d'un entretien en 1935. Cela peut fournir des pistes pour comprendre la manière dont il administre son école. Il admet dans un premier temps que, même s'il souhaite « développer de jeunes talents »¹¹⁰², ceux-ci devront nécessairement parfaire leur formation au Conservatoire de Paris. C'est le cas, par exemple, de la jeune violoncelliste Marie-Louise Sudrat, âgée de onze ans en 1926 (figure 79) : les prouesses musicales de l'élève de M. Sizes, qui remporte un premier prix au conservatoire de Limoges, sont vantées dans *La Revue limousine* ; mais il est ajouté que, « lorsqu'elle aura remporté [...] un prix d'honneur ou d'excellence, M^{elle} Sudrat partira pour Paris où déjà elle joua devant le

¹⁰⁹⁹ ADHV, 4 T 25, rapport de l'inspecteur de l'enseignement musical au préfet, 2 juillet 1935.

¹¹⁰⁰ *Ibid.* Selon l'inspecteur, les locaux « ne suffisent même pas aux programmes encore incomplets des études actuelles, puisque nous voyons qu'au moment des examens certains cours doivent être interrompus. D'autre part, ces locaux trop réduits forcent nombre d'aspirants à attendre leur tour à la porte d'une institution dont le but est de rendre accessible à tous l'enseignement de la musique ».

¹¹⁰¹ ADHV, 37 J 4. Dans le fonds Laguëny sont conservés cinq morceaux composés par Léon Roby : une *Berceuse*, *Les Tramways*, *L'été*, *Pain Perdu !* et *Réverie*.

¹¹⁰² *La Vie limousine*, 25 novembre 1935.

professeur Loëb et M. Maréchal, le concertiste bien connu »¹¹⁰³. Léon Roby affiche ensuite sa volonté de créer « un public musical, ou [...] d'en augmenter l'importance ». Car, selon lui, « aujourd'hui, le compositeur et l'interprète ne dépendent guère que du public. Tyran impitoyable et dictature dégradante, si le public est musicalement inculte [...] l'enseignement de la musique doit [...] favoriser la formation de l'artiste, et celle de l'auditeur »¹¹⁰⁴.



Figure 79. Photographie de Marie-Louise Sudrat, élève du professeur Sizes en classe de violoncelle au conservatoire de Limoges, 1926¹¹⁰⁵.

c) La Société des concerts du conservatoire de Limoges

Clairvoyant, Léon Roby administre efficacement son école, lorsque celle-ci n'est pas encore nationalisée. Les ressources économiques sont en partie obtenues par les centaines d'abonnements reçus chaque année pour la Société des concerts du conservatoire, qui offre un programme de choix au public de Limoges et de ses alentours. La société est fondée en 1920 et la première représentation a lieu le 14 novembre 1921¹¹⁰⁶.

¹¹⁰³ *La Revue limousine*, 1^{er} septembre 1926.

¹¹⁰⁴ *La Vie limousine*, 25 novembre 1935.

¹¹⁰⁵ *La Revue limousine*, 1^{er} septembre 1926.

¹¹⁰⁶ Le premier concert de la société mêle des œuvres de Beethoven, Chopin, Haydn, Duparc, Wagner et Saint-Saëns. Pour les non abonnés, le prix des places est fixé à 5,10 francs en première et 4,10 francs en deuxième. Voir le *Courrier du Centre*, 13 novembre 1920.

Cette société reçoit, après la nationalisation, une subvention de 2 000 francs de la part du ministère de l'Éducation Nationale. Léon Roby a pour dessein de fidéliser le public à une offre musicale régulière et de qualité : l'abonnement est, en 1920, de 20 francs par an et par personne, pour assister – à une place réservée – aux cinq grands concerts organisés. Un article du *Courrier du Centre* fait état, pour le premier concert de la société en novembre 1920, de 400 auditeurs dont 200 abonnés¹¹⁰⁷. La prospérité de la société perdure, au point qu'elle donne aux auditeurs-spectateurs un centième concert en novembre 1936, alors qu'elle compte près de 700 abonnés qui écoutent « chaque année les plus grands artistes contemporains et un excellent orchestre symphonique »¹¹⁰⁸.

La société attire de nombreuses personnalités musicales entre les deux guerres mondiales à Limoges, entre autres : les pianistes Francis Planté, Alfred Cortot, Robert Lortat, José Iturbi, Lazare-Lévy, Robert Casadeus, Marcel Ciampi et Ricardo Viñes ; les violoncellistes Maurice Maréchal et Fernand Pollain ; les violonistes Jacques Thibaud, Georges Enesco et Renée Chemet ; les compositeurs Paul Bastide, Vincent d'Indy et Édouard Flament ; le baryton suisse Charles Panzéra et le ténor Georges Thill ; les sopranos Berthe Auguez de Montalant et Ninon Vallin. Les virtuoses invités sont secondés par l'orchestre symphonique de la société, dirigé un temps par Louis Van Coeverden¹¹⁰⁹ puis par Pierre Montpellier à la fin des années 1930. Louis Van Coeverden (figure 80) appartient également à l'équipe enseignante du Conservatoire.

Entre sa fondation et le mois de novembre 1932, ce sont 21 chanteurs (dont treize femmes), dix-huit pianistes, onze violonistes (quatre femmes), sept violoncellistes, une claveciniste, une harpiste, un flûtiste, un altiste, un joueur de cor anglais et six ensembles (trios et quatuors) qui sont invités par l'association musicale. Surtout, elle attire un public nombreux, comme pour le concert symphonique de novembre 1922 qui réunit plus de 1 200 personnes au cinéma Tivoli de Limoges¹¹¹⁰. En grande majorité, l'assistance se compose des abonnés mais le nombre d'auditeurs libres demeure conséquent ; en effet, pour l'année 1923-1924, la société enregistre en moyenne 650 abonnés auxquels il faut ajouter 350 auditeurs libres, à chaque représentation¹¹¹¹.

¹¹⁰⁷ En 1922, le prix de l'abonnement est fixé à 45 francs en première et 40 francs en deuxième ; l'abonnement donne le droit à six concerts pour la saison 1922-1923 (trois de musique de chambre et trois concerts symphoniques). Le *Courrier du Centre*, 24 octobre 1922.

¹¹⁰⁸ *La Vie limousine*, 25 novembre 1935.

¹¹⁰⁹ Louis Van Coeverden est mentionné à ce poste à plusieurs reprises, par exemple le 17 février 1927, le 29 février 1928 ou le 19 octobre 1929 dans le *Courrier du Centre*. Le dernier article évoque par ailleurs un orchestre de 60 musiciens dirigé par Louis Van Coeverden, 1^{er} prix du Conservatoire royal de Bruxelles et également professeur au sein du Conservatoire de Limoges.

¹¹¹⁰ *Courrier du Centre*, 11 décembre 1922.

¹¹¹¹ *Id.*, 15 octobre 1924.



Figure 80. Portrait photographique de Louis Van Coeverden, s.d.¹¹¹²

Léon Roby, qui coordonne l'ensemble des activités de la société, noue des liens particuliers avec le pianiste Francis Planté. Originaire des Landes, le musicien note à l'attention du directeur du Conservatoire en novembre 1927 qu'il est « touché et ému [...] »¹¹¹³ car Léon Roby a décidé d'inaugurer une salle Francis Planté au sein de l'établissement limougeaud.

Au-delà du cercle des professeurs de cette école, un réseau bien plus large existe dans le département, qui emprunte un circuit parfois plus officieux mais très demandé par la population. Les enseignants de musique, qui offrent leurs services au domicile des élèves ou dans le leur, constituent un vivier intéressant d'acteurs et d'actrices des sociabilités musicales à l'échelle locale. Malgré la guerre, ce réseau qui trouve son modèle dans les canons de l'enseignement délivré dans les siècles précédents aux familles aisées, conserve sa force et sa vigueur pendant la III^e République. Bien sûr, il n'est pas encore accessible à la totalité de la population ouvrière limousine : bien qu'il demeure dans un premier temps une condition de la petite bourgeoisie, il devient peu à peu une ambition pour les familles ouvrières.

¹¹¹² *La Vie limousine*, février 1934.

¹¹¹³ *Courrier du Centre*, 2 décembre 1927.

3. Le réseau des enseignants en Haute-Vienne

a) Le petit-monde des professeurs

Dans son tableau d'ensemble de la vie musicale limougeaude du premier XIX^e siècle, Camille Jouhanneaud a dressé un aperçu de l'inventaire des professeurs de musique de la ville. Celui-ci peut nous permettre de déceler des évolutions conséquentes à partir de la III^e République. Ainsi, pour les années 1824-1826, il donne

« [...] les noms de MM. Crémont, Demartial, Fabre dit Bernard, Laplaud père et Nadaud, pour les violons ; de M^{lle} Caillavet (élève du Conservatoire) ; de M^{mes} Chicout, Dunan, née Fabre, de M. Guichard, pour le piano ; Grelet et Nadaud, pour la guitare, toujours à la mode ; Cherpernet, pour le cor ; Laplaud fils, pour la clarinette et la flûte ; M. Trompillon, dont il a été plus haut parlé, enseignait le violoncelle et la basse. Il y avait en outre des violons pour bal, MM. Dantreygas frères et Elias, et deux autres de danse, MM. Beaulieu fils et Demartial fils »¹¹¹⁴.

Leur présence signale celle de familles capables d'assumer la charge économique de leçons particulières. Notre objectif reste de déceler une possible démocratisation de l'accès à l'enseignement musical particulier pendant la III^e République. Sur ce point, les recherches de Jean Lagueny, que nous reportons ci-dessous (tableau n°29), signalent une hausse conséquente de l'offre musicale, par l'augmentation quantitative des professeurs de musique, du moins à Limoges.

Tableau 29. Liste des professeurs de musique, compositeurs et artistes de la ville de Limoges entre 1835 et 1932¹¹¹⁵.

Date	Nombre de professeurs	Détails
1835	17	-
1853	19	6 femmes
1876	22	3 femmes
1883	34	17 femmes
1906	47 et 4 compositeurs	31 professeurs de piano et de solfège (19 femmes) ; 12 professeurs d'instruments divers (3 femmes) ; 4 professeurs de chant
1921-1922	67	29 femmes
1929	68	29 femmes
1932	68	28 femmes

¹¹¹⁴ JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIX^e siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 56, pp.106-107.

¹¹¹⁵ ADHV, 37 J 8, recherches de Jean Lagueny.

Entre les débuts de la III^e République et les années 1930, le nombre de professeurs de musique aurait triplé d'après les recherches de Jean Lagueny. Nous pouvons observer dans le même temps un élargissement de la pratique du point de vue du genre, puisque les femmes représentent 31,5% des enseignants à Limoges en 1853, contre 41,1% en 1932. Un pic est même atteint à la Belle Époque, avec 55,3% de femmes recensées par Lagueny parmi les professeurs de musique limougeauds. Le véritable essor de l'enseignement particulier semble se placer à la fin de la Belle Époque. Nous avons évoqué dans notre premier chapitre une source qui recense 63 professeurs à Limoges à la veille de la Première Guerre mondiale¹¹¹⁶. De fait, nous comptabilisons 86 professeurs uniquement pour Limoges en 1914¹¹¹⁷, avec 45 hommes et 41 femmes, donc un ratio de genre plutôt équilibré. Le recensement de l'*Almanach du Limousin*, qui concerne la période 1870-1914, peut nous fournir des pistes pour une étude plus fine du groupe des enseignants de musique en Haute-Vienne (tableau n°30). D'autant que les chiffres que nous exposons dans le tableau ci-dessous contredisent en partie les recherches menées par Jean Lagueny sur le même sujet.

Excepté pour les années 1902 et 1914, les femmes sont à chaque fois majoritaires dans le recensement des enseignants de musique à Limoges. La parité semble s'instaurer aux alentours de la Grande Guerre, puis se stabilise, si nous nous fions aux chiffres recensés par Jean Lagueny pour l'après-guerre. Mais la prédominance féminine dans le professorat de la musique tient sans doute en grande partie du métier lui-même et des conditions dans lesquelles il s'effectue ; l'étude des instruments à cordes – piano, violon, mandoline mais aussi les cordes vocales par exemple – est un rituel très pratiqué pour l'éducation des jeunes filles. De plus, le cadre considéré comme idéal pour s'exercer et apprendre à jouer de ces instruments demeure le salon en intérieur, autre cadre imposé aux femmes par une société profondément patriarcale.

¹¹¹⁶ *Almanach du Limousin*, 1912.

¹¹¹⁷ *Annuaire Drumont*, 1914.

Tableau 30. Liste des professeurs de musique à Limoges et en Haute-Vienne d'après l'Almanach du Limousin (1871 à 1914).

Date	Localité	Total des professeurs	Nombre de femmes
1871	Limoges	24	14
1876		22	13
1881	Saint-Junien	3	1
	Bellac	1	-
1883	Limoges	31	17
	Saint-Junien	4	2
	Bellac	1	-
	Le Dorat	1	-
1888	Saint-Junien	4	2
	Bellac	4	3
	Le Dorat	1	-
1896	Limoges	37	20
1901	Bellac	2	1
	Le Dorat	1	-
	Saint-Junien	6	4
	Saint-Léonard-de-Noblat	2	-
1902	Limoges	59	28
1903	Bellac	1	1
	Le Dorat	1	-
	Saint-Junien	3	2
	Saint-Léonard-de-Noblat	2	-
1906	Limoges	63	34
1908	Saint-Junien	7	2
	Saint-Yrieix-la-Perche	4	1
1909	Saint-Junien	6	2
1914	Limoges	86	41

Les sources exploitables pour dresser un inventaire complet de cette offre à l'échelle départementale sont, du reste, très éparses : outre l'*Almanach du Limousin*, ce sont les petites annonces parues dans la presse qui comblent timidement les lacunes de l'information. Cela tient en partie au maintien d'une tradition orale, faisant du bouche-à-oreille l'un des vecteurs privilégiés par les professeurs pour faire connaître leur activité, même si, parallèlement au développement de la grande presse, les annonces se multiplient nettement dans la première moitié du XX^e siècle.

Quelques-unes d'entre elles, visibles dès les années 1880, entérinent l'hégémonie de Limoges dans le domaine. Le critère démographique est vraisemblablement déterminant pour justifier un tel écart avec le monde de la campagne et donc celui du village, dans lequel l'apprentissage passe avant tout – et de manière durable jusqu'à la Seconde Guerre mondiale – par une transmission familiale des savoirs instrumentaux.

En 1882, ce sont les cours de piano délivrés par M^{me} Demassiat et Paul Charreire qui sont annoncés, précédés par une note indiquant que « la musique [est] le complément d'une bonne éducation, et, par suite, l'étude du piano [s'est] généralisée »¹¹¹⁸. En 1886, les cours de musique, de saxophone et de solfège d'Adolphe Papin¹¹¹⁹ paraissent dans les journaux. M^{me} de Saint-Vinox propose quant à elle des cours de solfège pour les jeunes filles, tous les jeudis matin entre novembre 1887 et août 1888¹¹²⁰. Pour parfaire l'éducation musicale de leurs élèves, les enseignants organisent régulièrement des auditions face au public, dont certains programmes ont été conservés. M^{me} de Saint-Vinox organise par exemple une audition dans ses propres « salons »¹¹²¹ à l'été 1894. Sur les élèves elles-mêmes, très peu d'informations, si ce n'est leur nom et l'avis de la presse sur leur prestation pendant les matinées. Ainsi, dans les salons de la professeure limougeaude se succèdent 27 jeunes apprenties, dont les noms sont exposés dans le compte-rendu¹¹²².

Autour de la même période, les auditions des élèves semblent devenir une norme sociale pour le monde de l'enseignement musical. Se confronter aux autres, jouer de son instrument ou de sa voix dans des conditions réelles d'un concert, font partie de la phase d'apprentissage. En 1886 par exemple, la professeure Aline Duvillard fait passer des auditions dans la salle F. Lagueny que nous évoquons dans notre premier chapitre, à ses onze élèves¹¹²³. Du reste, les jeunes garçons ne sont pas oubliés dans ce rite de sociabilité musicale ; les élèves d'Alexandre Moulinier sont auditionnés le 27 juillet 1894, accompagnés par des grands noms de la musique dans le département – Cécilio Charreire, Auguste et Paul Colombier¹¹²⁴.

Comme pour l'analyse des sociétés orphéoniques, l'étude patronymique peut apporter une clef de lecture de ces sociabilités où une tendance familiale apparaît, mais pas de manière

¹¹¹⁸ *Courrier du Centre*, 18 octobre 1882.

¹¹¹⁹ *Id.*, 2 avril 1886.

¹¹²⁰ *Id.*, 31 octobre 1887.

¹¹²¹ *Id.*, 21 juillet 1894.

¹¹²² *Ibid.* Dans le compte-rendu sont citées les élèves Relier, Hédin, Delage, Chastaingt, Dulatier, Martin, Vitet, Ducos, Lacotte, Farge, Burguet, les sœurs Daccord, Lafon, Marchadier, Châtenet, Lestrade, Duclou, Alphonsout, Treuil, Borde, Lafon, Madeleine Magne, J. Magne, Delille, Xardel et Nadaud.

¹¹²³ ADHV, 37 J 2, programme de l'audition des élèves d'Aline Duvillard, 18 juillet 1886. Le programme mentionne les noms des élèves suivantes : Berger, Carrier, Coudert, Poutaraud, Jabet, Joliet, Marsac, A. Martin, A. Faugeron, G. Martin, C. Carrier.

¹¹²⁴ *Id.*, programme de la matinée musicale des élèves d'Alexandre Moulinier, 27 juillet 1894. Parmi les élèves sont cités Belegaud, Aufort, Bajou, Mercy, Dumas, Lacroix, M^{elle} Moulinier, J. Charreire, « C*** », soit neuf apprentis au total. Notons que dans la liste apparaissent sans doute la fille du professeur et un enfant de la famille des musiciens Charreire, sans que nous puissions vérifier cette dernière idée.

systematique¹¹²⁵ ; la pratique de l'apprentissage de la musique par des enseignants particuliers, bien que réservée dans un premier temps à une élite sociale, concerne de nombreux enfants du département. Leur nombre augmente encore plus rapidement à mesure que les voies de communication relient de mieux en mieux les zones rurales avec Limoges, qui polarise assez nettement l'activité musicale départementale.

Le 22 décembre 1901, le violoniste Pierre Farge organise une audition dans la salle Frédéric Lagueny pour seulement quatre de ses élèves, deux garçons et deux filles¹¹²⁶.

En 1906, M^{me} Demassiat auditionne 36 élèves, exclusivement féminines¹¹²⁷. Il est possible de relier ce nombre très élevé de jeunes filles dans les cours de M^{me} Demassiat et sa nomination en 1890, comme nous l'avons vu précédemment, en tant que professeure de solfège des cours secondaires de jeunes filles de Limoges¹¹²⁸. Ce poste lui confère une publicité importante auprès des familles limougeautes souhaitant parfaire l'éducation de leurs enfants par l'apprentissage de la musique instrumentale ou vocale.

Après la Grande Guerre, les annonces des cours d'instruments, de chant ou de solfège sont bien plus régulières dans les colonnes des journaux. Les auditions se poursuivent également, mais très peu sont visibles en-dehors de Limoges. C'est dans la salle Saint-Aurélien de la capitale limousine que les élèves de M^{me} Lucien André sont auditionnés en 1922¹¹²⁹. La même année, une note concerne enfin une audition dans une autre localité de la Haute-Vienne ; les élèves d'Achille Goujaud font en effet un concert dans la salle du cinéma l'Avenir de Saint-Junien¹¹³⁰. Ce professeur a, d'après les sources, repris ses leçons de violon

¹¹²⁵ Nous trouvons par exemple, parmi les élèves auditionnées en 1894 par M^{me} de Saint-Vinox, deux Magne et deux Daccord. En 1896, parmi celles de M^{elle} Duvillard, deux Martin sont annoncées dans le programme.

¹¹²⁶ ADHV, 37 J 2, programme de l'audition des élèves de Pierre Farge, 22 décembre 1901. Les élèves participants sont : Yvonne Maurensane, Henry Raymond, Berthe Diot et M. Pailler.

¹¹²⁷ *Id.*, programme de l'audition des élèves de M^{me} Léon Demassiat, 28 juin 1906. Seuls les prénoms des jeunes filles sont donnés, ainsi que la première lettre de leur nom de famille : Marthe et Madeleine M., Marie-Louise M., Louise B., Valentine de M., Jeanne P., Geneviève D., Cécile G., Germaine R., Marguerite et Andrée J., Germaine D., Louise L., Solange T., Odette N., Yvonne N., Mathilde B., Marguerite de E., Marcelle B., Germaine A., Cécile D., Blanche B., Marie-Adèle J., Marie-Louise P., Odette G., Yvonne M., Jeanne L., Marie-Louise V., Marcelle J., Adrienne B., Germaine et Marguerite de M., Jeanne S., Marie D., Marie-Louise C., Marguerite de L. Cette liste ne nous permet pas d'établir avec certitude les liens familiaux qui peuvent unir certaines des apprenties ; néanmoins, le programme associe parfois deux élèves en laissant supposer un lien familial, par l'usage de la conjonction « et ». Au total, six filles au moins pourraient être concernées par une pratique familiale.

¹¹²⁸ *Courrier du Centre*, 9 janvier 1890.

¹¹²⁹ *Id.*, 1^{er} juin 1922. Neuf élèves exécutent des morceaux lors de l'audition : M^{mes} N. Raymond et Leveuf, MM. Boyer, Crabié et Renaudie, M^{elles} Vallageas, Rataud, Desmery, Faucher.

¹¹³⁰ *Id.*, 22 juillet 1922.

et de solfège dans la ville ouvrière au nord de Limoges, depuis l'été 1919, après sa démobilisation¹¹³¹.

La ritualisation des auditions impose une régularité de celles-ci. Elle est observable pour beaucoup de professeurs qui annualisent ces représentations, afin de faire voir et de faire entendre les progrès des jeunes musiciens et musiciennes. Achille Goujaud n'échappe pas à cette règle dans sa ville de Saint-Junien, dans laquelle il officie toujours au milieu des années 1930¹¹³². Les débuts de la saison estivale, parallèlement à la fin de l'année scolaire, sont un temps fort de la sociabilité musicale par l'organisation, entre autres, de ces auditions.

Régulièrement, les enseignants de Limoges publient des annonces pour faire la publicité de leurs leçons de musique, en particulier au moment de la rentrée scolaire. Après la guerre, l'offre devient plus conséquente, ce qui rejoint les statistiques relevées par Jean Lagueny. Certaines journées sont même très prolifiques ; celle du 30 septembre 1923 par exemple, puisque sept annonces sont publiées pour des cours ; ou encore le 4 octobre 1931 avec, là encore, sept professeurs qui proposent leurs services dans les colonnes du *Courrier du Centre*.

L'enseignement de la musique par des professeurs, que ce soit en structure officielle ou par des cours particuliers, est un phénomène urbain. Toutes les sources disponibles font état d'une offre conséquente pour Limoges bien sûr, mais aussi pour les villes de taille moyenne du département, comme Saint-Junien. En plus du professeur Achille Goujaud déjà mentionné, la cité saint-juniaude posséderait six enseignants en 1901 dont deux femmes¹¹³³. Parmi ces dernières, M^{me} Teillet (figure 81) jouit d'une aura publique extrêmement importante, pour plusieurs raisons. Sa longévité, d'abord, puisqu'elle dispense des leçons pendant plusieurs décennies à Saint-Junien ; par son statut social ensuite, car elle est la femme d'un médecin réputé de la ville, décédé en 1885¹¹³⁴ ; par les décorations qu'elle obtient au début du XX^e siècle, enfin, qui parachèvent sa carrière musicale et de professorat. En effet, il est annoncé en 1903 que

« M^{me} Teillet [sic], professeur de musique à Saint-Junien, veuve de l'homme de bien que fut le regretté docteur S. Teillet, dont le souvenir reste vivace dans la région où s'exerça sa proverbiale bienveillance, était depuis longtemps désignée pour cette distinction. Pendant plus de quarante ans, en effet, M^{me} Teillet a été, à Saint-Junien, le porte-

¹¹³¹ *Courrier du Centre*, 13 juillet 1919.

¹¹³² *Id.*, 18 juin 1934. Le compte-rendu de l'événement indique la présence de « plus de quarante élèves, petits et grands ».

¹¹³³ D'après l'*Almanach du Limousin*, les professeurs de musique basés à Saint-Junien en 1901 sont : MM. Bordas, Cabanne, Guagno Jane, M^{mes} Moreau, Teillet et Vincent.

¹¹³⁴ *Courrier du Centre*, 10 octobre 1885.

drapeau de l'art musical cher à nos compatriotes. Que de fois elle a elle-même conduit aux pacifiques victoires des joutes artistiques les sociétés, auxquelles sa direction intelligente et dévouée, ses aptitudes précieuses, son talent supérieur et son charme exquis assuraient la supériorité marquée dont elles jouissent encore »¹¹³⁵.

La professeure est en effet nommée officier d'académie en 1903 puis reçoit la médaille d'encouragement au bien. L'occasion pour la presse locale, l'année suivante, de revenir sur l'ensemble de sa carrière.

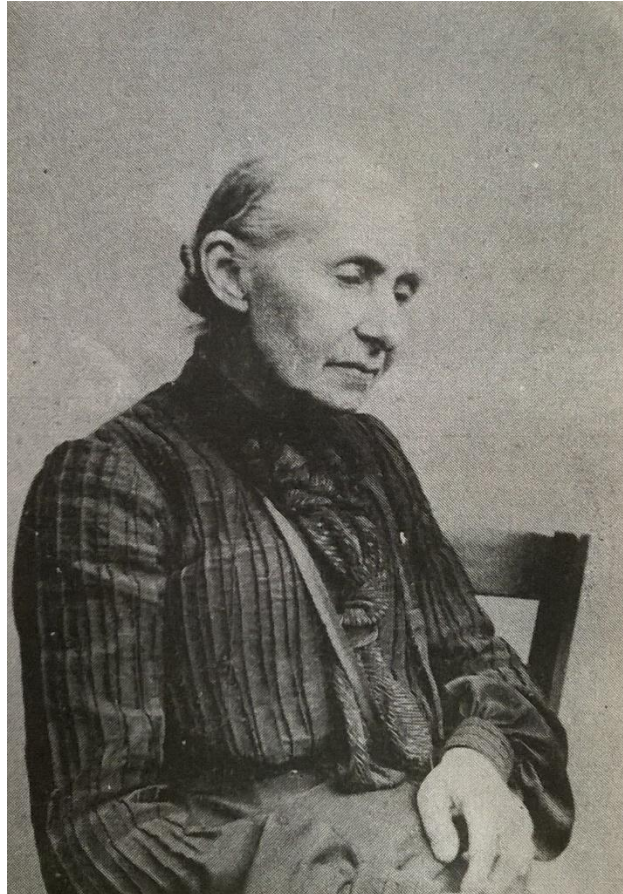


Figure 81. Portrait photographique de M^{me} Teilliet, professeure de musique à Saint-Junien, s.d.¹¹³⁶

Nous découvrons dans sa biographie qu'elle est à l'origine de la fondation de la Société chorale de Saint-Junien, en 1862. Elle semble, qui plus est, pleinement intégrée dans le petit-monde des musiciens de la Haute-Vienne : Joseph Permann déclare vouloir rendre hommage à « une artiste pour laquelle [il a] la plus haute estime et la plus sincère affection »¹¹³⁷.

¹¹³⁵ *Limoges-Illustré*, 15 février 1903.

¹¹³⁶ *Id.*, 15 juillet 1904.

¹¹³⁷ *Id.*, 15 février 1903.

Mais c'est surtout l'analyse des professeurs eux-mêmes qui fournit des pistes de réflexion intéressantes pour une étude socio-musicale. En 1923, ils sont majoritairement soit des musiciens déjà rattachés à d'autres structures d'enseignement – Régine Perrault, professeure au conservatoire de Limoges – soit des musiciens déjà consacrés dans la sphère locale – François Sarre, Jean Broeders (compositeur, professeur diplômé des Beaux-arts qui donne des leçons de piano, violon, violoncelle, chant et harmonie) et M. Rivière, chef d'orchestre du ciné Moka à Limoges, qui propose des cours de solfège et de violon¹¹³⁸.

En 1931, la liste comprend d'autres noms bien connus du paysage musical à l'instar de Louis Van Coeverden et du violoniste Alexandre Moulinier¹¹³⁹, que nous venons de croiser pour l'audition de ses élèves en 1894. Une musicienne issue de la dynastie des Charreire, Marguerite, figure également dans la nomenclature, en tant que professeure de solfège, de piano et d'harmonium¹¹⁴⁰.

En septembre 1934, plusieurs cours sont annoncés, parmi lesquels ceux du violoniste Jean Gaillard et d'une diplômée du conservatoire de Limoges dans la classe de violon, M^{me} Rouyer-Lamand¹¹⁴¹.

Nous pouvons en conséquence retenir plusieurs éléments caractéristiques de l'enseignement musical limougeaud et des zones urbaines environnantes dans la première moitié du XX^e siècle. Premièrement, même si un corps enseignant coexiste avec le circuit plus « officiel » comprenant les établissements scolaires puis le conservatoire, les deux sphères sont loin d'être étanches. Cela contribue à corroborer la thèse d'un petit-monde très dense dans lequel les membres mettent en place des stratégies sociales et parfois familiales basées sur la reconnaissance par les pairs et sur le renforcement de leur renommée via deux vecteurs complémentaires : la tradition orale et la presse.

¹¹³⁸ *Courrier du Centre*, 30 septembre 1923. Les autres enseignants présents dans ces annonces sont Noël (professeur de violon) et M^{me} Noël-Sarre (piano) et M^{me} L. Chaufiasse (piano, solfège).

¹¹³⁹ Ce musicien était déjà présent dans les orchestres du théâtre de Limoges à la fin du XIX^e siècle puis dans l'ensemble du Cirque-théâtre municipal pendant la saison d'opéra de 1929-1930, en tant que second violon. Nous avons également croisé ce patronyme dans la liste des professeurs de l'école de musique fondée en 1910 à Limoges, pour la classe dédiée à l'étude du solfège. Nous le trouvons, enfin, dans la liste des actes de cession du fonds Lagueny des Archives départementales de la Haute-Vienne, 37 J 2.

¹¹⁴⁰ *Courrier du Centre*, 4 octobre 1931. Les autres professeurs sont : M^{me} Breuil-Tarnaud (piano, solfège), M^{elle} Sénamaud-Beaufort (mandoline, banjo et solfège), M^{me} Larue (piano) et J-B. Launay (solfège, violon, alto, mandoline).

¹¹⁴¹ *Id.*, 23 septembre 1934. En plus de ces deux professeurs, nous trouvons des annonces pour M^{me} Larue et M^{me} Breuil-Tarnaud, toutes deux déjà présentes en 1931, M. Rivierre (hautbois et solfège), M^{elle} Jacquet (solfège, piano), M^{me} Soumagnas-Combert (piano) et Jean Verniolle (violon). Ce dernier fait partie de l'orchestre de la station Limoges-Radio en 1937.

Deuxièmement, une sensible hausse des effectifs féminins dans le contingent du professorat musical, au moins pour la ville de Limoges. Cependant, les enseignantes sont exclusivement cantonnées – comme nous l’avons déjà remarqué parmi les rares instrumentistes mises en avant dans notre période – aux instruments à cordes, à l’étude du solfège et du chant. Troisièmement, une pratique familiale se dessine, corrélée à une forme d’homogamie sociale déjà forte dans le monde de la musique dès la fin du XIX^e siècle. Le chanteur Maximilien Faure, sur lequel nous reviendrons, illustre le croisement entre une pratique professionnelle de la musique et son évolution dans un schéma familial. Sa femme, M^{me} Faure-Albrecht, est désignée en tant que « distingué professeur de piano »¹¹⁴² en 1926, tandis que les enfants du couple ont presque tous entamé une carrière musicale. L’homogamie culturelle¹¹⁴³ voire musicale concerne de nombreux acteurs de la musique en Haute-Vienne et probablement en France.

Ensuite, malgré la présence de quelques personnalités très influentes dans le monde musical, comme à Bellac ou à Saint-Junien, les petites villes sont nettement moins dotées que Limoges en enseignants. L’écart démographique, le manque de praticiens, l’hypothétique déficience des sources peuvent justifier en partie cette inégalité très visible. Enfin, une étude genrée atteste d’une présence numériquement remarquable des femmes dans le métier dès les années 1880, qui se renforce à la Belle Époque avant de se maintenir. *A contrario*, leur nombre faiblit bien plus lorsque le champ d’investigation s’élargit au-delà du monde du professorat. Il est en fait relatif non seulement aux instruments mais aussi aux répertoires. Comme dans l’univers orphéonique, c’est une sociabilité avant tout masculine qui apparaît à la lecture croisée des sources mettant en avant les musiciens amateurs et professionnels mais aussi les penseurs de la musique et les éditeurs les plus influents du département. Bien sûr, cela ne signifie pas pour autant que les femmes n’ont pas eu d’influence ou de rôle de premier plan ; mais leur écartement presque systématique des sources ouvre une brèche dans la volonté affichée par les contemporains de créer une sociabilité cimentée par des valeurs prétendues universelles.

¹¹⁴² *Courrier du Centre*, 3 novembre 1926.

¹¹⁴³ Nous entendons ici l’expression « homogamie culturelle » comme l’union de conjoints partageant les mêmes goûts artistiques et une éducation musicale similaire sans forcément invoquer l’égalité du niveau d’éducation au sens large. Les cas sont en effet légion en Haute-Vienne sous la III^e République. En plus de Maximilien Faure, nous croisons dans ce cadre Léon Roby et sa femme – Marie Tarnaud de son nom de jeune fille –, une « haute personnalité du clavier » et « harpiste de classe » qui « a fait bénéficier de ses remarquables leçons » de nombreux élèves limousins, selon *Le Populaire du Centre*, s.d., ADHV, 37 J 2, nécrologies du fonds Lagueny. La femme de Georges Coste, directeur du théâtre de Limoges à la Belle Époque, est chanteuse (voir *Limoges-Illustré* du 15 janvier 1911), tandis que Léon Demassiat et sa femme sont tous deux professeurs de musique entre les années 1880 et la Grande Guerre.

C'est un petit-monde qui se connaît et se reconnaît ; quelques-uns ont une place prépondérante et polarisent les flux d'une sociabilité toujours plus élargie à mesure que les moyens de communication se diversifient. Mais, au-delà du simple fait de se reconnaître par le partage d'une profession commune ou de certaines valeurs républicaines, dont l'éradication de l'enseignement ecclésiastique, ces musicien(ne)s trouvent une résonance dans la vague associacionniste de la fin du XIX^e siècle.

b) Des liens renforcés par la syndicalisation

Peu avant la légalisation des syndicats en France, une association propose de regrouper les musiciens, dont les professeurs, à l'échelle départementale. En 1879, le président-fondateur Émile Pessard rédige des lettres aux préfets accompagnées des statuts de l'association. Selon l'article 5

« Le but [...] est de donner une nouvelle et féconde impulsion à l'art musical, en créant ou en aidant à créer dans les villes, préfectures, sous-préfectures et villes importantes de France, des sociétés de compositeurs, professeurs et artistes amateurs ou exécutants, d'établir et de maintenir [...] des relations sympathiques et suivies »¹¹⁴⁴.

La cotisation est fixée à deux francs et l'entrée est accordée aux femmes qui « peuvent être membres actifs, associés, perpétuels, honoraires et même membres d'honneur, au même titre que les artistes hommes, mais elles ne peuvent faire partie d'aucun Comité »¹¹⁴⁵. En décembre 1880, c'est le musicien et professeur François Sarre qui indique au préfet de la Haute-Vienne que le Comité de l'association l'a désigné « délégué pour représenter [...] l'association dans la ville de Limoges »¹¹⁴⁶. Bien que cela renforce sa position dans le réseau des musiciens et des enseignants, sa désignation résulte avant tout de l'insuffisance du nombre d'adhésions à l'association¹¹⁴⁷.

Parallèlement à l'émergence de ce groupement, des indices disséminés dans la presse prouvent que les années 1880 sont un temps fort des sociabilités musicales également par la

¹¹⁴⁴ ADHV, 4 T 54, statuts nationaux de l'Association des compositeurs de musique, professeurs, artistes exécutants et amateurs, extrait de l'article 5, 1880.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, extrait de l'article 10.

¹¹⁴⁶ ADHV, 4 T 54, lettre de François Sarre au préfet de la Haute-Vienne, 23 décembre 1880.

¹¹⁴⁷ En effet, les statuts de l'association préconisent que, lorsque les adhésions dans une ville sont insuffisantes – inférieures à cinq selon l'article 28 – un délégué est élu pour trois ans par le Comité de direction. Or, c'est exactement le cas pour Limoges, ce que François Sarre rappelle au préfet dans une lettre le 23 décembre 1880.

création d'associations diverses. À Limoges toujours, le directeur et chef d'orchestre du théâtre Dumonchau lance un appel en 1881 aux musiciens, artistes et amateurs pour fonder une société¹¹⁴⁸. Puis, en 1882, une annonce fait la promotion d'un Syndicat musical et appelle les membres à venir se réunir au siège, 74 rue du Crucifix pour des « questions urgentes »¹¹⁴⁹. Il semblerait que son secrétaire, G. Debort, emprunte régulièrement la voie de la presse écrite pour annoncer les réunions aux membres – ainsi en juin et en décembre 1882¹¹⁵⁰ par exemple. Ces fréquents appels ne fournissent aucun indice supplémentaire quant à la composition du syndicat et la proportion de professeurs de musique qu'il a pu contenir.

Qu'on la crée, qu'on l'interprète ou qu'on l'enseigne, la musique est l'un des piliers de la vie associative française, en tout cas limousine, des dernières décennies du XIX^e siècle. Une multitude de groupements, dont les échelles d'action sont variables, apparaissent. Souvent pilotées par des sièges parisiens, les associations ont un effet moteur pour les sociabilités. Preuve en est également l'intérêt pour la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique – ou Sacem –, fondée en 1851. Rares sont les sources en Haute-Vienne qui mettent en avant le rôle de la société dans le département, ou les membres qui y appartiennent. Nous disposons, simplement, d'une liste de six musiciens admis en tant que membres de la Sacem de 1884 à 1892¹¹⁵¹ qui résident à Limoges, dont François Sarre. Nous savons que, plus tard, l'éditeur Laguény adhère aussi à la société¹¹⁵² : c'est J.-B. Laguény qui réalise la demande, sous les auspices du compositeur Paul Ruben. Ce parrainage est très intéressant car il met en évidence l'entraide qui peut exister entre les différentes branches des métiers de la musique, l'un ne pouvant exister que difficilement sans l'autre. D'autres musiciens, à l'image de Marcel Hyvernaud en 1937¹¹⁵³, font partie des rares membres de ce réseau national à Limoges et en Haute-Vienne.

Cependant, le rôle de la Sacem n'est pas exclusivement de fédérer les artistes et les musiciens dans tous les territoires. La surveillance et la protection des œuvres et des artistes qu'elle promet ont une réelle influence sur les manières de pratiquer et de consommer la musique. Car, même si les contraventions sont rares dans les sources, elles prouvent que le contrôle sur la vie musicale peut engendrer des conflits entre les habitants, à la ville comme à

¹¹⁴⁸ *Courrier du Centre*, 10 juin 1881.

¹¹⁴⁹ *Id.*, 3 mai 1882.

¹¹⁵⁰ *Id.*, 14 juin et 3 décembre 1882.

¹¹⁵¹ *Id.*, 28 novembre 1892. Les cinq autres adhérents sont : Léonce Barret (compositeur), Paul de Livron (compositeur), Martial Vergnolle (auteur), Darde et Camille Him d'Istroff (compositrice).

¹¹⁵² ADHV, 37 J 2, correspondance de la maison Laguény avec la Sacem. Dans ce dossier très volumineux, qui contient des lettres datées de 1875 à 1939, nous trouvons la demande d'adhésion à la Sacem, réalisée le 24 mai 1875.

¹¹⁵³ *Courrier du Centre*, 29 juillet 1937. L'auteur de l'article laisse entendre que pareille nomination n'a pas été enregistrée depuis dix ans, donc 1927 minimum, sans que nous puissions vérifier ce fait.

la campagne¹¹⁵⁴. Dans cette dernière, les pratiques de la Sacem sont en nette opposition avec la transmission orale de chants et de mélodies. Ce modèle d'apprentissage de la musique est encore très pratiqué dans les villages limousins de la III^e République. Ils ne semblent pas, ou très peu du reste, concernés par le réseau des professeurs particuliers. Ces derniers s'adonnent souvent à l'art de la composition qui, elle, glorifie la campagne limousine, au même titre que l'œuvre félibréenne largement diffusée par une poignée d'acteurs.

II. Créer et diffuser la musique

1. Composer et éditer : de l'église à la terre

a) Les compositeurs de la Haute-Vienne

Avant la Première Guerre mondiale, les musiciens professionnels qui se distinguent en Haute-Vienne sont liés de près à une activité religieuse. C'est le cas de Paul Charreire, déjà croisé précédemment dans nos recherches, mais aussi de Gabriel Desmoulins ou André le Gentile.

Paul Charreire (1820-1898), né à Besançon, s'installe à Limoges dans les années 1840. Avant cela, il est compositeur et organiste à Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris. Puis, parallèlement à son poste de directeur des écoles municipales de Limoges, il officie en tant qu'organiste de la cathédrale Saint-Étienne. Parmi ses œuvres, nous trouvons des symphonies à grand orchestre, des cantates, des oratorios, des messes, des morceaux pour orgue et pour piano¹¹⁵⁵. L'un de ses fils, Cécilio Charreire, débute lui aussi sa carrière musicale en composant la musique de pièces religieuses, comme son *Hymne pour les Ostensions* (1876), sur des paroles de l'abbé Hippolyte Delor¹¹⁵⁶.

Gabriel Desmoulins (1842-1902), limougeaud de naissance, est un élève de Paul Charreire. Vers 1860, il se fixe à Guéret en Creuse et devient organiste et professeur de musique. En 1884, il revient à Limoges où il occupe les postes d'organiste-adjoint à la

¹¹⁵⁴ Dans notre travail sur l'histoire de l'importation et de la diffusion du jazz dans une partie du Limousin, nous avons interrogé la surveillance de la Sacem comme un potentiel frein au développement de certaines musiques en Haute-Vienne. Des archives concernent en effet un certain M. Valadas, un « ménétrier qui joue "de routine" sans musique écrite, [qui] ne se doute pas qu'il répète souvent un air qu'il a entendu dans un bal, ou une chanson, ou un morceau de phono ou d'orgue mécanique etc. appartenant au répertoire de la société ». Voir ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 1, pp.45-47.

¹¹⁵⁵ *Almanach du Limousin*, nécrologie de Paul Charreire, 1899. Les œuvres données en exemple dans cet article, avec leur titre, sont les suivantes : *La chasse volante* (poème symphonique), *Molka*, *Vercingétorix* (drame épique), *Ma vie de cœur* (poésies intimes) et *Richard cœur de lion* (inachevée).

¹¹⁵⁶ Bfm, cote Ass 188. La partition est numérisée et accessible à l'adresse <https://bnl-bfm.limoges.fr/s/bibliotheque-virtuelle/item/2020>, consultée le 28/12/2021.

cathédrale puis d'organiste de l'église du Sacré-Cœur jusqu'en 1893. Par la suite, il s'installe à Brive pour, une nouvelle fois, tenir l'orgue de l'église Saint-Martin. Ses compositions traduisent la volonté de créer une œuvre pieuse, avec des cantiques, des oratorios, des drames et des poèmes lyriques¹¹⁵⁷. La presse locale n'est cependant pas très prolifique à son sujet, excepté un article de 1873 consacré à l'une de ses compositions, la cantate *Adoptions*. Après une description détaillée de l'œuvre, le chroniqueur affirme que Gabriel Desmoulin

« [...] est notre compatriote, c'est pourquoi nous croyons devoir signaler à l'attention des amateurs de bonne musique son œuvre nouvelle, qui, ajoutée à ses compositions déjà nombreuses et très appréciées, lui assurent, dès à présent, une réputation artistique méritée »¹¹⁵⁸.

Frédéric Boissière (1836-1890, figure 82), natif d'Aixe-sur-Vienne et issu d'une famille qui tenait « un modeste café », se destine à une carrière musicale via la pratique religieuse. En effet, une courte biographie publiée en 1906 raconte qu'il

« [...] avait environ douze ans lorsque le curé de la paroisse, en quête d'enfants de chœur, vint à l'école fréquentée par le jeune Boissière. Le choix avait lieu après une facile épreuve qui consistait à chanter la gamme, afin de distinguer les voix justes. Celle de Frédéric fut jugée la plus belle et le bon prêtre se félicita d'avoir trouvé un si beau soprano [...] »¹¹⁵⁹.

Il entre par la suite à l'École Saint-Martial de Limoges, dans laquelle officie Paul Charreire. Son apprentissage lui permet de tenir très tôt l'orgue de l'église d'Aixe-sur-Vienne avant de fonder un orphéon à l'âge de dix-neuf ans, puis de partir occuper des postes de maître de chapelle et d'organiste, à Tourcoing puis à Paris. Ses partitions, très nombreuses, sont pour la plupart jouées sur la scène de « L'Eldorado » selon l'article qui lui est consacré, notamment des romances¹¹⁶⁰. Parallèlement à cette production, il crée des chants et des partitions pour le répertoire religieux que la critique juge parfois, visiblement, trop éloignés du

¹¹⁵⁷ *Almanach du Limousin*, 1899. Notons qu'une partie des œuvres de Gabriel Desmoulin a été publiée à titre posthume, notamment des mélodies, des sonates et des préludes pour piano et violon.

¹¹⁵⁸ *Courrier du Centre*, 27 octobre 1873.

¹¹⁵⁹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} septembre 1906. La biographie est rédigée par un dénommé « F. Robert », puis transmise par Étienne Desproges, conseiller d'arrondissement d'Aixe-sur-Vienne et reprise intégralement dans le bimensuel.

¹¹⁶⁰ *Ibid.* La liste des romances est la suivante : *La Bergère aux Chansons*, *C'est un oiseau qui vient de France*, *Les regrets de Mignon*, *Le rêve de Mignon*, *Bonjour printemps*, *Le nid des autres*, *Charmants petits oiseaux*, *Venez petits enfants*, *L'Angelus du soir*, *Ô beau pays de France*, *Je ne suis pas bavarde*, *Le secret de bébé*, *Les glaneuses*.

« genre sérieux qui convient à l'église »¹¹⁶¹. Une notice biographique le qualifie enfin de « bon Limousin » en ajoutant qu'il « n'oublia jamais son pays natal, et il lui était infiniment agréable d'y revenir et d'y revoir, comme il disait, les anciens »¹¹⁶².

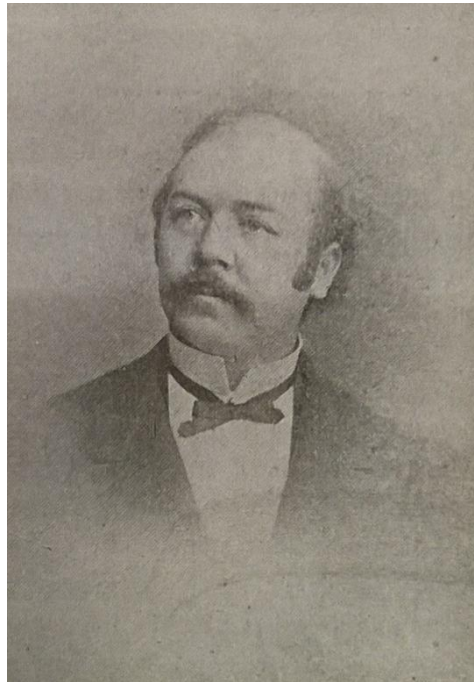


Figure 82. Portrait photographique du compositeur Frédéric Boissière, s.d.¹¹⁶³

Quant à André le Gentile (1878-1966, figure 83)¹¹⁶⁴, il tient au début de sa carrière l'orgue dans les églises Sainte-Marie puis du Sacré-Cœur à Limoges ; il collabore dès 1927 avec Jean Rebier (1879-1966), poète régionaliste dont il met en musique l'œuvre félibréenne. Le répertoire d'André le Gentile contient une partie importante d'œuvres religieuses : motets, cantiques et messes. Toutefois, les partitions conservées aux Archives départementales de la Haute-Vienne sont surtout un témoignage du penchant régionaliste du compositeur, qui trouve un écho plus que favorable chez l'éditeur Lagueny.

¹¹⁶¹ *Limoges-Illustré*, 1^{er} septembre 1906. En ce qui concerne le répertoire religieux de Frédéric Boissière, il est fait mention de *Messes*, *Motets*, *Cantiques*, puis les *Nouveaux cantiques*, *La cathédrale* et, enfin, sa production la plus diffusée dans les églises, le *Mois de Marie*.

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ *Ibid.*

¹¹⁶⁴ ADHV, 37 J 2, bulletin des anciens élèves de Gay-Lussac, nécrologie d'André le Gentile, 1966.



Figure 83. Portrait photographique d'André le Gentile, compositeur limougeaud, s.d.¹¹⁶⁵

Au total, seize œuvres du compositeur le Gentile sont conservées aux Archives départementales à Limoges. Conformément à l'œuvre félibréenne dans laquelle s'engage Laguëny, les partitions mettent à l'honneur des thèmes régionalistes ou très évocateurs quant à leur contenu : *Chez nous*, *Mon vieux Limoges*, *Les jolies limousines*, *Marche des gars limousins*¹¹⁶⁶. Le texte de *Chez nous*, écrit par Jean Rebier, ne laisse pas de doute non plus sur la volonté de défendre et de glorifier la terre régionale.

« Chaz nous un auvo toujours
Per l'honneur de lo patrio
Chaz nous un auvo toujours
Lo lengo daux troubadours.
Qu'anirian-nous quere aillours,
Notro terro ei generouso,
Qu'anirian-nous quere aillours,
Co ne sirio par meillour
Laissan fâ lous mepresous,
Aiman notro vieillo terro,
Laissan fâ lous mepresous,
Lemouzis, restan chaz nous »¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁵ ADHV, 37 J 2.

¹¹⁶⁶ *Id.*, partitions d'André le Gentile.

¹¹⁶⁷ *Ibid.* Voici la traduction du texte : « Chez nous on entend toujours / Pour l'honneur de la Patrie / Chez nous on entend toujours / La langue des troubadours. / Qu'irions-nous chercher ailleurs, / Notre

Parmi les nombreux titres patoisants, l'œuvre la plus connue et la plus diffusée dans les années d'entre-deux-guerres s'appelle *Lo gerbo baudo*, éditée en 1927 avec des paroles de Jean Rebier. Le mouvement félibréen a une assise particulièrement forte en Haute-Vienne, porté par des personnalités importantes du monde de la musique, de la littérature et de l'édition. L'intervention de ces trois « niveaux » de production crée une sociabilité cimentée par l'amour de la terre, la défense d'une culture méconnue voire décriée et la volonté de sauvegarder un art de vivre perçu comme menacé dans l'entre-deux-guerres. Ainsi les poètes Joseph Mazabraud (1816-1898) et Jean Rebier contribuent activement au mouvement régionaliste, aux côtés de la maison d'édition Lagueny et de nombreux compositeurs.

Un recueil publié en 1935, intitulé *Per diverti lo gen*, associe plusieurs représentants de la tradition limousine, parmi lesquels André le Gentile, Marcel Larderet, Jean-Baptiste Durieux et Paul Ruben¹¹⁶⁸. 22 chansons, toutes rédigées en langue d'oc, sont compilées dans l'œuvre, illustrée par une série de 23 dessins de Pierre Lissac (1878-1955)¹¹⁶⁹ et préfacée par le félibre majoral René Farnier (1888-1954). Ce dernier écrit souhaiter « faire fleurir cette civilisation paysanne où le peuple limousin conscient de ses richesses retrouvera avec son visage et son âme, sa fierté, son honneur et ses libertés »¹¹⁷⁰.

Le compositeur Louis Billaut crée lui aussi des œuvres régionalistes au cours de sa carrière artistique, en collaboration avec la maison Lagueny. Néanmoins, il adapte sa production aux événements, attestant par-là le caractère éminemment social et culturel de la musique à l'échelle locale. En effet, pendant la Première Guerre mondiale, il écrit des partitions empreintes d'accents guerriers et patriotiques, aux titres explicites : *Le Rhin allemand*, *Liège décoré*, *C'est pour la France !* et *Berceuse lorraine*. Serait-ce là le signe que l'esprit de l'Union sacrée constaté pendant le conflit, dépasserait alors celui du régionalisme, si vigoureux en Limousin dès la Belle Époque ? Dans tous les cas, l'exemple de Louis Billaut illustre bien le fait que toute une partie de la société musicale limousine participe à l'effort de guerre, sur le front et à l'arrière. Paul Ruben fait preuve du même esprit lorsqu'il présente, en 1871, deux

terre est généreuse, / Qu'irions-nous chercher ailleurs, / Quand chez nous tout est meilleur. / Laissons dire les jaloux, / Aimons notre vieille terre, / Laissons dire les jaloux, / Limousins restons chez nous ».

¹¹⁶⁸ Bfm de Limoges. Le recueil de 121 pages a été entièrement numérisé et est accessible sur le lien <https://bni-bfm.limoges.fr/files/original/1facd6ae2c40d437b8d4afe51302d6e196692214.pdf>, consulté le 19/09/2020.

¹¹⁶⁹ Le dessinateur écrit à Jean Lagueny le 24 janvier 1935 pour lui faire part des illustrations qu'il a réalisées pour l'ouvrage. Il y indique « que la limousine en barbichet symbolise assez bien l'ensemble du recueil ». ADHV, 37 J 2, correspondance de Jean Lagueny avec Pierre Lissac.

¹¹⁷⁰ Bfm, recueil numérisé *Per diverti lo gen*, *loc.cit.*, préface de René Farnier, p.12.

chœurs avec orchestre et solo à l'occasion de la « loterie des mitrailleuses »¹¹⁷¹ organisée au théâtre de Limoges.

Paul Ruben (1841-1933, figure 84), dont le nom est associé à la création du recueil patoisant publié en 1935, est un compositeur aguerri.



Figure 84. Portrait photographique de Paul Ruben, compositeur limougeaud, s.d.¹¹⁷²

Fils d'Ernest Ruben, entrepreneur en immobilier à Limoges, il est le fondateur de plusieurs ensembles orphéoniques : la Fanfare de Limoges en 1865, puis la Société harmonique qui devient l'Harmonie municipale. En 1866, il se fait remarquer par la création d'une ouverture d'opéra présentée au public du théâtre. Selon l'*Almanach du Limousin*, cette œuvre, l'opéra-comique *Édit Royal*, possède de « franches mélodies, le mouvement, la finesse, la facture à la fois aisée et savante, l'allure libre, gracieuse et bien française [...] qui ont charmé l'auditoire »¹¹⁷³. Il compose ensuite la musique d'un autre opéra, *La Moabite*, jouée sous la direction de Bourdette au théâtre et avec le chef d'orchestre Lematte. Il écrit en outre des pièces pour orchestre : *Les Almées* (ballet), *France et Russie* (marche) ; puis des œuvres vocales ou pour piano : *Le Premier Rêve*, *Le Pirate*, *Souvenir d'Arcachon*, *Fleur de printemps*, *Primavera*, *Caresse*, *Perle de Rosée*, *Rêves enfuis*. Il harmonise, enfin, plusieurs chansons

¹¹⁷¹ *Courrier du Centre*, 5 et 8 février 1871. Les œuvres présentées par Paul Ruben sont une *Lettre d'un rossignol à une Fauvette* et la *Demoiselle*. Le compte-rendu du 8 février ne tarit pas d'éloges pour une « musique élégante, gracieuse, un peu rêveuse, qui vous effleure l'oreille comme un murmure ; avec cela, une orchestration très travaillée, très fine et savante, sans pédanterie ».

¹¹⁷² *La Vie limousine*, 25 février 1933.

¹¹⁷³ *Ibid.* L'article cite l'*Almanach du Limousin* sans préciser davantage la source.

limousines. Une note publiée en 1933 précise que « la plupart des œuvres éditées de Paul Ruben, et elles sont nombreuses, font partie du fonds d'édition Jean Lagueny. Paul Ruben [...] avait bien voulu écrire [...] à la demande de Jean Lagueny, une musique sur une chanson de Jean Rebier »¹¹⁷⁴.

D'autres musicien(ne)s apparaissent plus rarement dans les sources. Dans la liste que nous avons déjà exploitée plus haut à propos des musiciens adhérents de la Sacem à Limoges en 1892, quatre compositeurs sont listés, dont Paul de Livron, François Sarre, Léonce Barret ainsi que Camille Him d'Istroff¹¹⁷⁵, rare exemple féminin dans un domaine encore largement accaparé par le genre masculin. Cette dernière a néanmoins une production conséquente ; dès 1891, la presse la qualifie de « compositeur limousin bien connu », ayant déjà créé une *Marche à Courbet* et un *Pas redoublé* à l'occasion de la visite du président de la République à Limoges¹¹⁷⁶. Dans l'ensemble des compositions de Camille Him d'Istroff, l'attachement tout particulier à la terre limousine existe aussi. En 1888, dans sa partition intitulée *Vieux émaux*, elle, fait « revivre les anciens airs du Limousin »¹¹⁷⁷.

Camille Him d'Istroff (1835-1907, figure 85), née Camille Tanchon, est issue d'une ancienne famille limougeaude. Fille de l'avoué à la Cour d'appel de Limoges, elle est élevée avec ses deux frères qui, eux, se destinent aux métiers de la magistrature. Très tôt, elle fait preuve de « dispositions musicales peu communes » et d'une « virtuosité remarquable ». Sa nécrologie est un éloge de « ses œuvres [qui] ne furent jamais un travail de compilation ou d'imitation ; chacune d'elles traduisait ses propres aspirations, interprétait ses sentiments »¹¹⁷⁸. Après avoir chanté, plus jeune, au bénéfice de la Société philharmonique de Limoges, elle compose en effet de multiples œuvres publiées « sous le pseudonyme C. d'Istroff ». Plusieurs de ses créations sont citées en exemples : *l'Arbre de Noël en Alsace*, romance patriotique, la cantate *Alsace-Lorraine, nous ne t'oublions pas* ; les mélodies *Ici-bas, le Vase brisé, N'effeuille pas la marguerite, Viens glaner* ; les romances *l'Ouvroir, l'Hirondelle* ; et « de nombreux quadrilles, valse, polkas, mazurkas de salon : *la Sympathique, Dernier sourire, la Française, Mes chansons, les Bicyclettes, Blanche et Noire* ; trois cantiques, etc. etc. »¹¹⁷⁹. Nous pouvons par conséquent constater que Camille Him d'Istroff est une compositrice prolifique, qui allie dans ses œuvres l'attachement à la terre limousine mais aussi à un patriotisme bien marqué dans certaines partitions ; ce dernier aspect s'explique assez aisément étant donné que son mari, Eugène Him, capitaine de cavalerie originaire d'un village

¹¹⁷⁴ *La Vie limousine*, 25 février 1933.

¹¹⁷⁵ *Courrier du Centre*, 28 novembre 1892.

¹¹⁷⁶ *Id.*, 30 mai 1891.

¹¹⁷⁷ *Id.*, 12 juin 1888.

¹¹⁷⁸ *Limoges-Illustré*, 15 août 1907.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

près de Thionville en Moselle, décède prématurément en 1865 peu avant la guerre franco-prussienne. Or, la promiscuité de la compositrice avec le monde militaire, son veuvage puis le traumatisme de la guerre de 1870-1871 ont sans doute favorisé chez elle la production d'œuvres patriotiques.



Figure 85. Portrait photographique de la compositrice Camille Him d'Istroff, s.d.¹¹⁸⁰

Le fonds Lagueny est également utile pour tenter de dresser une liste plus exhaustive des compositeurs de la Haute-Vienne ; même si les éditeurs ont pu imprimer des partitions d'artistes étrangers du département, leur activité s'est principalement concentrée envers les musiciens du cru.

Nous trouvons dans ce fonds des œuvres d'Alfred Sarre (figure 86), déjà présent dans la liste des professeurs de musique de Limoges. Il est, en 1912, « reçu au Salon des Musiciens Français sur présentation de ses œuvres », ce que le bimensuel *Limoges-Illustré* s'empresse de dévoiler à son lectorat, tout en indiquant que « la plus grande part [de son] succès est due à son très estimé maître, François Sarre, son père »¹¹⁸¹. L'article fait toutefois état d'une différence notable du point de vue musical entre Alfred Sarre et son père, fervent régionaliste,

¹¹⁸⁰ *Limoges-Illustré*, 15 août 1907.

¹¹⁸¹ *Id.*, 15 décembre 1912.

puisque le premier développe une « teinte très accentuée de modernisme [...] [qui] diffère sensiblement de celui du père, qui est de forme plutôt classique »¹¹⁸².



Figure 86. Portrait photographique du compositeur Alfred Sarre, s.d.¹¹⁸³

Le père d'Alfred Sarre est l'un des compositeurs et des arrangeurs de la Haute-Vienne les plus prolifiques de la période. En plus des partitions conservées dans le fonds Lagueny aux Archives départementales, 48 autres œuvres ont été données à la Bfm par l'arrière-petit-fils de François Sarre, Philippe Noël. La liste et les détails de ces partitions¹¹⁸⁴ montrent que François Sarre s'est orienté dès le début du XX^e siècle vers une œuvre essentiellement régionaliste, qui l'amène à collaborer avec Jean Lagueny et Joseph Mazabraud ou à exploiter le travail de Jean-Baptiste Foucaud (1747-1818)¹¹⁸⁵. Tour à tour professeur, initiateur du projet d'une école de musique municipale, créateur de méthodes d'enseignement de la musique, compositeur, arrangeur, il se place *de facto* parmi les acteurs majeurs des sociabilités musicales de son époque. Fort de son expérience et de sa production ininterrompue, mais aussi de l'estime de ses pairs, il occupe régulièrement des postes importants pendant les grands événements musicaux, à l'instar des concours orphéoniques ou, en 1903, des fêtes de

¹¹⁸² *Limoges-Illustré*, 15 décembre 1912.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ Voir l'annexe n°23.

¹¹⁸⁵ Jean-Baptiste Foucaud, né à Limoges, est un poète d'abord entré dans les ordres, puis qui se tourne vers des idées libérales pendant la Révolution. En 1809, il publie un recueil de plusieurs fables de La Fontaine transcrites en patois limousin, puis plusieurs chansons en occitan jusqu'à sa mort en 1818.

la Muse pendant l'Exposition de Limoges : il dirige alors les chœurs aux côtés du compositeur Gustave Charpentier qui, lui, est à la tête de l'orchestre¹¹⁸⁶.

Ce sont, bien plus rarement encore que les femmes, des enfants ou des adolescents limousins qui sont mis à l'honneur par leur talent de composition. Nous trouvons dans ce cadre l'exemple de Sourilas fils¹¹⁸⁷, âgé de treize ans qui compose une mazurka interprétée par les musiciens du 95^e de ligne au Champ-de-Juillet à Limoges en 1873¹¹⁸⁸.

En 1894, des compositions de Limousins sont présentées à un public restreint par l'éditeur Frédéric Lagueny. Outre les œuvres de personnalités très en vue – Paul Ruben, Emile Bonnaud, Yves Lauberlach et Jean Klein-Erhmman – les quelques auditeurs découvrent celles de M^{elle} de Couronnel¹¹⁸⁹. Même si les thèmes de ces chants et de ces compositions instrumentales paraissent plus éloignés de l'aura régionaliste¹¹⁹⁰, le compte-rendu de l'événement se satisfait ouvertement de l'origine des musiciens :

« Allons, nos compositeurs se réveillent ! Un souffle d'art semble animer notre vieille cité. Honneur aux promoteurs de cette intelligente décentralisation. Félicitons M. F. Lagueny, l'éditeur bien connu [...] »¹¹⁹¹.

Léon Bastide, chef de bureau à la préfecture de la Haute-Vienne et qualifié de « Mozart limousin »¹¹⁹² en 1892, écrit plusieurs œuvres pour piano mais ne paraît pas confirmer, par la

¹¹⁸⁶ *Courrier du Centre*, 1^{er} juillet 1903.

¹¹⁸⁷ Il s'agit peut-être du compositeur « Th. Sourilas » qui compose le chœur *Le Torrent* destiné au concours de Limoges en 1887 (AML, 2 R 240, lettre de Th. Sourilas au comité d'organisation du concours de Limoges, 19 mars 1887) puis qui écrit la musique de *La chanson du barbichet*, avec des paroles de Jean Rebier (ADHV, 37 J 4, partitions diverses). La partition manuscrite datée de 1904 est indiquée, dans l'inventaire du fonds Lagueny, au nom de Théodore Sourilas. Celui-ci est potentiellement le fils de Théophile Sourilas, ancien chef de musique au 28^e de ligne, décédé en 1884. En effet, il est écrit à son propos que « M. Sourilas laisse un fils qui est professeur aux Ecoles de la ville de Paris, maître de chapelle de Saint-Marcel et qui tient déjà une bonne place parmi les compositeurs modernes », le *Courrier du Centre*, 22 décembre 1884. D'autant que la lettre de 1887 est rédigée depuis Paris. D'autre part, François Sarre dédie l'un de ses morceaux, *Après l'exil*, une romance dramatique pour ténor, à son « ami » Théophile Sourilas (archives de la Bfm, consulter l'annexe n°23).

¹¹⁸⁸ *Courrier du Centre*, 22 avril 1873.

¹¹⁸⁹ *Id.*, 19 mai 1894. M^{elle} de Couronnel compose deux œuvres de musique vocale : *Feuilles d'automne* et *L'Hymne à la Vierge*, ainsi qu'une partition pour piano seul, *Le chant du pâtre*. Ces deux dernières compositions sont dans le dossier 37 J 4 du fonds Lagueny des Archives départementales de la Haute-Vienne.

¹¹⁹⁰ En plus des partitions de M^{elle} de Couronnel, le programme met en avant des mélodies de Paul Ruben : *Premier rêve*, *Dernier soir*, *Perle de Rosée* et le *Pirate* ; puis la *Chanson du moulin*, un duo pour voix égales d'Émile Bonnaud ; l'*Espérance* de Jean Klein-Erhmman ; enfin la mazurka *Moscovite* de Yves Lauberlach.

¹¹⁹¹ *Courrier du Centre*, 19 mai 1894.

¹¹⁹² *Id.*, 21 juillet 1892. Parmi les œuvres composées par Léon Bastide citons *Vocation chérie*, *Ô Musc souris-moi*, *Sur l'herbe* et *Hommage à la Mariée*.

suite, une place solide dans le milieu des compositeurs locaux. Joseph et Henri Baju, eux, composent ensemble la partition *Stéphane, premier martyr*, qui remporte un prix prestigieux lors du concours de l'Académie littéraire et artistique de France en 1886¹¹⁹³. Dans les années 1920 et 1930, Arnould Vivien et Marcel Hyvernaud créent eux aussi des partitions variées¹¹⁹⁴. Le « concitoyen [...] Michel Karren » crée l'œuvre *Souvenirs aux Aimées* en 1926, « boston-valse [...] dans le répertoire dansant de tous les orchestres en renom »¹¹⁹⁵.

Un autre fonds privé des Archives départementales de la Haute-Vienne concerne le compositeur André Charbonnier, également médecin. Le fonds est composé de nombreuses partitions, certaines étant annotées, qui couvrent la période 1914-1959¹¹⁹⁶ ; mais nous y trouvons aussi une série d'illustrations – dessins, gouache – de la main du musicien¹¹⁹⁷. Comme d'autres – à l'image de Jean Marcland – des papiers personnels nous indiquent qu'André Charbonnier lit fréquemment le *Bulletin des anciens élèves* du lycée Gay-Lussac de Limoges¹¹⁹⁸. Ce dossier prouve que ses œuvres sont régulièrement jouées sur les scènes limougeaues entre 1919 et 1925.

Enfin, Lucien Lagueny est décrit en 1936 comme un compositeur fécond, ayant touché à tous les genres musicaux ; plusieurs pièces pour piano seul et des mélodies pour piano et chant sont citées en exemple. Là encore, l'attachement territorial est patent :

*« Limousin, Lucien Lagueny se devait de sacrifier à la tradition régionaliste et c'est ainsi qu'il composa sur des paroles de Jean Rebier, le célèbre Per mo Mio, ainsi qu'une Aubade fort bien venue. Un poème de Jean Francès : Rose de Plaï, devint bientôt, grâce à la mélodie qu'il écrivit, la chanson officielle de l'Eglantino dau Limouzi. Enfin, il met actuellement au point une suite pour orchestre : Paysages Limousins, et il a en préparation divers arrangements de nos vieux airs régionaux »*¹¹⁹⁹.

¹¹⁹³ *Courrier du Centre*, 22 décembre 1886.

¹¹⁹⁴ *Id.*, 2 décembre 1931. Arnould Vivien compose, selon cet article, une polka en 1923 puis *Limoges-Fleuri* en 1931 ; la même année, Marcel Hyvernaud compose une *Valse des Fleurs*, avec des paroles de Luc Gervais.

¹¹⁹⁵ *Id.*, 18 avril 1926.

¹¹⁹⁶ ADHV, 35 F 1. Plusieurs partitions d'André Charbonnier sont aussi conservées dans le fonds Lagueny : un *Trio* pour piano, violon et violoncelle de 1917 ; *Les herbes folles*, pour piano seul et la chanson *L'oiseau de nuit*, datée de 1918 (ADHV, 37 J 6).

¹¹⁹⁷ *Id.*, 35 F 9.

¹¹⁹⁸ *Id.*, 35 F 10. La rubrique nécrologique d'André Charbonnier est publiée dans un article de *Limousin magazine* en novembre 1963, ce qui donne une idée de l'année de son décès. D'autre part, des documents conservés à propos du docteur Pierre Charbonnier, chroniqueur et éditeur scientifique de la revue *Limoges-Illustré*, nous font hypothéquer un lien familial entre les deux hommes.

¹¹⁹⁹ *La Vie limousine*, 25 juillet 1936.

Le centre névralgique des flux de la production et de la création musicales qui permet d'avoir une vision panoptique du paysage sonore haut-viennois au cœur de la III^e République, c'est indubitablement la famille Lagueny¹²⁰⁰ et leur maison d'édition.

b) Les éditeurs Lagueny, les passeurs de la création musicale

Le fonds conservé aux Archives départementales de la Haute-Vienne contient de nombreux documents permettant de faire le bilan du réseau tissé par la famille Lagueny¹²⁰¹ avec les musiciens ; partitions, actes de cession des droits et une correspondance volumineuse font des éditeurs un centre de gravité socio-musicale. Dès la fin du XIX^e siècle, et plus encore après la Grande Guerre, la maison Lagueny est aussi celle des compositeurs – la porte étant particulièrement ouverte aux régionalistes, mais pas de manière stricte. L'ensemble de l'œuvre des Lagueny a déjà été défriché par Camille Chignac dans son travail universitaire¹²⁰². Notre objectif est donc d'examiner la carrière et la production de la famille Lagueny au prisme des sociabilités.

Depuis la fondation de la maison d'édition par Frédéric Lagueny en 1873 – et malgré la présence de quelques concurrents à la fin du XIX^e siècle – un certain monopole est observable dans le secteur. Quel est le poids réel de la maison d'édition dans la sphère musicale de la Haute-Vienne ? Au vu des sources et de leur croisement, la famille Lagueny occupe une position de choix ; elle semble même être la condition *sine qua non* pour le passage du statut de compositeur qui écrit, à celui qu'on écoute ou qu'on interprète. Les archives révèlent une grande richesse musicale du département, entre la fin du XIX^e siècle et la fin de la III^e République. Nous pouvons d'ores et déjà attester de l'importance capitale des éditeurs Lagueny à l'échelle régionale et d'une autre, plus relative mais réelle, à l'échelle nationale.

¹²⁰⁰ Dans le dossier 37 J 4 des Archives départementales de la Haute-Vienne, d'autres compositeurs édités par la famille Lagueny sont présents, sans que nous puissions déterminer s'ils sont natifs ou s'ils vivent dans le département : A. Robert par exemple, qui crée une quadrille (*L'Espiegle*), une mazurka (*Premier frisson*) et une polka (*En badinant*) ; A. Goujard et son œuvre *Offre timide*, pour chant et piano ; Jeanne Bouchart compose, elle, une valse pour la main gauche seule intitulée *Quand même* et dédiée aux mutilés de guerre ; le prélude pour piano *Fiévreuse attente* de Paul Tournillon est quant à lui dédié à la femme de Louis Billaut – ce qui pourrait corroborer notre idée de petit-monde aussi pour les compositeurs – et, enfin, un accompagnement pour piano de Tistou Jantounet au titre explicite, *Les châtaignes du Limousin*.

¹²⁰¹ Nous évoquerons ici en priorité les membres actifs de la famille qui ont un rôle de premier plan du point de vue musical et culturel. D'abord, le fondateur du commerce à Limoges, Frédéric Lagueny ; ensuite, les deux enfants de ce dernier, Jean et Lucien, d'abord associés puis qui opèrent une scission dans les années 1920. Enfin, les deux fils de Jean Lagueny : André et Henri, qui travaillent dans les ateliers de réparation de leur père à Limoges, après avoir réalisé des stages chez Pleyel, à Paris.

¹²⁰² CHIGNAC Camille, *Jean Lagueny, éditeur de musique et occitaniste, 1904-1967*, op.cit.

Les liens sont certes professionnels mais deviennent fréquemment amicaux. Au niveau de la région, les Laguény entretiennent une correspondance abondante, afin de publier les œuvres de compositeurs dont nous avons déjà croisé les noms pour la plupart : Paul Ruben¹²⁰³, Louis Billaut, Alfred Sarre, Jean Marcland, Alexandre Moulinier, André le Gentile, François Sarre, Marcel Colombier, Léon Roby, etc¹²⁰⁴. La collaboration comprend également des hommes de lettres, tels Joseph Mazabraud, Jean Rebier, René Farnier. C'est, en réalité, tout un monde culturel qui passe nécessairement par le carrefour culturel qu'est la maison Laguény. Si nous n'avons aucune preuve suffisante pour attester de la sincérité d'une amitié épistolaire, le ton employé dans bon nombre de lettres tendrait à prouver que les relations débordent assez nettement du simple cadre professionnel. Ainsi Marcel Colombier s'adresse à Jean Laguény en 1936 par « Mon cher Jean »¹²⁰⁵ ; André le Gentile débute sa missive par « Mon cher ami »¹²⁰⁶ en 1935 ; ou encore Jean Rebier qui, en 1930, appose sur l'enveloppe la note suivante : « cours vite, facteur, vers le nid où la bonne musique loge, chez mon ami Jean Laguény »¹²⁰⁷. Nous avons, enfin, déjà vu les liens tissés avec l'ancien directeur du théâtre de Limoges, Georges Coste, qui écrit à son « cher ami »¹²⁰⁸ en 1939, alors qu'il dirige le théâtre d'Angers. Camille Chignac relève également le rôle primordial joué par Laguény dans la construction de liens sociaux : selon elle, la collaboration entre André le Gentile et « Jean Rebier avec qui il deviendra grand ami, est due à Jean Laguény, qui est à l'origine du rapprochement des deux hommes. Cela montre que les simples relations humaines de l'éditeur ont joué dans l'histoire musicale de Limoges et sa région »¹²⁰⁹.

¹²⁰³ Notons que des personnalités importantes telles que Paul Ruben ou Cécilio Charreire ont aussi une influence manifeste sur la production écrite et littéraire en général. Ces derniers font partie, par exemple, de la liste des collaborateurs du bimensuel *Limoges-Illustré*, en 1899 ; le premier est désigné pour la rubrique des « Compositions musicales » et le second pour celle des « Critiques musicales ». *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1899. Nous les trouvons également dans la liste des membres du cercle littéraire portant le nom de Casino Frascati à Limoges, en 1866 qui propose, selon son article premier, des « salons de lecture, de billard et de conversation » (ADHV, 4 T 57, règlement et liste des membres du cercle Casino Frascati de Limoges, 1866). Cette observation consolide celle d'une sociabilité musicale qui emprunte des réseaux de l'ensemble du monde littéraire et artistique limousin. Les Laguény, Paul Ruben, les grandes familles musiciennes de Limoges et de la Haute-Vienne appartiennent donc *de facto* à une forme de République des lettres apparentée à celle que les historiens décèlent principalement pour la période de la Renaissance.

¹²⁰⁴ Nous pouvons ajouter à la liste : Jean-Baptiste Arlet, Émile Bonnaud, Paul de Livron, Louis Eygel, Émile Goujaud, Yves Lauberlach, Alfred Robert, Sourilas, Louise Trillaud, Martial Vergnolle, Arnould Vivien, Louis Hébras.

¹²⁰⁵ ADHV, 37 J 2, lettre de Marcel Colombier à Jean Laguény, 18 octobre 1936.

¹²⁰⁶ *Id.*, lettre d'André le Gentile à Jean Laguény, 19 janvier 1935.

¹²⁰⁷ *Id.*, lettre de Jean Rebier à Jean Laguény, 22 janvier 1930.

¹²⁰⁸ ADHV, 37 J 8, lettre de Georges Coste à Jean Laguény, 14 février 1939.

¹²⁰⁹ CHIGNAC Camille, *op.cit.*, p.66.

Parmi les membres de la famille Lagueny, Lucien – l'un des deux fils de Jean – a lui aussi une place prépondérante dans les réseaux artistiques locaux. L'article de 1936 de *La Vie limousine* qui décrit ses œuvres précise qu'il occupe le poste de vice-président de l'Association radiophonique du Limousin et qu'il siège au Conseil de gérance, organe directeur de l'émetteur local¹²¹⁰. De plus, le journaliste ouvre sa présentation en affirmant que « le nom de Lagueny est inséparable de tout ce qui est musique limousine quel que soit le point de vue auquel on se place, qu'il s'agisse de régionalisme, de musique instrumentale ou de développement artistique de notre région »¹²¹¹. C'est dire la force et la pérennité avec lesquelles cette famille influence le paysage musical limousin.

Le second fils de Jean, Henri Lagueny, paraît également très actif dans le milieu culturel du département. Il est même présent, aux côtés de son père, dans le comité directeur de la Société des Conférences de l'École de Limoges, pour la saison 1936-1937¹²¹². Ils côtoient alors un parterre de gens de lettres et de notables de Limoges, que nous croisons ailleurs dans nos sources – en particulier en tant que contributeurs d'articles ou orateurs lors de conférences : Jean Lagueny, qui est vice-président et son fils Henri, trésorier, siègent avec les littéraires Raymond d'Étiveaud et Franck Delage, l'industriel Henri Balleroy, puis des ingénieurs et des personnalités de la magistrature de Limoges. Nous trouvons, de plus, Jean Lagueny dans la liste des collaborateurs de la revue *La Vie limousine*, à la fin des années 1930¹²¹³. Il collabore avec d'autres hommes de lettres comme Edmond Blanc, Georges Avril, Charles Silvestre et croise de nouveau Raymond d'Étiveaud. Surtout, il rencontre dans la nébuleuse de lettrés contributeurs du mensuel, des régionalistes parmi lesquels Jean Rebier, ainsi que des personnalités musicales comme Charles Christian, critique au *Courrier du Centre*, et Marguerite Sornin, spécialiste des rubriques dédiées aux enregistrements et aux disques.

D'autre part, la correspondance conservée aux archives dresse l'esquisse d'un réseau à une échelle plus large. Des 24 lettres qui couvrent la période 1881-1939, certaines ont des destinataires locaux et d'autres étrangers à la Haute-Vienne. Nous y croisons le maire de Limoges Émile Labussière¹²¹⁴ mais aussi des éditeurs parisiens, A. Durand et fils¹²¹⁵, le compositeur parisien Octave Bariaut¹²¹⁶ et le pianiste Francis Planté¹²¹⁷. Ce dernier aurait

¹²¹⁰ *La Vie limousine*, 25 juillet 1936.

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² ADHV, 37 J 8, documents personnels, livret sur la Société des conférences de l'École de Limoges, saison 1936-1937.

¹²¹³ *Ibid.*

¹²¹⁴ ADHV, 37 J 2, lettre du maire Émile Labussière à Frédéric Lagueny, 30 juillet 1897.

¹²¹⁵ *Id.*, lettre des éditeurs A. Durand et fils à Frédéric Lagueny, 10 février 1894.

¹²¹⁶ *Id.*, lettre d'Octave Bariaut à Jean Lagueny, 8 avril 1937.

¹²¹⁷ *Id.*, lettre de Francis Planté à Jean Lagueny, 1925.

tissé, en plus des liens avec des personnalités de la musique locales comme Léon Roby, des attaches particulières avec la terre limousine. Interrogé sur les choix de ses concerts à la fin de sa carrière en 1930, Francis Planté explique qu'il a choisi Solignac « parce que le Limousin [lui] est particulièrement cher pour diverses raisons d'ordre sentimental ; parce [qu'il] en aime et en admire les beautés naturelles [...] »¹²¹⁸. Nous savons aussi que le pianiste a de la famille en Limousin, ce qu'il exprime à Léon Roby dans une lettre de 1927¹²¹⁹. Ces éléments peuvent en partie expliquer les liens relationnels solides qu'il noue avec des musiciens, artistes, marchands de musique à l'échelle du département. La longévité de sa carrière n'est pas pour rien non plus dans la construction puis dans la pérennisation de ces liens sociaux. Francis Planté se rend à Limoges pour la première fois au printemps de l'année 1875¹²²⁰ et s'y produit de nouveau en 1916, dans les années 1920¹²²¹ et en 1930¹²²².

Cet ensemble relationnel abondant fait écrire à Camille Chignac que « le commerce Laguény tire profit de sa situation monopolistique, du nouveau statut donné à la musique dans la société en général, ainsi que de l'essor des revendications régionalistes »¹²²³. Il est vrai que la nature régionaliste, voire félibréenne (figure 87) de Jean Laguény, l'amène à côtoyer un grand nombre de penseurs, écrivains, lettrés et scientifiques acquis à la cause de la décentralisation et à la sauvegarde des traditions perçue comme nécessaire pour maintenir une culture, un mode de vie, une mentalité, en somme une identité limousine.

¹²¹⁸ *La Vie limousine*, 25 août 1930.

¹²¹⁹ *Courrier du Centre*, 2 décembre 1927. Charles Christian reproduit l'intégralité d'une lettre de Francis Planté, adressée à Léon Roby, à la date du 26 novembre 1927. Le pianiste écrit que Limoges lui est « doublement chère et précieuse par la bienveillance de [ses] si fidèles auditeurs et la présence de [ses] enfants et petits-enfants ».

¹²²⁰ *Id.*, 2 avril 1875.

¹²²¹ Des concerts sont par exemple rapportés dans le *Courrier du Centre* des 4 juillet 1925, 2 juillet 1926, 8 juillet 1927.

¹²²² *La Vie limousine*, 25 août 1930. Francis Planté donne un concert en l'abbatiale de Solignac le 19 juillet 1930.

¹²²³ CHIGNAC Camille, *op.cit.*, p.97.



Figure 87. Carte de membre du Félibrige de Jean Lagueny pour l'année 1936¹²²⁴.

D'autre part, les marchands limougeauds entretiennent nécessairement un réseau national pour la location d'instruments de fabricants, à l'instar de la maison Pleyel pour les pianos. Un contrat signé entre Lagueny frères et la maison Pleyel Lyon & Cie, basée à Paris, concerne la location de pianos en avril 1921 contre la somme de 8 500 francs¹²²⁵.

Enfin, il est nécessaire de préciser l'influence de la maison Lagueny sur la consommation musicale en Haute-Vienne, par le public. Aucune source ne fait état du nombre de catalogues, d'instruments vendus ou des recettes de l'établissement. Il serait par conséquent hasardeux d'avancer un constat précis sur ce point ; en revanche, il est clair que par sa position quasi-monopolistique à Limoges, la famille rayonne sur l'ensemble du département jusqu'à s'inviter très régulièrement dans les deux espaces principaux de la production musicale : la scène de concert et le domicile des particuliers. En effet, les comptes-rendus des concerts indiquant le prêt d'un instrument – essentiellement le piano – par la maison Lagueny sont légion, depuis la fin du XIX^e siècle. En 1899, une publicité exprime qu'il est inutile de « rappeler que la Maison F. Lagueny a le dépôt exclusif des excellents pianos Focké que le public a le plaisir d'entendre dans tous les grands concerts »¹²²⁶ ; cela induit une

¹²²⁴ ADHV, 37 J 2.

¹²²⁵ *Id.*, contrat de location entre la maison Pleyel Lyon & Cie et Lagueny, 29 avril 1921.

¹²²⁶ *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1899.

présence déjà forte, sans doute depuis la fondation de l'entreprise en 1873. Une lettre du pianiste virtuose Francis Planté (1839-1934), qu'il adresse à l'un des Laguény en 1925 – probablement à Lucien¹²²⁷ – atteste de l'importance de l'établissement et de la qualité technique des services de ce dernier :

« *Cher monsieur,*

Je viens faire un pressant appel de votre grande obligeance. Le voici. J'ai fait connaissance ce matin avec deux très beaux pianos Pleyel venant de chez vous : l'un à Mr Brun et l'autre tout récent à Mr le [...] conseiller général [...]. Je vais avoir occasion d'ici peu de juger (j'ignore encore le jour) de jouer celui de Mr Brun, avec probablement des instruments à cordes dans la belle salle de concert, on peut dire. Voulez-vous me faire le [...] plaisir de venir aussitôt que possible l'accorder [...] (et il en a grand besoin) et pour mon compte... Je tiens beaucoup à lui faire cette petite politesse [...] »¹²²⁸.

La reconnaissance de la qualité du travail de la maison Laguény est matérialisée non seulement par les liens tissés avec les grands artistes mais aussi par la collaboration systématique entre les marchands et des sociétés organisatrices de concerts. Ainsi, la Société des concerts du conservatoire indique régulièrement que les pianos des soirées sont fournis « aux soins de la Maison Jean Laguény »¹²²⁹. Il s'agit donc d'un relais publicitaire supplémentaire non négligeable pour les affaires (figure 88), au-delà d'une forme de consécration dans le monde de la culture, par ailleurs déjà obtenue par les nombreux prix et médailles reçus¹²³⁰.

¹²²⁷ Nous pensons que la lettre est adressée à Lucien Laguény car un article de 1936 précise que celui-ci fréquente les « grands virtuoses [...] Raoul Pugno, Lucien Wurmser, Harold Bauer, Edouard Bernard, Francis Planté [...] dont il fut longtemps l'accordeur préféré [...] ». *La Vie Limousine*, 25 juillet 1936.

¹²²⁸ ADHV, 37 J 2, lettre de Francis Planté à Lucien Laguény, 1925. Les mots et les expressions soulignés ici le sont également dans la lettre originale du pianiste.

¹²²⁹ *Courrier du Centre*, 24 janvier 1930.

¹²³⁰ ADHV, 37 J 2, diplômes et médailles. Ce sont, au total, huit récompenses qui sont conservées aux Archives départementales de la Haute-Vienne, couvrant la période 1893-1937. Ce sont essentiellement des récompenses de manifestations régionales – expositions, foires – ainsi qu'une médaille d'argent à l'Exposition internationale des Arts et techniques de Paris, en 1937.

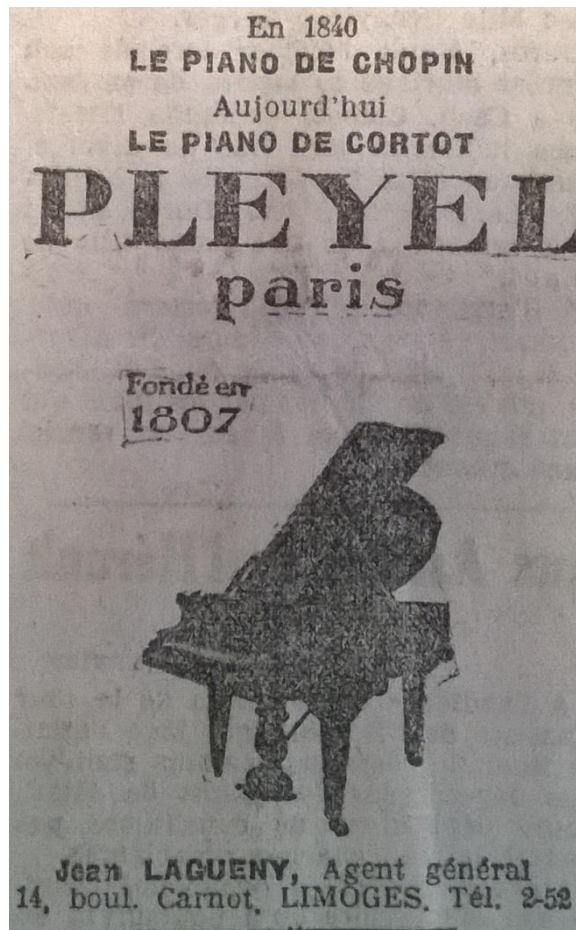


Figure 88. Publicité de la maison Laguény qui fournit le piano du concert donné par Alfred Cortot pour la Société des concerts du conservatoire de Limoges, en 1929¹²³¹.

Outre son omniprésence lors des concerts sur les scènes limougeaudes et départementales, quelle est l'influence réelle de la maison Laguény chez les particuliers ? Il est bien difficile de répondre avec précision à la question, étant donné l'état lacunaire des sources et des archives. Nous disposons tout de même d'une carte d'abonnement trimestriel de M^{me} de Tarsiac en 1893, de Pierre-Buffière, afin de prendre des ouvrages en location¹²³². Un modèle de carte d'abonnement des années 1890 montre un aperçu des avantages fournis aux abonnés, moyennant des sommes relativement élevées, eu égard aux salaires ouvriers de l'époque : trois francs pour l'abonnement mensuel, huit francs pour un trimestre, douze francs pour un semestre et, enfin, vingt francs pour l'année. Il y est indiqué que l'abonné a droit à la lecture de nombreuses partitions ; il existe également, selon ce document, un

¹²³¹ *Courrier du Centre*, 23 janvier 1929.

¹²³² ADHV, 37 J 2, cartes d'abonnement et certificats de stages, carte d'abonnement trimestriel de M^{me} de Tarsiac, 1893.

« abonnement spécial pour l'accord des pianos en ville & à la campagne »¹²³³, preuve du rayonnement élargi souhaité par les marchands limougeauds.

Au-delà du relatif monopole de la boutique Lagueny – puisque quelques concurrents subsistent pendant l'ensemble de la III^e République¹²³⁴ – nous pouvons déterminer plusieurs facteurs explicatifs de la longévité de celle-ci. D'abord, la fidélisation d'une clientèle, dès l'ouverture du magasin par Frédéric Lagueny dans les années 1870, grâce aux abonnements. Deuxièmement, une offre conséquente de matériel musical, attestée dans les catalogues conservés¹²³⁵. Troisièmement, l'élargissement des services, par l'ouverture d'une salle d'auditions que nous avons déjà évoquée, puis par l'installation d'un atelier rue des Anglais à Limoges par Jean Lagueny, à rayonnement régional. Quatrièmement, une adaptation rapide aux technologies, que ce soit pour communiquer par téléphone ou pour diversifier le catalogue avec l'introduction des phonographes et des innovations instrumentales de l'entre-deux-guerres. Cinquièmement, l'usage raisonné d'une publicité protéiforme. Sixièmement, une étroite collaboration avec le monde professionnel mais aussi amateur ; en effet, d'après Camille Chignac, « les liens entre le commerçant et les différentes sociétés musicales qui ont fleuri des années 1880 au début du siècle suivant, sont beaucoup moins apparents. Cependant, [...] lors d'un concert organisé par la Lyre de Limoges, les spectateurs ont pu entendre les Airs limousins [...] et l'Union Chorale a joué Lou cœur de mo mio de François Sarre. [...] Il faut ici bien souligner que chaque concert est [...] une occasion pour le commerçant de vendre quelques partitions, [...] cela lui permet aussi de se faire connaître ou plutôt d'affirmer sa présence dans le monde musical limougeaud »¹²³⁶. La collaboration existe également avec l'armée, car Lagueny se désigne comme son « fournisseur principal »¹²³⁷, tout au plus jusqu'à la Grande Guerre. Enfin, force est de reconnaître que, malgré une scission en 1924 entre les deux fils de Frédéric Lagueny, Jean et Lucien – deux boutiques concurrentes sont alors installées à Limoges – un âge d'or de leurs activités est à situer dans l'entre-deux-guerres, par leur implication directe dans les mouvements culturels patoisants. Nous déduisons de la réussite du commerce pendant l'ensemble de la III^e République qu'il s'agit d'une famille qui vit avec son temps et, surtout, qui permet à une large partie du public et des musiciens de vivre avec le leur. Les Lagueny sont, dans le circuit des sociabilités musicales de la Haute-Vienne, un relais essentiel ; ce sont des médiateurs culturels et sociaux dont l'hégémonie se maintient jusqu'à l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale. Leur dévouement

¹²³³ ADHV, 37 J 2, carte de grand abonnement F. Lagueny, fin des années 1890.

¹²³⁴ Voir l'annexe n°1.

¹²³⁵ ADHV, 37 J 6, catalogue de vente de la maison Lagueny.

¹²³⁶ CHIGNAC Camille, *op.cit.*, p.55.

¹²³⁷ *Ibid.*

pour la cause régionaliste contribue à redonner un souffle nouveau à un répertoire vieillissant et dont la transmission orale n'aurait, à terme, pas permis sa sauvegarde.

2. Fédérer le monde orphéonique : le cas de Maximilien Faure

Ni créateur au sens de la composition, ni éditeur, Maximilien Faure (1864-1940, figure 89) occupe une place singulière dans le paysage sonore et socio-culturel de la Haute-Vienne pendant une grande partie de la III^e République. Nous avons donc choisi de détailler au mieux son parcours, jusqu'à ce qu'il préside, dès 1923, la Fédération des sociétés musicales du département, un poste relativement important dans le monde musical. Il a par conséquent le profil idéal d'une personnalité au cœur des réseaux de sociabilité.

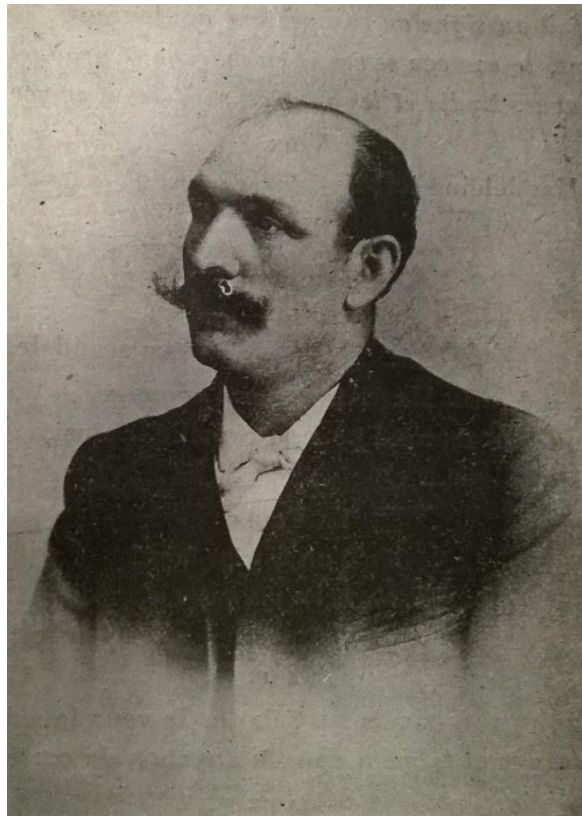


Figure 89. Portrait photographique de Maximilien Faure, chanteur puis président de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, s.d.¹²³⁸

Maximilien Faure est avant tout un baryton. Le prodrome de sa carrière a lieu en juin 1887 « dans un concert organisé par la Société des sauveteurs médaillés de la Haute-

¹²³⁸ *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1906.

Vienne »¹²³⁹. L'année suivante, il échoue de peu à son entrée au Conservatoire parisien mais poursuit sa carrière musicale aux côtés de sa jeune épouse, M^{elle} Albrecht, une pianiste issue d'une famille de musiciens de Montluçon. Il multiplie ses apparitions dans les concerts organisés à Limoges en particulier. Il est présenté en 1906 comme un travailleur, désintéressé par l'argent :

*« Pendant des années et des années, il n'est pas de fêtes de charité, de manifestations artistiques où sa voix chaude et vibrante ne nous ait fait résonner de mélodieux sons dont le souvenir nous est resté gravé. Longtemps après l'avoir entendu donner : Figaro, Figaro, Figaro, l'oreille semble ne pouvoir se dessaisir de cet air célèbre du Barbier de Séville. [...] »*¹²⁴⁰.

Puis l'auteur de l'article extrêmement élogieux envers « Max » Faure énumère une partie des réunions dans lesquelles le chanteur aurait fait son apparition :

*« Les Sauveteurs, Caisse des Ecoles, Cercle des Droits de l'homme et du citoyen au profit des grévistes en 1888, Alliance Française, Œuvre des orphelins, Mutualité, Service officiel à la Cathédrale après la mort du président Carnot, Cercle Républicain, Union démocratique des travailleurs, Société d'Encouragement au Bien, Syndicat des Typographes, Société de tir, Cercle d'Etudes commerciales, Concerts de bienfaisance (Limoges, Aix-sur-Vienne, etc...), concert du nouveau siècle, Sociétés d'horticulture et d'arboriculture, Fêtes du Lycée Gay-Lussac, Céramique ouvrière, Universités populaires, Fêtes félibréennes de l'Aubépine, etc., etc... »*¹²⁴¹.

La même liste est de nouveau publiée dans *La Vie limousine* en 1934, dans un article destiné aux « Figures Limousines » et contenant des détails supplémentaires. Nous y découvrons un homme itinérant, participant à d'autres fêtes de charité dans les départements voisins – dans les villes de Sarlat et Montluçon entre autres – et un artiste engagé dans les œuvres destinées aux soldats : « le Foyer du Soldat, les Médaillés Militaires »¹²⁴². Son activité musicale ne s'arrête pas avec la Première Guerre mondiale ; « dégagé de toute obligation militaire, [...] il chanta dans les ambulances de l'Aisne [...]. A Limoges, il se prodigua dans les

¹²³⁹ *Courrier du Centre*, 17 janvier 1940. Un autre article du même journal, daté du 27 septembre 1937, détaille le déroulement de son premier concert, lorsqu'il « chante l'air de Charles VI [avec] les instrumentistes [...] MM. Blanchard, Charreire, Coiffe, Moulinier, Colombier ; le piano d'accompagnement est tenu par M. Permann ». Nous constatons, par conséquent, que Maximilien Faure est inséré dès ses débuts dans le réseau très dense des professionnels limougeauds.

¹²⁴⁰ *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1906.

¹²⁴¹ *Ibid.*

¹²⁴² *La Vie limousine*, mai 1934.

hôpitaux »¹²⁴³. En tant que chanteur, il se forge très tôt une âme de voyageur, en participant aux concours orphéoniques. D'abord membre de la chorale du Cercle Orphéonique du Commerce puis des Enfants de Limoges dès 1895, il voyage à Alger, Turin, Lausanne, Genève, Nice, Cannes, Lyon ou encore Bordeaux¹²⁴⁴.

Cette liste, pour le moins impressionnante d'autant plus qu'elle n'est pas exhaustive, prouve que Maximilien Faure est un chanteur ouvert, actif et sociable. Nous pouvons en outre déterminer qu'il s'agit d'un artiste engagé envers les œuvres de charité, qui soutient aussi l'idée républicaine. Nous supposons, enfin, qu'il rencontre une très grande quantité de personnes, dont des notables, ce qui peut en partie nous éclairer sur la réussite de son parcours jusqu'à ce qu'il soit décoré de la Légion d'honneur en 1938. La sociabilité pour le moins exacerbée du chanteur est sujette à une brève remarque dans l'article de 1906 qui lui est consacré : « longtemps vice-président du Cercle du Commerce, membre du Comité départemental de l'Association du baron Taylor, il jouit à juste titre dans tous les milieux d'une vive sympathie »¹²⁴⁵.

En plus de sa femme, pianiste confirmée depuis son premier concert à Limoges à la fin de l'année 1889¹²⁴⁶, plusieurs de leurs six enfants¹²⁴⁷ s'engagent dans une carrière musicale. En 1914, deux filles de Maximilien Faure, Edith et Alice, réussissent leur première épreuve d'entrée au concours du Conservatoire national de musique, pour les classes de chant, mais seule la seconde est retenue définitivement après la seconde épreuve¹²⁴⁸. Plus tard, la notice nécrologique de Maximilien Faure annonce que « ses enfants [sont les] dignes continuateurs de cette lignée de musiciens, MM. Maurice, Albert et Joseph Faure »¹²⁴⁹. Parmi ces derniers, Maurice Faure paraît avoir la plus forte notoriété ; il est cité comme un « pianiste de très grande valeur », au « jeu expressif et souple »¹²⁵⁰, lorsqu'il assiste le violoniste René Benedetti à Rouen, en 1926. Il devient même professeur au Conservatoire de Paris et directeur de chant à l'Opéra, à la fin des années 1930¹²⁵¹. Des observateurs font part d'une hypothèse pour le moins originale, prétendant que c'est leur « union, cette communion de sentiments [qui] auront

¹²⁴³ *La Vie limousine*, mai 1934.

¹²⁴⁴ *Le Musicien Limousin*, avril 1938.

¹²⁴⁵ *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1906.

¹²⁴⁶ *Courrier du Centre*, 27 septembre 1937.

¹²⁴⁷ L'un des enfants de Max Faure « a été tué à l'ennemi, pendant la guerre de 1914 ». *La Vie Limousine*, mai 1934. Lui-même le confirme dans un entretien accordé au journal *Le Musicien Limousin* en avril 1938, précisant qu'il « fut tué à la guerre à l'âge de 21 ans ». Nous apprenons aussi qu'en 1938, Joseph et Albert résident à Paris et que l'une de ses filles « habite l'Indochine ». Voir le *Courrier du Centre*, 25 avril 1938.

¹²⁴⁸ *Courrier du Centre*, 29 décembre 1914.

¹²⁴⁹ *Id.*, 17 janvier 1940.

¹²⁵⁰ *Id.*, 3 novembre 1926.

¹²⁵¹ *Le Musicien Limousin*, juin 1938.

sur la descendance de ce couple d'artistes les plus heureux effets »¹²⁵². Il est vrai que son mariage, en 1889, le plonge encore davantage dans une atmosphère musicale, qu'il décrit lui-même : « j'entrais dans une famille d'artistes : beau-père, belle-mère, beau-frère et ma femme étant professeurs de piano ; [...] mon beau-père, organiste à Montluçon, [...] [était] le professeur d'André Messager, le célèbre compositeur »¹²⁵³. La pratique familiale de la musique est un phénomène ancien, que Sophie-Anne Leterrier repère par exemple dans les milieux bourgeois parisiens de la première moitié du XIX^e siècle, en affirmant que « les musiciens constituent souvent des dynasties »¹²⁵⁴. Les cas de la famille Faure ou de celui des Ruben¹²⁵⁵ illustrent bien la perpétuation de ce modèle au sein de la bourgeoisie provinciale de la III^e République.

En sa qualité de président d'une Fédération puissante, nous l'avons vu, en Haute-Vienne, Max Faure est en lien direct avec les notables de la ville de Limoges. C'est lui qui, par exemple, organise une entrevue avec le maire Léon Betoulle en 1924, afin de le prévenir des risques de la disparition des sociétés musicales, si les subventions municipales ne sont pas revues à la hausse ; sur un ton flatteur – « bientôt nous aurons une gare modèle qui sera une merveille et [...] vous nous avez donné la ville fleurie »¹²⁵⁶ – et parfois assez vindicatif, Max Faure use de son statut et de sa qualité de parole pour tenter de convaincre le maire. En tant que président de la Fédération, Max Faure a une aura publique importante ; de fait, il intervient régulièrement dans les colonnes de la presse locale pour faire des annonces diverses auprès de la population ou pour interpeller les élus sur des questions de financement principalement. À de rares occasions, il se sert de ces organes de diffusion pour couper court à des rumeurs ou des scandales naissants¹²⁵⁷, révélant une nouvelle fois la force d'attraction que représente le monde musical pour des questions d'ordre social et politique.

¹²⁵² *Courrier du Centre*, 27 septembre 1937.

¹²⁵³ *Le Musicien Limousin*, avril 1938.

¹²⁵⁴ LETERRIER Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.80.

¹²⁵⁵ Une sociabilité musicale familiale concerne également l'entourage du compositeur Paul Ruben ; en plus de sa femme, pianiste, ses enfants se produisent parfois en public, comme lors du concert de charité au théâtre de Limoges le 29 décembre 1901 : « M^{elle} G. Ruben » joue d'abord au piano une valse de Charles Gounod, avant d'accompagner la chanteuse « M^{elle} M.-L. Ruben » sur *Roméo et Juliette*, de Gounod également. Le *Courrier du Centre*, 28 décembre 1901.

¹²⁵⁶ *Courrier du Centre*, 24 novembre 1924.

¹²⁵⁷ Nous pouvons citer en exemple un incident survenu en 1929, concernant une retraite aux flambeaux des sociétés musicales de la Fédération, pendant laquelle ces dernières dérogent au rituel consistant à donner une aubade « au premier magistrat du département » à la Préfecture. Dans le but de couper court à la rumeur invoquant un acte délibéré de sa part, Max Faure fait publier dans les colonnes du *Courrier du Centre* le 2 octobre 1929 une lettre où il déclare avoir commis une « erreur [...] venue d'un défaut de commandement » dont il prend l'entière responsabilité.

Max Faure étend son réseau d'influence au monde de l'industrie et du négoce. Souhaitant organiser un festival de musique à l'été 1927 à Limoges, il publie un appel – relayé par la presse – auprès des « personnalités du Commerce et de l'Industrie » afin de réunir des « capitaux »¹²⁵⁸ pour les sociétés orphéoniques, en l'absence de subventions.

Parangon de la méritocratie républicaine, Max Faure est un homme de décorations. Officier de l'Instruction Publique, diplômé d'honneur en 1933 par le « *Comité National de propagande pour la Musique* »¹²⁵⁹, l'apogée de la reconnaissance de sa carrière – musicale, sociale et, en quelque sorte, politique – intervient à la fin des années 1930. Maximilien Faure reçoit en effet la Légion d'Honneur au début de l'année 1938 ; un banquet est organisé pour fêter l'événement, à l'Hôtel du Faisan de Limoges, au mois d'avril. La remise de la médaille est assimilée à une « fête de famille » à laquelle participent « les nombreux amis que compte dans [la] ville et le département M. Max Faure »¹²⁶⁰. Le banquet réunit, entre autres, le maire de Limoges et sénateur de la Haute-Vienne, Léon Betoulle ; Fèvre, sénateur de la Haute-Vienne ; de Vincenti, secrétaire général de la préfecture ; le député Valière ; le président de la Société d'horticulture Nivet ; le maire de Saint-Junien Lasvergnas ; Mante, président du Conseil de préfecture de Dijon¹²⁶¹ ; le médecin Jacquet ; de nombreux directeurs et présidents des sociétés musicales du département et, bien sûr, la famille de Max Faure. Temps fort d'une sociabilité musicale intense depuis la fin des années 1880, ce moment associe discours, chants, repas et discussions diverses ; il constitue la face politique d'une pratique musicale populaire et démocratique. Mais, plus que par opportunisme ou par une aide extérieure, c'est par son seul talent de baryton que Maximilien Faure s'insère durablement dans le cercle très peu perméable des professionnels de la musique à Limoges depuis la fin des années 1880. La maîtrise d'un répertoire varié et les excellentes critiques de ses apparitions publiques sont le socle sur lequel il bâtit un réseau solide de relations issues des mondes politique, musical, économique et industriel du département voire des régions avoisinantes. Il excelle enfin dans l'art oratoire, en multipliant les discours parmi la kyrielle d'événements festifs et musicaux auxquels sont nom est associé.

Terminons tout de même par une note quelque peu moins réjouissante pour Maximilien Faure. Car, s'il a su fédérer un maximum de personnes autour de lui et de son œuvre, il s'expose plus facilement aux inimitiés, en devenant lui-même une personnalité publique. S'il n'a laissé que peu de traces de rivalités dans les sources, nous pouvons supposer qu'un

¹²⁵⁸ *Courrier du Centre*, 7 juin 1927.

¹²⁵⁹ *La Vie limousine*, mai 1934.

¹²⁶⁰ *Courrier du Centre*, 25 avril 1938.

¹²⁶¹ Une photographie du banquet est publiée dans le *Courrier du Centre* du 27 avril 1938 ; Max Faure est attablé entre MM. Mante, Nivet, Fèvre et Betoulle à sa gauche, puis de Vincenti et Valière à sa droite.

certain nombre de musiciens s'opposaient à la politique de Max Faure. Nous prendrons, en guise d'illustration ici, une lettre rédigée par Puybarreau le 15 janvier 1930 – il est alors le directeur de la chorale des Enfants de Limoges. Il reproche en effet à Max Faure que

« [...] c'était une honte d'avoir donné un concert dans des conditions semblables et que, du reste, ; [il avait] prostitué la musique à Limoges, depuis [qu'il en était] président [souligné dans la lettre] »¹²⁶².

Toujours est-il que ce cas d'inimitié est le seul que nous ayons trouvé, à l'encontre de Maximilien Faure. Il a lieu dans un contexte particulier, peu après le festival de la Sainte-Cécile de 1929 pour lequel Puybarreau paraît avoir été en désaccord concernant le programme musical ; dans sa réponse, Maximilien Faure justifie les « quelques numéros [qui] ont laissé un peu à désirer [par] la dimension de la salle ». Il insiste ensuite sur le côté populaire du concert, « offert aux familles et ce gratuitement » et pour lequel il s'est refusé à engager des vedettes au prix élevé, estimant que « pour des manifestations de ce genre, il était préférable d'utiliser les éléments qui se trouvent dans nos sociétés musicales qui ne coûtent rien et que nous nous devons de faire connaître »¹²⁶³.

3. Penser la musique : conférences et réflexions musicologiques

L'École de Limoges, fondée en 1921 en tant que société organisatrice de conférences et à laquelle appartiennent, entre autres, Jean et Henry Lagueny, mais aussi Raymond d'Étiveau ou Henri Balleroy, est très prolifique dans l'entre-deux-guerres. Certes, les conférences organisées ne sont pas toutes liées à la musique. Mais chaque année, au moins une conférence est dédiée à des discussions illustrées par des morceaux joués *in vivo* puis par les disques. Ainsi, une causerie du compositeur Reynaldo Hahn a lieu en février 1937, en fait une « conférence musicale, avec la collaboration d'une cantatrice »¹²⁶⁴, dans la salle Berlioz.

Les habitants ont de multiples occasions de venir entendre des orateurs – jamais des oratrices – tout en écoutant des extraits musicaux illustrant les propos des conférenciers. La régularité de ces rendez-vous prouve deux choses ; d'abord, la curiosité d'un bon nombre de mélomanes pour les sujets musicologiques. Ensuite, la capacité des membres organisateurs à pouvoir mobiliser un réseau national de conférenciers et de musiciens.

¹²⁶² AML, 1 S 4, lettre de Max Faure, dans laquelle il cite celle de M. Puybarreau, 15 janvier 1930.

¹²⁶³ *Id.*, lettre de Max Faure aux membres de la commission de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 15 janvier 1930.

¹²⁶⁴ ADHV, 37 J 8, École de Limoges, programme de la saison 1936-1937.

Quelques-unes de ces conférences ont lieu à la fin du XIX^e siècle : en 1880, l'avocat Jean Bernard disserte sur Rouget de l'Isle et l'ensemble de son œuvre, à Limoges. Olivier Ihl rapporte les mots de Paul Charreire qui fait une conférence pendant le Congrès de Limoges en 1886 sous le titre « Du rôle de la musique dans la civilisation moderne et du rôle de la France dans le développement de l'art musical » :

« [...] son influx électrique [de la musique] enveloppe, pénètre, subjugué tout l'homme : pensée, sentiment, sensibilité ; si bien qu'elle réalise l'union la plus parfaite de la pensée et de la forme »¹²⁶⁵.

Mais la plupart des conférences a lieu après la Grande Guerre. Il faut dire que l'essor de disciplines telles que l'ethnologie¹²⁶⁶ et la musicologie¹²⁶⁷, crée un contexte très favorable à la production d'œuvres scientifiques, écrites et orales. En 1926, la société des Amis des Arts et des Lettres du Limousin organise une conférence-concert sur la musique russe¹²⁶⁸, tandis qu'en 1929, c'est Jean Ravennes qui discute des « chansons de Béranger »¹²⁶⁹ au Ciné-Familia, avec l'aide de la chanteuse Licette Limozin, de l'Opéra-Comique.

Beaucoup de compositeurs, de toutes les époques ou presque, font partie des sujets abordés. Richard Wagner, en 1930 et son œuvre *Tristan et Isolde*, sont présentés à l'aide de disques enregistrés à Bayreuth, par Maxime Nemo¹²⁷⁰. La même année, c'est l'histoire de la

¹²⁶⁵ IHL Olivier, *La fête républicaine, op.cit.*, p.324. Il s'agit d'un congrès scientifique organisé par la Société Gay-Lussac et qui se déroule du 31 mai au 5 juin 1886 dans la salle Antignac à Limoges. La conférence de Paul Charreire est annoncée dans le *Courrier du Centre* le 3 juin 1886 ; le programme précise le thème de la causerie, « le rôle de la musique dans la civilisation » qui intervient au milieu d'un « concert sous la direction de M. Farge, avec le concours de la musique du 63^e, de Mme Demassiat, de Melle Bureau et de MM. Demassiat, Moulinier et Colombier ».

¹²⁶⁶ L'ethnologie est une discipline officialisée en France par la création de l'Institut d'ethnologie à Paris en 1925. Dans ce cadre, par exemple, deux grandes missions sont lancées dans les années 1930 en Afrique pour y étudier les groupes humains. Du point de vue musical, une étude organologique est associée aux missions Dakar-Djibouti et Sahara-Soudan, pour lesquelles André Schaeffner en particulier met en évidence l'importance des instruments dans la construction et dans la distinction des sociétés africaines. Se référer à GÉRARD Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014, 363 p.

¹²⁶⁷ La musicologie prend son essor dans les cercles scientifiques allemands et autrichiens dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, puis peine à investir les recherches françaises dans la première moitié du XX^e siècle et n'apparaît qu'à partir de 1969 dans les programmes universitaires. Sur ce sujet, consulter LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », in *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006/1, n°14, pp.49-69 ; GRIBENSKI Jean et LESURE François, « La musicologie en France depuis 1958 », in *Acta Musicologica*, vol.63, n°2, avril-décembre 1991, pp.211-237 et CAMPOS Rémy, « L'histoire de la musique en France depuis 1945 », in *Histoire de la recherche contemporaine*, tome 7, n°1, 2018, pp.19-28.

¹²⁶⁸ *Courrier du Centre*, 17 décembre 1926.

¹²⁶⁹ *Id.*, 19 décembre 1929.

¹²⁷⁰ *Id.*, 2 mai 1930.

musique de piano qui est faite par Marc Pincherle¹²⁷¹, dans la toute nouvelle salle « Francis Planté » du conservatoire de Limoges, peu après une conférence ayant pour sujet « l'opéra au temps de Louis XIV »¹²⁷². Ces réunions sont en outre le vecteur par lequel un nouveau rite de sociabilité est introduit dans les années 1930 auprès d'un public, somme toute relativement restreint par le nombre limité des places dans les salles et par leur prix : l'illustration des discussions par l'écoute de disques enregistrés. Cela est d'autant plus pratique pour les conférenciers, qu'ils peuvent désormais faire écouter plusieurs fois le même morceau, en entier ou non, ou des interprétations différentes d'un même morceau, sans avoir besoin de faire appel à des artistes *in vivo*.

Même si très peu de localités sont concernées en Haute-Vienne par le phénomène, la forte densité des conférences musicales dans les années 1920-1930 à Limoges¹²⁷³ traduit un goût prononcé d'une partie de la population pour les sujets musicaux. Parfois, les thématiques tiennent à des critères bien plus métaphysiques ou philosophiques, comme l'influence de la musique sur les mœurs voire l'inverse.

Ces moments de discussions, de rencontres et de partage d'idées sur la musique, sur les instruments ou les appareils technologiques, renforcent l'apprentissage musical, avec une limite – et non la moindre : seule une infime partie de la population est concernée, notamment celle qui adhère à des sociétés élitistes dans leur organisation et dans leur composition (Association Littéraire et Scientifique du Limousin, École de Limoges, Cercle d'Études Commerciales, Amis des Lettres, etc.). L'épicentre dans ce domaine, de façon très nette, est la ville de Limoges. L'accessibilité à ces événements demeure donc très faible sur l'ensemble de notre période, atténuant *de facto* leurs effets sur les sociabilités locales.

Des années 1870 aux années 1930, les répertoires joués et entendus en Haute-Vienne évoluent sensiblement, comme ailleurs. Cependant, l'étude de leur réception montre qu'il existe une singularité locale. Elle met en lumière une population aux caractères religieux, politiques, sociaux et culturels qui font évoluer une sensibilité musicale comme nulle part ailleurs. C'est ce que tend à expliquer Leonard Meyer en arguant que « la musique n'est pas un "langage universel", mais elle est constituée d'une multitude de langues et de dialectes. Ces derniers varient selon les cultures, selon les époques dans une même culture, et même au sein d'une même culture et d'une même période »¹²⁷⁴.

¹²⁷¹ *Courrier du Centre*, 8 décembre 1930.

¹²⁷² *Id.*, 20 novembre 1930. La conférence est organisée par l'École de Limoges et réalisée par Franck Delage, professeur de lettres au lycée Gay-Lussac.

¹²⁷³ Voir l'annexe n°11.

¹²⁷⁴ MEYER Leonard, *Emotion et signification en musique*, *op.cit.*, pp.108-109.

Ne serait-ce que par le choix effectué par ceux qui dirigent les scènes musicales, les répertoires sont très variés. À l'exception notable sans doute de la principale structure à Limoges : le théâtre. Car, malgré la succession d'un nombre important de directeurs, le répertoire théâtral paraît bien moins renouvelé que d'autres. Les directeurs – dont le rôle a été étudié par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon dans un ouvrage collectif paru en 2005¹²⁷⁵ – sont en effet très nombreux dans notre période, tout comme les chefs d'orchestre ; or, par leur diversité et par l'ensemble des critères sociaux, économiques, culturels mais aussi politiques qui interfèrent dans leur profession, les directeurs du théâtre et du Cirque-théâtre¹²⁷⁶ sont eux aussi des acteurs incontournables des sociabilités musicales de la III^e République.

Sans évoquer le cas des musiques afro-américaines, que nous étudierons dans notre chapitre dédié aux modernités musicales, étant donné leur importance dans l'ensemble du tissu socio-culturel haut-viennois, nous avons choisi d'aborder les répertoires et leur réception par une grille de lecture simplifiée. En combinant les manifestations des émotions individuelles – certes rares – et collectives, nous tenterons de déceler des tendances de fond afin de dissiper quelque peu l'épais brouillard de l'histoire du sensible. Car une histoire des sociabilités musicales en Haute-Vienne ne saurait être complète sans brosser le portrait d'une psychologie limousine en partie issue de la réception particulière des répertoires de la III^e République.

III. Écouter et entendre la musique : répertoires et réceptions en Haute-Vienne

1. La musique savante

a) Le répertoire militaire

La prégnance des musiciens militaires à Limoges n'est plus à montrer ; en revanche, il conviendrait d'analyser plus finement le répertoire joué par les musiques militaires, afin de mieux comprendre leur attraction et leur rayonnement sur la population locale, au moins pendant leur âge d'or en Haute-Vienne. À l'hiver 1872, un article évoque avec délectation le fait que la ville possède « deux excellentes musiques militaires, qui alternent chaque semaine, pour jouer [...] sur la place Jourdan et la place Royale ». Mais le journaliste va plus loin dans son observation, en détaillant le répertoire des ensembles musicaux :

« Parmi les morceaux exécutés [...] par la musique du 95^e, nous avons remarqué celui sur l'Africaine, dont la grande et sévère musique a été parfaitement comprise et rendue.

¹²⁷⁵ GOETSCHHEL Pascale, YON Jean-Claude (dir.), *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 255 p.

¹²⁷⁶ Voir l'annexe n°12 qui compile des informations sur les directeurs, les chefs d'orchestre et les musiciens du théâtre et du Cirque-théâtre de Limoges, entre 1870 et 1940.

Nous avons noté aussi le morceau intitulé : la Savoyarde, qui n'est qu'une réminiscence d'un air bien connu dans les montagnes de l'Auvergne. La musette est parfaitement imitée par un groupe de hautbois d'un charmant effet. Entre autres morceaux exécutés [...] par la musique du 2^e de ligne, nous avons gardé le meilleur souvenir de la belle mosaïque sur Jérusalem, et surtout du final de Martha, réunissant toutes les parties principales de l'opéra, et se terminant par la ravissante romance que chacun connaît et qui a été supérieurement exécutée »¹²⁷⁷.

Ce compte-rendu suffit à mettre en lumière une grande partie du répertoire des musiques militaires présentes à Limoges : la plupart des morceaux sont extraits du répertoire des grands opéras et des fantaisies, ce que ne manque pas de rappeler la presse locale, au moment d'annoncer les concerts bi-hebdomadaires du 10^e de ligne en 1870¹²⁷⁸. Nous avons souhaité détailler avec plus de précisions ce constat général, pour cerner d'encore plus près le répertoire de ces groupes. Cela permettrait, à terme, de comparer la Haute-Vienne avec d'autres départements ou régions afin de déterminer s'il existe une tendance nationale ou, au contraire, si nous pouvons repérer une spécificité locale. Cela reviendrait, en somme, à se demander si l'ensemble des morceaux joués par ces musiciens sont la simple exécution d'ordres émanant des autorités supérieures, ou s'ils sont le reflet des sensibilités propres à chaque chef de musique. Or, peu de sources permettent d'attester l'une ou l'autre hypothèse, à l'échelle départementale. Mais en considérant le rôle-même des militaires – contrôle des populations, maintien de l'ordre et défense du territoire – et leurs liens ténus avec les pouvoirs civils, nous inclinons à penser qu'il s'agit d'un répertoire nationalisé. Tout au plus, nous disposons de cette note de l'été 1873 indiquant qu'un nouveau chef de musique est nommé au 95^e de ligne par décret présidentiel¹²⁷⁹. Ou bien encore le souvenir évoqué en 1929 d'un chef de musique du 63^e de ligne qui, en 1883, est l'objet d'une sévère punition pour avoir joué une *Marseillaise* non inscrite dans le programme¹²⁸⁰. Toujours est-il que les orchestres

¹²⁷⁷ *Courrier du Centre*, 21 décembre 1872.

¹²⁷⁸ *Id.*, 16 mars 1870.

¹²⁷⁹ *Id.*, 11 août 1873. C'est M. Briois qui est nommé en remplacement de M. Demange, qui prend sa retraite. Auparavant, le 22 avril 1873, une note affirme que M. Briois « vient d'être reçu chef de musique après un remarquable examen passé au Conservatoire ». Un autre article du même journal du 22 octobre 1872, à propos de la réorganisation des musiques d'infanterie et de cavalerie, précise que les chefs de musique sont « commissionnés au nom du président de la République ».

¹²⁸⁰ *Id.*, 28 octobre 1929. Selon l'article, Charles Sibillot, chef de musique du 63^e de ligne, « se vit appliquer trente jours d'arrêts [sic] pour avoir fait jouer la Marseillaise non portée au programme du concert dominical, au Champ de Juillet ! [...] Quelques mois plus tard, M. Lacour prenait la direction de la musique du 63^e ».

militaires sont extrêmement encadrés, que ce soit pour le répertoire ou pour les scènes qui leur sont autorisées¹²⁸¹.

Face à la raréfaction des concerts militaires publics, les voix s'élèvent dès les années 1890. Nous avons déjà évoqué l'intérêt que la population éprouve pour ces orchestres et leur répertoire, dont témoignent les doléances publiées dans la presse ; l'incompréhension fait par ailleurs demander à un journaliste en 1892 « voudrait-on nous habituer peu à peu à la disparition éventuelle des harmonies régimentaires ? »¹²⁸². L'année suivante, tout un groupe d'« amateurs des concerts militaires » se plaint du fait que Limoges soit « la seule ville du corps d'armée où les musiques militaires ne se font plus entendre »¹²⁸³. Est-ce là le signe d'un attachement au répertoire ? Ou une manière de réclamer davantage de musique dans une ville où les « distractions ne sont pas nombreuses »¹²⁸⁴ ? Ou encore le reflet d'un esprit militariste d'une majorité de la population qui aime « tout particulièrement la musique militaire »¹²⁸⁵ ?

Au fond, tout dépend également du point de vue de la source étudiée. Le *Courrier du Centre*, que nous exploitons largement pour notre travail, est un organe de presse plutôt conservateur et *de facto* favorable au maintien voire au développement des musiques militaires dans le département. Il s'oppose à une frange de la population acquise aux idéaux socialistes, portés par le journal concurrent dès la Belle Époque, *Le Populaire du Centre*. Néanmoins, ces sentiments contraires ne pèsent en aucune façon sur la composition des programmes. Comme nous l'avons indiqué précédemment, les orchestres militaires, lors de leur période de forte activité – disons 1870-1923, avant un retour assez peu remarquable en 1938 – font la part belle aux morceaux de fantaisies, aux opéras et aux grands airs des compositeurs internationaux. Parfois, des arrangements et des compositions des chefs de musique ou, plus rarement, de compositeurs locaux, sont présentés au public. Le tableau suivant brosse un aperçu des programmes des concerts militaires à Limoges entre 1870 et 1922, selon les compositeurs :

¹²⁸¹ Deux circulaires ministérielles, du 1^{er} septembre 1879 et du 15 janvier 1880, précisent en effet les occasions pendant lesquelles les musiques militaires peuvent se faire entendre. Néanmoins, quelques clauses portant à confusion ou à interprétation nécessitent une mise au point de la part du ministre de la Guerre Billot, en 1882. Il rappelle principalement que le « concours des musiques militaires ne doit être accordé que pour des fêtes de bienfaisance ou des cérémonies ayant un caractère officiel ». Toute autre demande est relayée aux diverses autorités, jusqu'au préfet voire au ministère. Enfin, il est affirmé que « les musiques militaires pourront [...] continuer à se faire entendre sur les places et dans les jardins publics où cet usage est établi [...] avec l'assentiment du général de corps d'armée, par l'autorité militaire locale ». *Courrier du Centre*, 7 novembre 1882.

¹²⁸² *Courrier du Centre*, 24 novembre 1892.

¹²⁸³ *Id.*, 19 décembre 1893.

¹²⁸⁴ *Id.*, 7 juillet 1891.

¹²⁸⁵ *Id.*, 18 avril 1891.

Tableau 31. Détail des programmes des concerts militaires donnés à Limoges entre 1870 et 1922, en fonction des compositeurs.

Compositeur	Occurrences
Daniel-François Auber	17
Giuseppe Verdi	12
Adolphe Adam	10
Jacques Offenbach	8
Gaetano Donizetti, Lègues	6
Adolphe Sellenick, Giacomo Meyerbeer	5
François-Adrien Boieldieu, Vincenzo Bellini, Friedrich von Flotow, Olivier Métra	4
Ferdinand Hérold, Bender, Bertou	3
Félicien David, Gustave Wettge, Michel Bléger, Xavier Leroux, Charles Gounod, Richard Strauss, Hervé (Louis-Auguste-Florimond Ronger), L. Chic, Douard, François Bazin, Victor Massé, Robert Planquette, Louis Gregh, Georges Wittmann, Fernand Andrieu, Auguste Desblins, Signard, Georges Bousquet	2
Gioachino Rossini, Albert Parlow, Schwartz, Carl Latann, Charles Godfrey, Gred, Guztner, Gurtner, Georges Tilliard, Silvain, Pierre-François Clodomir, Edmond Antréassian, Edmond Audran, Ernest Marie, Dreyer, Paul De Livron, Mhorr, Gritz, Pritz, Daniel, Lerembert, Meyer, Sauvan, Ernest Boué, Brunet, Auguste Vaquette, C. Faust, Jaime Bosch, Franz Lachner, Niessel, Chillemont (Achille Monté), Laguény, Coulanges (chef de musique du XII ^e Corps d'armée), Louis Ganne, Paul Lacôme, Jean-Baptiste Lully, Donard, Joseph Farigoul, Louis Clapisson, Andrez, Sappé, Luigi Ricci, Sebastian Iradier, Charles Lecocq, Eugène Welsch, Labitzki, Bresfaux, Louis Varney, Paul Lacombe, Auguste Josneau, Claude Joseph Rouget de Lisle	1
Pas redoublé	5
Polka	4
Quadrille	2
Mazurka	2
Scottisch	1
<i>Le Turco</i> , allegro militaire	1

Ce tableau classe les morceaux joués par les musiques militaires de Limoges lors de 31 concerts donnés entre 1870 et 1922, en fonction du compositeur. Ces aubades sont le fait de plusieurs régiments (10^e de ligne, 2^e de ligne, 95^e de ligne, 14^e de ligne, le 20^e Dragons, le 78^e de ligne, le 63^e de ligne, le 17^e Chasseurs et la musique militaire du 12^e Corps d'armée après la Grande Guerre) et se déroulent généralement par l'interprétation de six à huit morceaux par les orchestres, sur les places publiques. Nous dénombrons un total de 83 compositeurs ainsi que quinze morceaux pour lesquels ces derniers ne sont pas indiqués dans les programmes. Les 31 concerts ont permis au public d'entendre 195 morceaux, tous issus d'un répertoire assez commun pour le monde militaire. Mais ces auditions publiques contribuent, en un sens, à la popularisation d'airs d'opéras et de fantaisies à un auditoire qui ne peut potentiellement pas se rendre au théâtre, malgré la modicité des prix des places.

Pour tirer des conclusions sur le répertoire des orchestres militaires de Limoges entre 1870 et 1940, nous pouvons faire une analyse des concerts par deux lectures : celle du compositeur, d'abord ; celle du style auquel l'œuvre se rapporte, ensuite. Ainsi, trois noms se détachent assez nettement des autres par leurs fréquentes apparitions dans les programmes : Daniel-François Auber, Giuseppe Verdi et Adolphe Adam. Ceux-ci sont suivis par Jacques Offenbach, Gaetano Donizetti, Lègues, Adolphe Sellenick, Giacomo Meyerbeer, François-Adrien Boieldieu, Vincenzo Bellini, Friedrich von Flotow ou Olivier Métra. En résumé, la répartition des compositeurs en fonction de leur récurrence dans les programmes (figure 90) nous indique une domination très nette des compositeurs d'opéras, d'opérettes et d'opéras-bouffe de la fin du XIX^e siècle. D'autre part, un grand nombre de nationalités sont représentées malgré une domination française. Cela induit par conséquent une européanisation d'un répertoire qui ne semble pas être radicalement modifié au gré des tensions diplomatiques ou des événements politiques et militaires – à l'exception notable, peut-être, de l'Allemand Richard Wagner, absence toute relative sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

L'étude de cet échantillon illustre en outre une grande diversité des morceaux, malgré l'importance donnée à certains compositeurs. De plus, nous pouvons observer l'insertion éparse dans les programmes d'œuvres d'artistes locaux ou d'arrangements par les chefs de musique des garnisons limougeaudes, à l'instar de Paul de Livron ou du chef Coulanges¹²⁸⁶.

¹²⁸⁶ Le chef Coulanges est présent à la tête de la musique du 12^e Corps d'armée au lendemain de la Grande Guerre ; il est en effet présenté en tant que chef de musique dans les articles du *Courrier du Centre* du 9 septembre 1920 et du 22 septembre 1922.

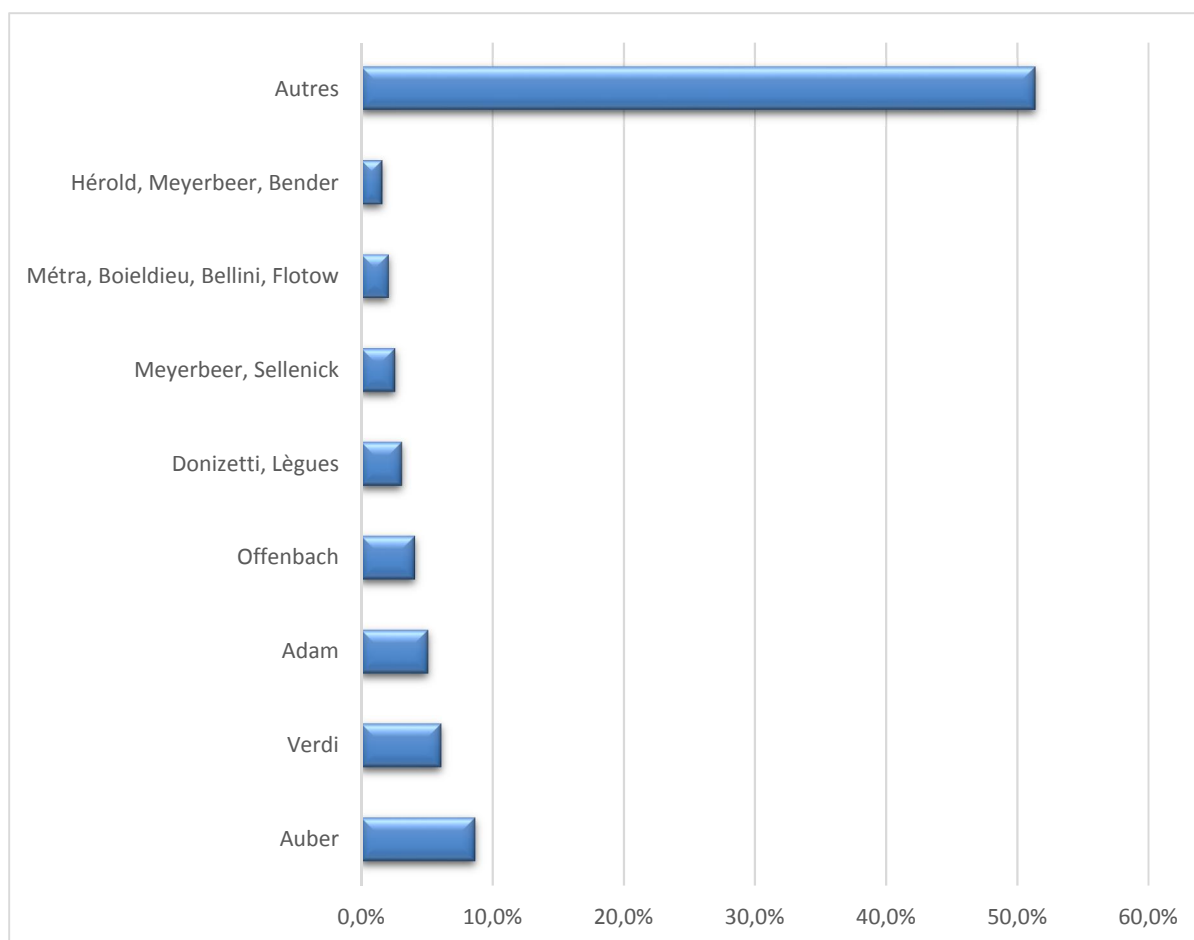


Figure 90. Taux de récurrence des compositeurs inscrits dans les programmes des concerts des orchestres militaires à Limoges (1870-1922)¹²⁸⁷.

Ces résultats sont assez proches de ceux exploités par Jérôme Cambon concernant les sociétés musicales angevines de la III^e République. En effet, il repère une grande fréquence des chefs de musique militaire dans les programmes des concerts et, parmi les compositeurs, la domination d'Adolphe Adam, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Charles Lecocq, Daniel-François Auber et Georges Bizet ; puis suivent Donizetti, Meyerbeer, Rossini, Verdi, Massenet, Offenbach, Strauss et Wagner¹²⁸⁸. Nous pouvons toutefois noter une différence, car Jérôme Cambon décèle à Angers une préférence pour les auteurs français de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le contexte du renforcement des nationalismes ; or, cela est moins évident dans les répertoires des sociétés de la Haute-Vienne.

Quant à l'analyse par le style musical (figure 91), celle-ci ne laisse aucun doute sur la teneur même des morceaux. Les airs d'opéras dominent, comme *Norma* de Bellini, *Philémon*

¹²⁸⁷ Notre graphique est basé sur les programmes publiés dans le *Courrier du Centre* entre 1870 et 1922.

¹²⁸⁸ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, op.cit., p.284.

et *Baucis* de Gounod, ou *La Traviata* de Verdi ; si nous ajoutons à cette catégorie celle des airs d'ouverture des opéras, nous atteignons un total de 36,4% de l'ensemble des programmes recensés dans notre échantillon. Les fantaisies sont le deuxième style privilégié par les orchestres militaires de Limoges, à hauteur de 16%. Puis les valeses (9,8%), les polkas (8,2%), les mazurkas (6,2%), les pas redoublés (4,6%), les allegro militaires (3,6%), les quadrilles et les marches (3% chacun)¹²⁸⁹.

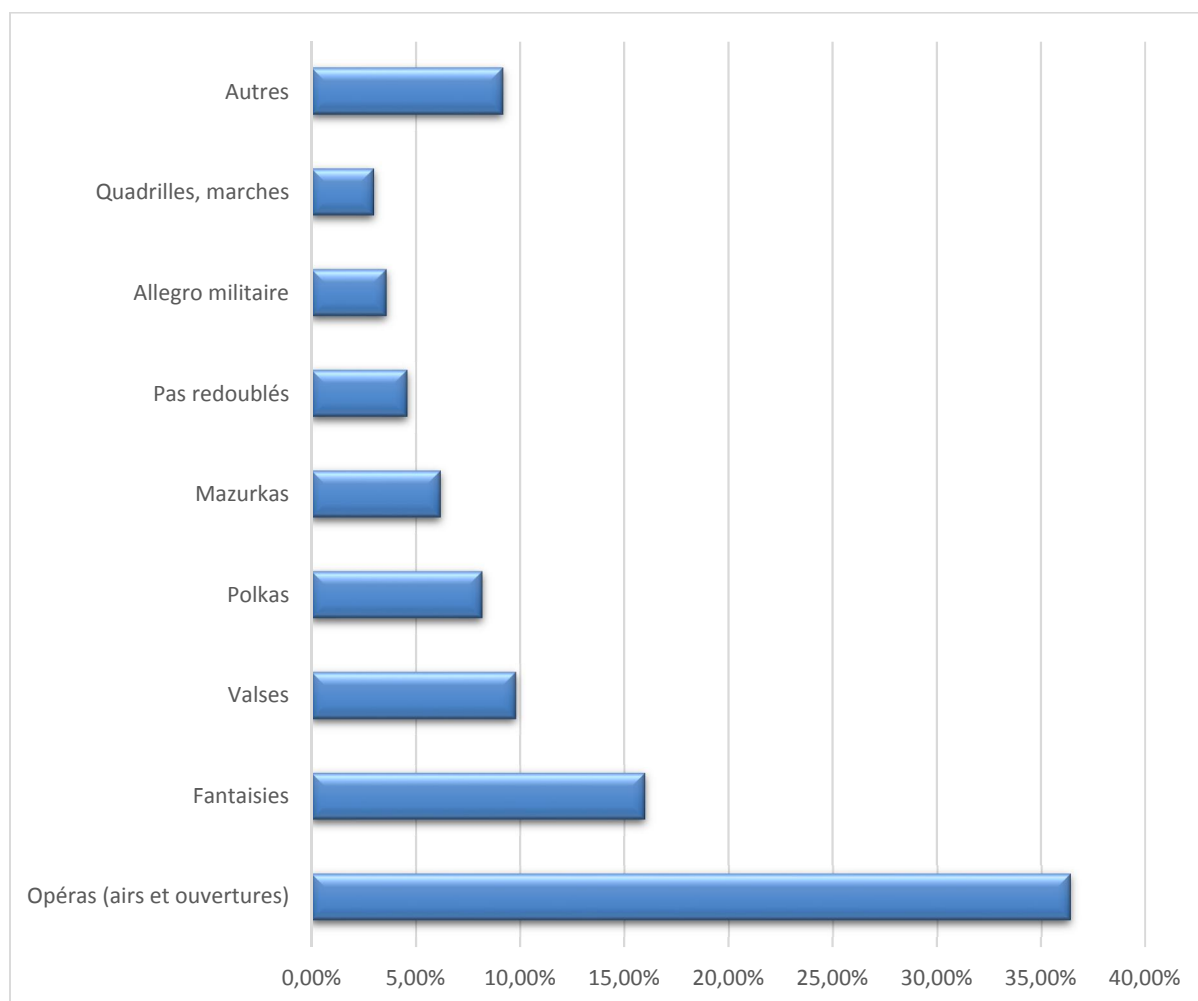


Figure 91. Répartition du répertoire joué par les orchestres militaires à Limoges (1870-1922) en fonction du style (en %).

Là encore, la similarité avec le cas angevin est importante :

¹²⁸⁹ La catégorie « autres » de notre graphique, qui représente 9,2% du total de notre échantillon, comprend cinq morceaux que nous n'avons pu identifier avec précision, ainsi qu'une barcarolle, une havanaise, une pastorale et une pavane.

« Le public angevin aime entendre les valse, les polkas, les scottish, les mazurkas et les quadrilles sur lesquels il danse, durant la semaine, dans les établissements de bal. Leur légèreté et leur facture élémentaire en font un élément populaire du répertoire des sociétés. Mais, s'il est un volet musical qui prend sous la Troisième République une ampleur indiscutable, c'est bien celui des arrangements d'extraits d'ouvrages lyriques organisés en fantaisies, mosaïques et sélections. Outre la vulgarisation d'œuvres savantes, cette dernière catégorie permet au public de "fredonner en même temps que l'harmonie sur le kiosque des airs bien connus, sinon ressassés". À ce répertoire, se greffent, enfin, des transcriptions d'œuvres orchestrales, tels des mouvements de symphonies, des suites d'orchestre et surtout des ouvertures »¹²⁹⁰.

Par le choix du répertoire, par leur omniprésence dans l'espace public urbain de la Haute-Vienne notamment entre 1870 et 1900 environ, et, enfin, par les liens ténus qui lient les orchestres militaires avec ceux du civil – nous l'avons constaté dans le monde orphéonique et celui du théâtre – les ensembles militaires ont indéniablement joué un rôle d'éducation musicale auprès d'une masse ouvrière dont de plus en plus de membres semblent conquis par les idéaux antimilitaristes, à la fin de la Belle Époque. Cependant, le déclin des musiques militaires que nous avons observé dans notre deuxième chapitre résulte davantage de décisions politiques et de réorganisation du territoire national, plutôt que d'une fronde généralisée de la population contre l'armée. D'autant que nous trouvons la trace d'un nouvel ensemble musical militaire à Limoges à la veille de la Seconde Guerre mondiale. En effet, le 107^e Régiment d'Infanterie offre à l'été 1938 des auditions, elles aussi composées en majeure partie d'œuvres de grand opéra, de valse et de marches militaires¹²⁹¹.

Néanmoins, l'opposition à Limoges est bien réelle. Elle semble culminer après les événements de 1905 et des opinions antimilitaristes sont diffusées dans des organes de presse proches du socialisme ; les critiques émanent en outre des milieux anarchistes, de la Libre-Pensée et de la franc-maçonnerie, qui ont une assise assez forte dans le département à partir de la fin du XIX^e siècle¹²⁹² ; un journaliste du *Limoges-Illustré* écrit ironiquement en 1906 que

¹²⁹⁰ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, op.cit., p.245. Pour une vision d'ensemble du répertoire militaire des sociétés angevines de la III^e République, se référer notamment au chapitre IV, « Le répertoire », pp.243-299.

¹²⁹¹ *Courrier du Centre*, 19 juin 1938. Les musiciens jouent *Le Magyar*, l'ouverture de *Léonore*, des *Chants russes*, la *Belle Inconnue* (valse), la *Marche Gasconne* et *La Victoire ou la Mort*.

¹²⁹² Alain Corbin relie l'essor de la Libre-Pensée et de la franc-maçonnerie en Limousin à la déchristianisation de la région. Il estime que toute une bourgeoisie éclairée joue un rôle important (avocats, instituteurs) dans ces mouvements et que c'est surtout dans les années 1860 que la franc-maçonnerie veille à diffuser l'irréligion dans les multiples loges reconnues par le Grand Orient en Limousin, présentes dans de nombreuses localités, dont Le Dorat, Bellac, Limoges, et Saint-Yrieix-la-

« [...] la suppression des musiques militaires entraînerait celle des concerts sur les promenades. Alors, finie l'exhibition de la belle robe ou du chapeau, fini le flirt avec le petit cousin, finis les rendez-vous... Et où diable les mamans traînaient-elles leurs filles à marier ? [...] Les musiques militaires devraient servir exclusivement à l'armée [...]. Si les musiques militaires s'en tenaient à leur rôle logique, elles serviraient uniquement à entraîner les troupes en marche »¹²⁹³.

Même si cet exemple demeure relativement rare dans les sources disponibles, il reflète toute une partie de l'opinion publique à Limoges et en Haute-Vienne. C'est là toute l'ambivalence de la population à l'égard des orchestres militaires. Nous avons vu à quel point la question mobilise les réseaux de sociabilité dans la société musicale du département – que ce soit par les édiles municipaux ou par les collectifs de commerçants qui rédigent des pétitions en faveur de ces concerts sur les places publiques. Une chanson de la revue *Limoges-Revue*, présentée en avril 1897, met à l'honneur la musique militaire, prouvant son importance dans les mœurs.

La musique du 663^e et du 778^e (extrait)¹²⁹⁴

« [...]	La contrebasse ou le hautbois ;
Et mazurka, valse ou gavotte,	Et la grosse caisse elle-même
N'ont plus aucun secret pour nous.	[...]
[...]	Et le matin quand sonne l'heure
Sous l'kiosque, tous les dimanches,	Du départ pour de nouveaux lieux,
Nous donnons un brillant concert ;	Les fill' au seuil de leur demeure
Les gommeux, les points sur les hanches,	Ont une larme dans les yeux.
Se campent pour entendre un air	Et quand nous sortons du village,
Et les jolis corsages roses	Les paysans que nous rencontrons
Palpitent au son du piston ; [...]	Nous dise'bonjour dans leur langage,
L'un le trombon', l'aut' la ptit' flûte,	En soul'vant leur bonnet de coton ».

Perche en Haute-Vienne ; néanmoins, à part quelques exceptions, la plupart de ces ateliers sont éphémères. Or, l'esprit pacifiste et universaliste de la franc-maçonnerie pourrait expliquer en partie l'opposition d'une partie de la population limousine aux musiques militaires. Consulter CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin, op.cit.* En ce qui concerne la Libre-Pensée, voir PEROUAS Louis, « Limoges, capitale de la Libre-Pensée à l'orée du XX^e siècle », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 91, n°142, 1979, pp.165-185. Pour la franc-maçonnerie, consulter LAGUIONIE Michel, *Histoire des francs-maçons à Limoges*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 2003, 320 p.

¹²⁹³ *Limoges-Illustré*, 15 décembre 1906. Intitulé « Musiques militaires », l'article est signé par le pseudonyme « Marcus ». Par ailleurs, tout en faisant une critique acerbe du *paraître* et de l'utilité des musiques militaires, cet article met en lumière le rôle social que pouvaient revêtir les concerts en extérieur pour les familles. Il s'agit-là d'une description assez réaliste, nous semble-t-il, du spectacle qui pouvait se dérouler bien davantage dans les jardins où les publics se croisent, plutôt que sur la scène.

¹²⁹⁴ ADHV, 42 J 15, extrait des paroles de *La musique du 663^e et du 778^e*, chanson tirée de *Limoges-Revue*, avril 1897. Notons que le titre évoque de manière détournée les 63^e et 78^e régiments d'infanterie de ligne, alors basés à Limoges.

b) Le répertoire orphéonique

La forte proximité entre les sociétés civiles et militaires est aussi perceptible à travers les répertoires. Sophie-Anne Leterrier relève aussi cette similitude en indiquant que, « à côté des airs militaires, les musiques d'harmonie exécutaient [...] tout le répertoire d'opéra et d'opéra-comique du XIXe siècle, sous la forme d'extraits parfois organisés en "fantaisies" ou en "mosaïques", voire des transcriptions de symphonies, des suites d'orchestre ou de grandes ouvertures »¹²⁹⁵. Très présente à la fin du XIX^e siècle, cette singularité unissant les deux groupes perdure bien après. Par leur rôle, leur organisation, leur apparence et leur composition instrumentale – que ces ensembles soient orphéon, fanfare, harmonie ou chorale – il va de soi que le répertoire que nous venons d'analyser pour les orchestres des régiments se retrouve en grande partie chez les orphéonistes. Quelques exemples, pris sur l'ensemble de la période et du territoire, suffiront pour étayer notre observation.

En 1874, l'Union chorale de Limoges, associée à la Société philharmonique, joue les morceaux suivants : l'ouverture de la *Dame Blanche* (Boieldieu), *Rappelle-toi* (mélodie de Georges Rupès), *Les Enfants de Gayant* (chœur de Laurent de Rillé), *Barcarolle pour violoncelle* (jouée par Marcel Colombier, de Paul Lütgen), *La Forge* (romance de L. Massiac), *Menuet, quintette pour instruments à cordes* (Boccherini), *Les Matelots sur la Mer* (Lipmann), l'ouverture du *Domino Noir* (Auber), *Le Lac* (méditation poétique de Niedermeyer), le chœur des *Esclaves* (Saintis), *Variations brillantes pour flûte* (J. Herman), *La Pauvre de Bazeilles* (romance de J-B. Rongé), *La Traviata* (fantaisie pour violon, Allard), *Le Moine Noir* (mélodie de Gambogi) et le chœur de *Faust* (Gounod).

Sous la direction de Léon Couturaud, l'orphéon de Bellac inscrit dans son programme en août 1875 quatre chœurs, deux « marches-fantaisies », deux quadrilles, une romance, une polka, une blquette, un galop et une mélodie. Parmi les compositeurs, citons Camille de Vos (deux fois), Boieldieu, Clodomir, Saintis, Ziégler (deux fois également)¹²⁹⁶.

À Landouge, en 1890, ce sont des fantaisies, des pas redoublés, des *Airs Limousins* et des polkas, issus des œuvres de Planquette, Verdi, Fauré, Bonnaud ou Bléger, qui sont jouées par la fanfare¹²⁹⁷.

¹²⁹⁵ LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *loc.cit.*, p.94.

¹²⁹⁶ *Courrier du Centre*, 21 août 1875.

¹²⁹⁷ *Id.*, 19 septembre 1890.

En 1894, les sociétés l'Union des Amis et le Cercle lyrique se produisent au Champ-de-Juillet avec le programme suivant :

« 1. *Allegro militaire (XXX)*, exécuté par le Cercle lyrique. – 2. *Le Silence, chœur (Daroye)* ; *Salut, beau Midi, chœur (L. de Rillé)*, chantés par le choral. – 3 *Martha, fantaisie (Tavan)*, exécutée par l'orchestre (40 exécutants). – 4. *La Voix des Chênes, romance (Goublier)*, chantée par M. Macair avec accompagnement d'orchestre. 5. *La Cinquantaine, chœur (Saintis)*, chanté par le choral. – 6. *Sur le golfe Juan, fantaisie (Candron)*, exécutée par le Cercle Lyrique. – 7. *Une Pensée, ouverture (O. Métra)*, exécutée par l'orchestre. – 8. *Arlequins et Polichinelles, chœur (L. de Rillé)*, chanté par le choral avec accompagnement d'orchestre (80 exécutants) »¹²⁹⁸.

À Saint-Junien en 1920, l'harmonie L'Espérance fait entendre au kiosque un *Allegro militaire* de Parès, une fantaisie sur *Si j'étais roi* d'Adam, un *Concerto pour clarinette* de Wettge et une valse des *Cloches de Corneville*, de Planquette. En 1932, la même société joue un allegro de Signard, une mosaïque sur *Faust* (Gounod), une polka de Petit, enfin deux fantaisies dont une sur *Carmen* (Bizet)¹²⁹⁹.

En mai 1925, l'Union musicale de Saint-Léonard-de-Noblat joue une marche d'Andrieu, une ouverture de Fouillot, une polka de Hemmerlé et deux fantaisies de Renoux et Andrieu¹³⁰⁰.

L'estudiantina L'Espérance d'Oradour-sur-Glane entonne une *Marche des Pupilles*, des *Airs Limousins*, une fantaisie et une valse en octobre 1931¹³⁰¹.

Nous pourrions encore multiplier les exemples sans pour autant varier de manière significative dans le répertoire. Toutefois, l'analogie avec les orchestres militaires ne doit pas effacer la singularité du répertoire orphéonique. Très tôt, certains tentent même de se démarquer du modèle militaire. En 1879, le secrétaire de la Société philharmonique de Limoges explique l'évolution du répertoire par ces mots :

« Depuis quelques temps, il [notre orchestre] n'a pas craint de sortir d'un genre où il se renfermait naguère avec un soin jaloux : je veux parler de la musique classique [...]. A nos derniers concerts, nous l'avons vu aborder avec un égal succès les productions les plus originales de l'école française contemporaine, avec la *Danse macabre* de St-Saëns et les ravissants petits entr'actes de Massenet, puis nous restituer avec une fidélité de style et d'intentions merveilleuses quelques pages des vieux maîtres des XVII^e et XVIII^e »

¹²⁹⁸ *Courrier du Centre*, 16 juin 1894.

¹²⁹⁹ *Id.*, 21 septembre 1932.

¹³⁰⁰ *Id.*, 9 mai 1925.

¹³⁰¹ *Id.*, 7 octobre 1931.

siècles, et enfin couronner ces heureuses tentatives par la Rhapsodie hongroise de Liszt ; musique étrange et puissante à la fois [...] »¹³⁰².

Dans les années 1930, d'autres sociétés comme le Cercle Symphonique amateur de Limoges, estiment être contraintes de modifier leur répertoire à cause des nouvelles technologies. Lors de l'assemblée générale du cercle, en 1934, il est expliqué que, pour contrer la lassitude du public qui est « gavé de musique »¹³⁰³ par la radio et par le phonographe, d'autres œuvres, inédites pour les musiciens, sont ajoutées ; c'est la raison pour laquelle le Cercle élargit son répertoire, pour atteindre 78 œuvres en 1934, contre 53 l'année précédente.

Enfin, à l'instar des concerts militaires, nous n'avons aucune trace d'un public dansant face aux musiciens, ce qui a aussi été observé pour le Maine-et-Loire. Sans pour autant qualifier les spectateurs de passifs, il semblerait que toutes les œuvres dansantes (mazurkas, polkas, valse, quadrilles) ne sont *a priori* pas dansées par le public, qui reste assis ou debout pour écouter ; Jérôme Cambon explique cela par le manque d'espace dédié à la danse en couple : les abords du kiosque sont restreints et limitent les déplacements ; en fait, « le répertoire des sociétés se plaît plutôt à remémorer des danses que les auditeurs pratiquent couramment dans les établissements de bal »¹³⁰⁴ sauf dans le cadre de soirées dansantes organisées par les sociétés elles-mêmes. L'absence de danses improvisées par les spectateurs – notamment en extérieur – peut aussi résulter d'une volonté grandissante de maîtriser son corps et ses passions au sein des espaces publics.

Les points sur lesquels les répertoires des sociétés musicales diffèrent de ceux des orchestres militaires sont : un recourt plus fréquent aux chœurs, l'insertion plus systématique de morceaux contenant des airs limousins – notamment dans les années d'entre-deux-guerres – et, surtout, une diffusion spatiale bien plus vaste, étant donné le maillage départemental assez dense des orphéons en Haute-Vienne.

c) Le répertoire religieux

Dans le cadre de nos recherches, l'analyse du répertoire religieux peut permettre de déceler des ruptures ou des continuités de la pratique spirituelle en Haute-Vienne. Nous avons déjà vu l'implantation assez nette du courant anticlérical dans le département dès la fin des années 1880 et surtout dans les années 1900. Or, la « déchristianisation » observée par Alain

¹³⁰² ADHV, 4 T 36, assemblée générale de la Société philharmonique de Limoges, rapport du secrétaire J. Pellet, 11 janvier 1879.

¹³⁰³ AML, 1 S 4, assemblée générale du Cercle Symphonique amateur de Limoges, 1934.

¹³⁰⁴ CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République*, *op.cit.*, p.265.

Corbin¹³⁰⁵ a-t-elle une influence profonde sur le répertoire de la musique sacrée et religieuse ? De surcroît, cela a-t-il des conséquences sur les sociabilités qui se nouent dans l'espace religieux ?

Dans un premier temps, il semble utile de se rappeler de l'importance du calendrier chrétien fixe qui encadre une pratique musicale rythmée par les fêtes patronales et par des solennités régulières, à l'instar des ostensions ; ces dernières ont, par exemple, lieu tous les sept ans dans les principales villes de la région, notamment Limoges, Saint-Junien, le Dorat ou encore Saint-Léonard-de-Noblat. Alain Corbin évoque à leur propos des « roulements de tambour dans toutes les directions »¹³⁰⁶ et ajoute que ce sont des « manifestations culturelles unissant les différents groupes du corps social »¹³⁰⁷ ayant une double valeur, folklorique et religieuse. Enfin, Alain Corbin distingue l'importance des fêtes de quartier et des fêtes patronales comme les frairies, où les châsses de saints sont transportées en grande pompe à travers les rues ; cette pratique concerne aussi des zones rurales – et c'est, ici, une sociabilité qui réunit de nombreux villages entre eux, comme la procession de saint Maximin, avec un itinéraire qui traverse 60 villages de la Basse-Marche. Malheureusement, les programmes de ces festivités sont pour la plupart absents des sources et ne peuvent donc pas enrichir notre analyse du répertoire dédié au monde culturel. En revanche, il nous est possible d'affirmer que, malgré la déchristianisation amorcée très tôt sous la III^e République, les pratiques religieuses se maintiennent à l'image des ostensions¹³⁰⁸.

Toutes les fêtes religieuses sont l'occasion pour les fidèles, le clergé et les artistes de se réunir dans les édifices dédiés au culte chrétien, dans toute la Haute-Vienne. Seulement, les archives sont trop parcellaires pour réaliser une étude exhaustive des répertoires les plus joués dans l'ensemble du département, en particulier dans les églises rurales. Les

¹³⁰⁵ Selon Alain Corbin, « tout se passe comme s'il s'était produit une certaine laïcisation de la sociabilité régionale avant même le développement du mutualisme », in CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, *op.cit.*, p.664.

¹³⁰⁶ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, *op.cit.*, p.673.

¹³⁰⁷ *Ibid.*

¹³⁰⁸ Rappelons que les ostensions limousines, nées à la fin du haut Moyen Age, ont lieu tous les sept ans dans plusieurs communes de la Haute-Vienne, de la Creuse, de la Charente et de la Vienne. Elles consistent en des processions publiques lors desquelles des confréries exposent des reliques, à l'image de celles de saint Martial, patron de la ville de Limoges. Bien souvent, ces festivités sont accompagnées de musiques, ces dernières n'étant pas forcément issues du répertoire religieux, notamment dans la première moitié du XX^e siècle. La Cinémathèque de la Nouvelle-Aquitaine contient par exemple dans ses archives un film des ostensions limousines d'avril 1939, dans lequel nous distinguons plusieurs ensembles musicaux apparentés à des fanfares et à des groupes traditionnels. Voir VINCENT Odile, « Les retrouvailles anachroniques d'une communauté avec son fondateur : saintes reliques et définitions territoriales dans la région de Limoges », in *L'Homme*, 2002/3, n°163, pp.79-106 ; voir également D'HOLLANDER Paul, « Les ostensions en Limousin au XIX^e siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 217, n°3, 2000, pp.503-516 ; et ALLARD Jean-Marie, CAPOT Stéphane (dir.), *Une histoire des ostensions en Limousin*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2007, 159 p.

événements organisés dans des bâtiments prestigieux bénéficient d'une publicité beaucoup plus ample : la cathédrale Saint-Étienne, les églises Saint-Pierre-du-Queyroix ou Saint-Michel-des-Lions à Limoges, l'abbatiale de Solignac, les églises de Saint-Léonard-de-Noblat ou de Saint-Junien.

Nous avons choisi de travailler sur la base d'un échantillon de 44 concerts spirituels, entre l'été 1871 et l'été 1940, que nous reproduisons en annexe¹³⁰⁹. Les partitions anciennes extraites des productions pieuses du Moyen Age, des périodes de la Renaissance et de l'ère baroque sont très présentes dans ce répertoire. Ce dernier est le moyen par lequel des artistes – instrumentistes locaux, chanteurs et chanteuses des chœurs – partagent une esthétique musicale commune ; la scène culturelle peut aussi être un tremplin pour des compositeurs limousins soucieux de produire une œuvre pieuse et, parfois, de se construire un réseau, un nom dans le milieu musical de Limoges et du département. Néanmoins, même si une partie d'entre eux continuent d'offrir leurs services pour des offices religieux – comme beaucoup l'ont fait à leurs débuts dans les premières décennies de la III^e République – ils sont bien moins nombreux à tenter l'expérience dans l'entre-deux-guerres. Quelques sociétés orphéoniques participent également à des solennités à la cathédrale de Limoges ou dans des églises de moindre envergure, ce qui pourrait nous interpeller sur l'interprétation des règlements intérieurs de ces associations. Enfin, la laïcisation du milieu scolaire fait disparaître très tôt l'étroite association observée dans les années 1870 entre le répertoire religieux et l'école, lors des communions destinées aux élèves. Des manifestations patriotiques et républicaines laïques remplacent progressivement les célébrations chrétiennes jugées surannées pour une masse ouvrière déchristianisée.

Toujours est-il que l'omniprésence des artistes limousins dans les concerts spirituels jusqu'à la Belle Époque, puis leur relative diminution après celle-ci, sont un indice pour comprendre les effets de la laïcisation de la société française sur la pratique musicale. En effet, ce sont davantage des artistes étrangers du département qui viennent tenir les orgues ou chanter devant le public entre les deux guerres mondiales. Ce n'est pas une carence en musiciens, mais bel et bien une conséquence sociale et culturelle de la déchristianisation, sur une terre, qui plus est, largement acquise aux mouvements de la Libre-Pensée, de la franc-maçonnerie et de l'anticléricalisme, ce dernier étant lié à l'essor d'une tradition de gauche depuis la II^e République. Mais l'esprit traditionaliste qui accompagne l'émergence des mouvements régionalistes n'est pas étranger au maintien d'une spiritualité pratiquée, sans aucun doute, par des personnes qui ne se recrutent pas dans les mêmes couches sociales

¹³⁰⁹ Voir l'annexe n°13. Ces 44 concerts ont été sélectionnés selon deux critères : d'abord la quantité des détails donnés dans les comptes-rendus et, ensuite, leur étendue chronologique permettant d'avoir une vue d'ensemble sur notre période.

que celles se rendant à d'autres formes de rendez-vous musicaux, à l'image des cabarets ou des salles de bal proposant les premières formes de danses modernes dans les années 1920.

Nous pouvons affirmer que le répertoire religieux, s'il n'est pas totalement figé, est fortement immobile dans le sens où les œuvres présentées, lorsqu'elles ne sont pas la création des concertistes présents *in vivo*, sont en très grande majorité issues de compositeurs anciens. La présence quasi-systématique de chœurs féminins est une autre singularité du répertoire religieux, étant donné la faible place occupée par les femmes dans le monde musical professionnel et amateur. La continuité de ces chœurs dans l'entre-deux-guerres vient contredire le constat de Laudine Lemancel, lorsqu'elle associe le déclin – relatif – des chorales à la grande vague de laïcisation de la société¹³¹⁰.

Parmi le calendrier chrétien, des fêtes sont particulièrement suivies par les fidèles, pratiquants ou non. Périodiquement, Noël, l'Assomption, les fêtes de Pâques puis les fêtes de Jeanne d'Arc sont célébrées avec faste dans les zones urbaines. Pour fêter Noël en 1888, c'est la *Messe de sainte Cécile* d'Adolphe Adam qui est jouée à la cathédrale de Limoges ; partout, « la messe a été égayée de chants et noëls limousins vieillots, rustiques et charmants »¹³¹¹, cérémonie pendant laquelle les organistes ont un rôle de premier plan. Jean-Louis Dutreix et Jean Jouhaud, eux, donnent l'exemple de la Fête de Jeanne d'Arc les 25, 26 et 27 juin 1909, une grande manifestation populaire de la survivance d'un esprit catholique, contre lequel les anticléricaux ne réagissent que par la raillerie ; ces festivités attirent plus de 100 000 personnes dans les rues de Limoges décorées, dont beaucoup viennent des départements voisins. D'après ces auteurs, le caractère festif surpasse le religieux pour permettre au monde ouvrier de participer en masse à l'événement. Des festivités ont aussi lieu à Saint-Yrieix-la-Perche, à Saint-Junien et à Bellac. Nul doute que la musique faisait partie du cérémonial. Pendant ces fêtes, la musique fait aussi partie du cérémonial à la cathédrale de Limoges, pour lequel nous dénotons un caractère religieux plus ostensible : le 27 juin 1909 au « matin, la messe pontificale célébrée par l'évêque Renouard fut surtout musicale, avec orgue, trompettes et chœur exécutant les œuvres de Gounod dédiées à Jeanne »¹³¹².

En 1881 nous lisons que « chaque année, pendant le mois de mai, il n'est pas une seule église de Limoges qui n'ait [...] "sa chapelle" où les voix se mêlent aux instruments pour exécuter, le soir, quelques airs de musique religieuse »¹³¹³.

¹³¹⁰ LEMANCEL Laudine, *La vie musicale à Limoges entre 1850 et 1914*, op.cit.

¹³¹¹ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1890.

¹³¹² DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque*, op.cit., p.51.

¹³¹³ *Courrier du Centre*, 16 mai 1881.

Paul Charreire, dont de nombreuses œuvres sont diffusées dans les églises, en particulier à la fin du XIX^e siècle – ainsi que celles de son fils Cécilio – met en avant dans un article de 1890 les concerts organisés pour l'achèvement de la cathédrale Saint-Étienne, dont le maître de chapelle est Francis Blanchard. Il ajoute des éléments sur l'inauguration de l'église Saint-Joseph, où Jean-Baptiste Arlet officie en tant que maître de chapelle. Surtout, il indique que « dans chaque paroisse, le mois de Marie réunit de nombreux chœurs de dames »¹³¹⁴.

D'autres fêtes patronales engagent une sociabilité musicale régulière : la Sainte-Cécile, patronne des musiciens, ou encore la Saint-Hubert, patron des chasseurs. Il n'y a guère qu'en 1925 que nous trouvons la trace d'une forme de remise en question de ce calendrier musical : s'il est noté que toutes les sociétés musicales de la Haute-Vienne ont répondu favorablement à l'appel de Maximilien Faure pour la Sainte-Cécile, il est aussi écrit

« [...] sauf l'Orphéon Socialiste, au sein duquel l'un de ses membres avait menacé de démissionner avec éclat, si sa société s'associait à une manifestation, selon lui, à tendances cléricales »¹³¹⁵.

Il est vrai qu'entre les années 1870 et 1900, la Sainte-Cécile est un événement ignorant assez nettement les combats menés par les anticléricaux du régime républicain. En effet, que ce soit pour l'orphéon de Bellac en 1875¹³¹⁶, la fanfare de Saint-Yrieix en 1882¹³¹⁷, les Enfants de Saint-Junien en 1887¹³¹⁸ ou encore l'harmonie de Rochechouart en 1891¹³¹⁹, l'accomplissement du rite n'est obtenu qu'à la seule condition de réaliser une messe en musique, ou de faire toute une partie de la fête dans l'église de la commune. En dépit de la laïcisation et du développement des idées socialistes hostiles au cléricalisme, une grande partie du monde orphéonique de la Haute-Vienne continue, dans l'entre-deux-guerres, de fêter la Sainte-Cécile dans les églises¹³²⁰.

Mais peu à peu, aux environs de 1925, une rupture semble s'amorcer avec les traditions concernant la Sainte-Cécile. Les fêtes se déroulent de plus en plus dans des salons pour organiser des bals, sans véritable cérémonie religieuse. Puis la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne met sur pied de grands festivals suivis de banquets dans la

¹³¹⁴ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale » par Paul Charreire, 1890.

¹³¹⁵ *Courrier du Centre*, 30 novembre 1925.

¹³¹⁶ *Id.*, 20 novembre 1875.

¹³¹⁷ *Id.*, 29 novembre 1882.

¹³¹⁸ *Id.*, 23 novembre 1887.

¹³¹⁹ *Id.*, 2 décembre 1891.

¹³²⁰ Plusieurs exemples paraissent dans les colonnes du *Courrier du Centre* : à Rochechouart (25 novembre 1920), Bellac (27 novembre 1920), Coussac-Bonneval (7 novembre 1922) ou encore Cussac (16 novembre 1922).

salle de l'Union, où 3 000 personnes se réunissent en 1926¹³²¹ et 4 000 en 1927 et en 1928¹³²². Preuve, sans doute, d'une laïcisation plus effective de la Sainte-Cécile : l'Orphéon socialiste, réfractaire en 1925, participe aux festivités de 1927. Le rituel de la messe en musique n'a sans doute pas disparu pour l'ensemble des sociétés musicales du département, mais il est certain qu'un bouleversement assez net se produit dans ces années, tant dans les pratiques que dans les mentalités.

Irrégulièrement, des inaugurations de grandes orgues sont à l'origine de concerts spirituels. Un appel pour doter la cathédrale de Limoges de nouvelles orgues est suivi par la publication de treize listes de souscription dans le *Courrier du Centre*, entre le 5 juin et le 2 septembre 1939. Au total, ce sont 116 187,30 francs qui sont récoltés, à la fois par des ecclésiastiques et par des laïcs¹³²³. Cela résulte non seulement d'un esprit de solidarité très fort au sein d'un monde religieux attaché à l'association de la musique avec les rituels chrétiens, mais aussi d'un lien encore vivace avec une partie du monde laïc soucieux de l'esthétique sonore et visuelle de son lieu de culte.

La Première Guerre mondiale a aussi son lot de conséquences pour la musique religieuse. En 1919 et en 1920, des cérémonies sont organisées en faveur de la paix ou en l'honneur des victimes du conflit. Ainsi l'église Saint-Michel-des-Lions de Limoges est le théâtre d'un « Te Deum de la paix » en juillet 1919¹³²⁴, tandis que l'année suivante les morts de la guerre sont célébrés dans la cathédrale Saint-Étienne¹³²⁵.

Notre échantillon nous fournit une liste étendue de 94 compositeurs¹³²⁶ dont les œuvres sont jouées et entendues dans les églises de Limoges principalement, et quelques-unes du département. L'étude affinée des artistes inscrits dans les programmes indique une nette préférence, sur l'ensemble de notre période, pour les grands compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles (figure 92). Cependant, une autre spécificité de la musique religieuse est l'attrait particulier que constituent les productions musicales du Moyen Age et de la Renaissance ;

¹³²¹ *Courrier du Centre*, 20 novembre 1926.

¹³²² *Id.*, 6 décembre 1927 et 17 décembre 1928.

¹³²³ Les treize listes sont publiées dans les pages du *Courrier du Centre* les 5, 9, 12, 16 et 26 juin ; les 2, 10, 13 et 24 juillet ; les 7, 20 et 25 août et, enfin, le 2 septembre 1939. Nous avons comptabilisé 717 donateurs, dont 610 provenant de particuliers – essentiellement des ecclésiastiques – donc près de 80% des dons ; puis 98 provenant des institutions et autres associations religieuses (plus de 13,6%), le reste provenant d'associations laïques diverses et de recettes de concerts. Parmi les dons de particuliers, nous trouvons Marguerite Charreire, fille de l'ancien organiste et professeur de musique Paul Charreire ainsi que Marcel Colombier.

¹³²⁴ *Courrier du Centre*, 6 juillet 1919.

¹³²⁵ *Id.*, 28 juin 1920.

¹³²⁶ Notons qu'en plus des 94 compositeurs, 4 pièces d'auteurs anonymes sont également jouées dans notre échantillon.

nous trouvons, pour cette raison, un nombre conséquent d'œuvres comprises entre l'essor du chant grégorien et l'avènement de l'ère baroque en Europe.

De plus, nous pouvons constater que, mis à part une manifestation organisée dans l'église Réformée de Limoges en 1932, mettant à l'honneur des partitions très anciennes comme le *Chant des Croisés* du XI^e siècle¹³²⁷, ce sont les catholiques qui produisent la très grande majorité des œuvres musicales religieuses. Les autres branches du christianisme, voire les autres religions, ne sont que trop peu représentées, d'abord par la carence des sources, puis par la faiblesse numérique de leurs pratiquants. Leur évocation seule ne suffit pas à les incorporer dans notre analyse sur les répertoires ; ce n'est pas pour autant que les habitants les ignorent. Sur une musique de Léon Roby, une chanson intitulée *Couplets d'Allah* est par exemple incluse dans *Limoges-Revue*, spectacle présenté au théâtre de Limoges en 1897¹³²⁸.

¹³²⁷ *Courrier du Centre*, 18 janvier 1932. Voir l'annexe n°13.

¹³²⁸ ADHV, 42 J 15, *Limoges-Revue*, détails et programme. Sur l'air de *Ah ! qu'il est beau mon Alcindor*, les paroles sont les suivantes (extrait) : « C'est moi le juge incorruptible / Des mortels du monde entier ; / Quoique ma tâche soit pénible, / Je sais fort bien m'en acquitter. / Avec mon compagnon saint Pierre, / Qui sert de portier, / Nous bâclons bien vite une affaire / Jusques au jugement dernier. / *Refrain* : C'est moi le Père créateur / Et l'éternel sauveur / De tous les pécheurs affolés / Criant : Pitié ! Pitié ! Pitié ! / C'est moi le Père créateur / Et l'éternel sauveur ; / Le Père cré, cré (*bis*) / Le Père créateur ».

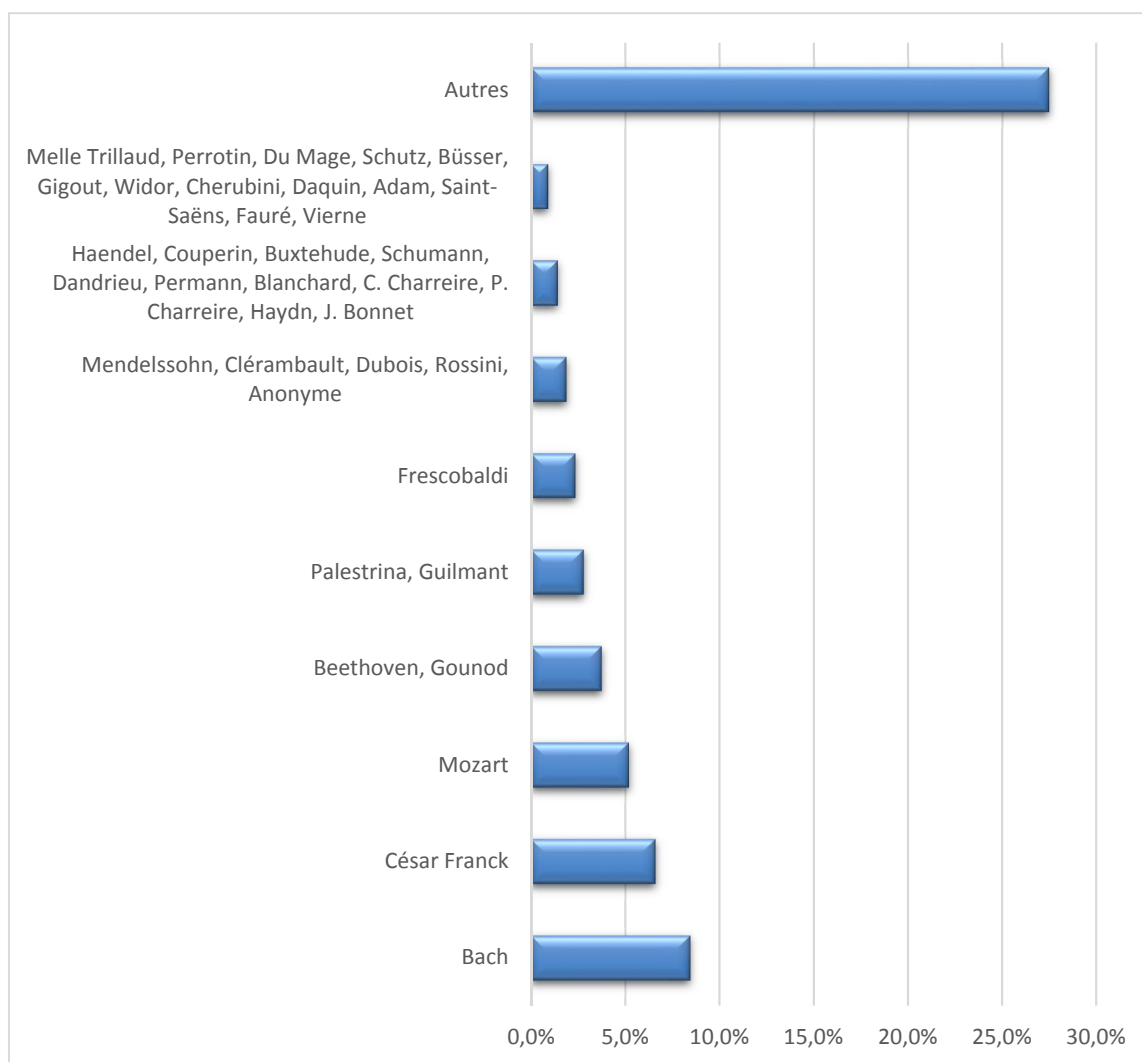


Figure 92. Taux de récurrence des compositeurs des programmes des concerts religieux de l'échantillon prélevé entre 1871 et 1939 (annexe n°13).

En prenant en compte les 213 morceaux joués dans ces concerts, nous pouvons déterminer des tendances générales. Jean-Sébastien Bach (1685-1750) arrive en tête : il représente 8,5% de l'ensemble des pièces religieuses de notre échantillon ; il devance César Franck (1822-1890), à hauteur de 6,6% ; Mozart (1756-1791) puis Beethoven (1770-1827) et Gounod (1818-1893). Enfin, d'autres auteurs sont, dans une moindre mesure, joués régulièrement dans les édifices religieux : de nombreux italiens comme Frescobaldi (1583-1643), Palestrina (vers 1525-1594) et Rossini (1792-1868) ; l'Autrichien Haydn (1732-1809) ; les Allemands Mendelssohn (1809-1847) et Haendel¹³²⁹ (1685-1759) ; et de nombreux Français dont Guilmant (1837-1911), Clérambault (1676-1749), Dubois (1837-1924), etc.

¹³²⁹ Le cas de Haendel est assez complexe lorsqu'il s'agit de catégoriser les artistes par leur nationalité ; il est en effet davantage Prussien, mais termine sa vie en tant que sujet britannique. Nous avons choisi de le placer parmi les auteurs « allemands » sans pour autant nier son parcours, ni ses choix de vie.

Si nous comparons ces résultats avec ceux de la ville de Caen, pour laquelle Étienne Jardin a analysé 228 morceaux joués par le violoniste Le Vallois entre 1870 et 1927, la similarité est forte ; il constate

« [...] l'existence d'un répertoire de musique ancienne assez restreint mais très souvent joué. Les "Classiques" (Bach, Corelli, Gluck...) sont au nombre de huit mais sont joués 49 fois [...]. Les "Romantiques" (Beethoven, Mendelssohn, Schumann...) sont dix et sont joués 64 fois [...] »¹³³⁰.

L'attrait pour les œuvres anciennes résulte parfois de la volonté des musiciens eux-mêmes, réticents à proposer des programmes modernes dans un cadre qui, selon eux, ne s'y prête pas. Aussi, Paul Charreire se désole dans *l'Almanach du Limousin* en 1890 du fait « d'entendre presque partout les productions de l'art moderne reléguer dans l'ombre les splendeurs du chant grégorien »¹³³¹. Plus loin, il déplore une « infériorité de l'enseignement musical dans les séminaires »¹³³², l'absence de notions de l'art grégorien ou d'une école d'orgue et de composition. Pourtant, les auteurs limousins ne sont pas absents des programmes et sont même assez prolifiques en la matière, au moins jusqu'à la Belle Époque. Nous avons vu précédemment l'importance de la formation religieuse pour bon nombre de compositeurs de la Haute-Vienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; la production d'œuvres pieuses est à lier, indubitablement, avec cet état des choses, qui disparaît concomitamment avec la laïcisation.

Le musicien et compositeur Joseph Bajou, lui aussi très présent dans le cadre de la musique religieuse, prend la défense de cette dernière à la fin des années 1880. L'opposition au théâtre y est assez nette dans ses propos, puisqu'il écrit que

« Si la musique s'est exilée du théâtre, nous la retrouvons ailleurs, sous une forme plus noble et plus pure. Nos églises sont un foyer où brûle sans pâlir la céleste flamme de l'art sacré. [...] Nous conseillons à nos lecteurs de suivre avec exactitude ces diverses manifestations de la musique religieuse. Là sans doute ils ne retrouveront pas les

¹³³⁰ JARDIN Étienne, « La musique à Caen sous la Troisième République d'après un amateur : le *Cahier Le Vallois* (1870-1927) », *loc.cit.*, p.317. L'auteur précise toutefois que les œuvres contemporaines sont très jouées dans les églises normandes ; il conclut alors que les « musiciens autour de Le Vallois profitent de ces représentations pour découvrir et tester des œuvres contemporaines » (pp.317-318). Or, à la lecture de notre échantillon (voir l'annexe n°13), cela ne semble pas être aussi significatif en Haute-Vienne.

¹³³¹ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale », par Paul Charreire, 1890. Ce souhait exprimé par le compositeur va dans le sens de la réforme engagée par le pape Pie X en 1903, que nous évoquerons plus précisément un peu plus loin.

¹³³² *Ibid.*

émotions dissolvantes du théâtre, mais combien ils se sentiront vite dominés par cet art salutairement vivifié [...] »¹³³³.

Son appel, qui n'est sans doute pas passé inaperçu, ne résiste cependant pas au contexte anticlérical très vivace de la Belle Époque. Il faut dire que le conseil municipal réfléchit de son côté, en 1900, aux dangers que constitueraient les congrégations pour la jeunesse¹³³⁴ ; c'est donc dans un climat assez défavorable que les défenseurs de la musique religieuse agissent, encouragés par ailleurs par les initiatives du pape Pie X, qui publie un *Motu Proprio* en novembre 1903¹³³⁵ dans le but de redonner de l'éclat et une ligne directrice à la musique sacrée. Mais, en Haute-Vienne du reste, même s'ils sont numériquement limités, les promoteurs du répertoire sacré s'organisent en un réseau dense et soudé. Cela leur permet de se maintenir sur l'ensemble de la période malgré leur relatif effacement des sources dans l'entre-deux-guerres – au moins en tant que compositeurs.

Ce qui ressort, enfin, de notre recherche sur le répertoire religieux, c'est la domination presque sans partage des établissements ecclésiastiques de Limoges et de quelques-uns dans les zones les moins rurales du département. Est-ce là le signe que la plupart des bâtiments religieux subissent l'absence de musique pendant les offices et les fêtes ? Il faudrait, pour répondre de manière certaine à cette question, réaliser une enquête approfondie sur le sujet ; mais il nous semble que l'exemple de l'église d'Eymoutiers peut être représentatif de l'état dans lequel se trouve la majorité des édifices des paroisses limousines : en 1937, dans le cadre de l'inauguration d'un « orgue-harmonium », il est écrit : « Muettes depuis plusieurs générations, les grandes orgues de [la] collégiale vont retrouver leurs voix puissantes et douces »¹³³⁶. Cela apporterait par ailleurs un autre angle d'observation du rôle des églises

¹³³³ *Almanach du Limousin*, « Revue musicale » par Joseph Baju, 1887.

¹³³⁴ ADHV, 4 T 36, extrait du conseil municipal du 18 juillet 1900. Nous pouvons rappeler les propos du conseiller municipal Balleroy pour lequel « ce n'est pas au moment où les congrégations font tout ce qu'elles peuvent pour donner des distractions à leurs élèves que le Conseil doit songer à supprimer ces matinées populaires et démocratiques qui étaient très goûtées des enfants ».

¹³³⁵ Le 22 novembre 1903, jour de la Sainte-Cécile, le pape Pie X publie en effet ce texte sur la musique sacrée. Après avoir exposé les principes généraux de cette dernière, il détaille les lignes directrices des genres, des textes ou encore des instruments à promouvoir. Il prône par exemple l'idée que « l'antique chant grégorien traditionnel devra donc être largement rétabli dans les fonctions du culte ». Or, force est de constater que, malgré quelques manifestations éparses, ce document n'est que très peu suivi d'actions concrètes en Haute-Vienne. Cela rejoint ce qu'Étienne Jardin a observé pour la ville de Caen, en affirmant que la tentative de réforme de Léon X n'a « que peu d'effet sur le répertoire joué dans les églises normandes jusque dans les années 1920. La réhabilitation des mélodies grégoriennes et de la polyphonie palestrinienne reste très marginale » : JARDIN Étienne, « La musique à Caen sous la Troisième République d'après un amateur : le *Cahier Le Vallois* (1870-1927) », *loc.cit.*, p.317.

¹³³⁶ *Courrier du Centre*, 8 mai 1937.

dans la construction d'une identité rurale, en plus des cloches et de la symbolique de leur utilisation¹³³⁷.

Dans les années 1870-1880, les compositeurs limousins produisent donc de nombreuses œuvres religieuses ; cette pratique est héritée d'une formation musicale largement produite par le monde ecclésiastique, comme le prouvent les recherches et les conclusions de Camille Jouhannaud en 1905 et 1906¹³³⁸. Nous pouvons citer un *Benedictus* de Joseph Permann en 1871-1872, un *Sanctus* et un autre *Benedictus* de Francis Blanchard en 1874 ; un *O filii* (1874) et un *Veni creator* (1880) de Paul Charreire ; toujours en 1880, la cantate *Immaculée Conception* est créée par l'abbé Delor et Cécilio Charreire¹³³⁹, ce dernier produisant également un *Tantum ergo* la même année, peu après son *Hymne pour les Ostensions* (1876)¹³⁴⁰. Puis, en 1882, plusieurs compositions sont annoncées dont « une messe de M. Joseph Baju, chantée le 27 novembre [1881] à Saint-Michel »¹³⁴¹. Joseph Permann produit de nouveau un *Tantum ergo* en 1891, tandis que Cécilio Charreire prolonge son activité au-delà de la Grande Guerre, avec deux partitions annoncées dans notre échantillon : une *Cantate*, jouée dans le cadre des ostensions de 1918 et *Restes sacrés*, œuvre jouée pour le « Te Deum de la paix » donné en 1919 en l'église Saint-Michel de Limoges. Puis leur présence se fait bien moins nette par la suite ; comme s'ils avaient tous été appelés à produire des œuvres déconnectées de l'esprit religieux. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ne se font plus les interprètes du répertoire religieux, mais qu'ils en sont moins les producteurs. Il s'agit, en réalité, d'un abandon générationnel d'un répertoire jugé désuet et inadapté à la vie moderne de l'entre-deux-guerres. D'autant que les compositeurs très actifs dans le domaine religieux ont une moindre activité, et pour cause : Joseph Baju meurt en 1887, Paul Charreire en 1898 puis Joseph Permann en 1920. D'autres ont une longévité qui leur permet de continuer de créer quelques œuvres, à l'image de Jean-Baptiste Arlet, qui meurt en 1945, ou encore d'Alfred Sarre, qui compose par exemple un *Offertoire* édité en 1925 (figure 93). Dédiée à Marcel Colombier, la partition pour violon est, semble-t-il, offerte par son auteur à Louise Trillaud, professeure de violon à Limoges, en 1934.

¹³³⁷ Sur ce point, consulter CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 368 p.

¹³³⁸ JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIX^e siècle », *loc.cit.* Plusieurs passages publiés dans les tomes 55 et 56 du *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin* font en effet référence aux cérémonies religieuses et à l'importance de la musique religieuse entre 1802 et 1830.

¹³³⁹ *Almanach du Limousin*, « Revue littéraire », 1880.

¹³⁴⁰ Bfm, Ass 188, *Hymne pour les Ostensions de 1876*, musique de Cécilio Charreire, paroles de l'abbé Hippolyte Delor.

¹³⁴¹ *Almanach du Limousin*, « Revue littéraire et artistique », 1882. Il s'agit peut-être de la même composition jouée à l'occasion des ostensions en avril 1883, ce que nous ne pouvons pas confirmer en l'absence des partitions. Voir l'annexe n° 13.

Mademoiselle & Louise Trillaud
Paris, le 16-7-34

à Marcel COLOMBIER

OFFERTOIRE

Violon Alfred SARRE

Op. 1

Andante 3 Rit. a Tempo p

Rit. a Tempo pp

Allarg. f

a T^o bien mesuré pp mf

ff

Tempo rubato pp

cor fuoco

dim.

a T^o più lento p

Rit.

Copyright 1925 by
DEISS & CRÉPIN Éditeur, 31, rue Meslay, Paris D. & C. 3890

TOUS DROITS D'ÉDITION PUBLIQUE DE RÉPPLICATION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUT PAYS
Y COMPRIS LE SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK

Figure 93. Partition de l'*Offertoire*, composition religieuse d'Alfred Sarre en 1925¹³⁴².

D'autres pages religieuses d'Alfred Sarre sont conservées dans le fonds Lagueny des Archives départementales de la Haute-Vienne. Nous trouvons notamment un *Agnus Dei* pour soprano et ténor, dédié lui aussi à « mademoiselle Louise Trillaud »¹³⁴³ en avril 1900, un *Ave Maria* « pour mezzo-soprano ou ténor, avec accompagnement d'orgue et violoncelle obligé »¹³⁴⁴, daté de juin 1899. Cette liste crédibilise ainsi la thèse selon laquelle la musique religieuse décline dans les productions des compositeurs limousins après la Première Guerre mondiale. L'essor du répertoire régionaliste et félibréen, l'irruption des modernités musicales et techniques et l'esprit anticlérical très partagé dans une terre traditionnellement placée à gauche justifient en partie ce déclin. Tout comme celui de la musique religieuse, les répertoires

¹³⁴² ADHV, 37 J 6.

¹³⁴³ ADHV, 37 J 3-4-5, partitions d'Alfred Sarre.

¹³⁴⁴ *Ibid.*

des grandes structures comme le théâtre de Limoges ou les cabarets, sensiblement différents, évoluent au gré du contexte social, culturel, politique et militaire.

d) Esquisse du répertoire théâtral

Tableau 32. Échantillon du répertoire du théâtre de Limoges puis du Cirque-théâtre (1872-1932).

Saisons	Drames	Comédies	Vaudevilles	Opérettes et opéras	Total
1872-1873	56	23	28	11	118
1876-1877	47	37	41	40	165
1879-1880	56	32	68	25	181
1885-1886	38	47	22	11 ¹³⁴⁵	118
1889-1890	51 ¹³⁴⁶	34	Non indiqué	54	139
1901-1902 ¹³⁴⁷	Non indiqué	Non indiqué	Non indiqué	33	-
1902-1903	Non indiqué	23	13	13	-
1920-1921 ¹³⁴⁸	-	-	-	-	49
1931-1932 ¹³⁴⁹	-	-	-	-	91

Le répertoire de la scène principale de Limoges est très vaste sur l'ensemble de la III^e République. Des exemples pris lors de quelques saisons, que nous indiquons dans le tableau ci-dessus, suffisent pour comprendre l'éclectisme des programmes, qui paraît s'étendre davantage dans l'entre-deux-guerres, par l'introduction des spectacles de variété, de jazz ainsi que du sport.

Il est par conséquent très difficile de cerner avec précision le répertoire global de la scène théâtrale de Limoges. Une chose est cependant certaine : la grande diversité entre les

¹³⁴⁵ Dans le cahier des charges pour la saison 1885-1886, il est indiqué qu'il s'agit de « 11 pièces en 1 acte », tandis que pour les opérettes, seule l'indication « répertoire courant » est mentionnée. ADHV, 4 T 36, répertoire des ouvrages dramatiques devant être joués au théâtre de Limoges pour la saison 1885-1886, 28 septembre 1885.

¹³⁴⁶ Deux ouvrages sont rayés et qualifiés d'interdits (*Les martyrs de Strasbourg*, *Les Prussiens en Lorraine*) et deux sont annotés : *Les Misérables* (seule la 1^{re} partie est autorisée) et *Les 4 sergents de la Rochelle* (signalé au préfet).

¹³⁴⁷ Ce programme concerne uniquement celui de la saison d'opérette et d'opéra-comique, donné dans le *Limoges-Illustré* du 1^{er} octobre 1901.

¹³⁴⁸ AML, 1 S 30, programme du théâtre de Limoges, 1920-1921. Dans le programme, qui n'est pas détaillé par catégories, nous trouvons beaucoup de pièces d'opéras et des opérettes, comme *Rigoletto*, *Faust*, *Lakmé*, *La Tosca*, *Carmen*, *Mignon*, *Werther*, *La Juive*, *Les Huguenots*, *La Favorite*, *Le Trouvère*, *L'Africaine*, etc.

¹³⁴⁹ *Id.*, programme du Cirque-théâtre de Limoges, saison 1931-1932. Nous ne pouvons donner ici les détails exacts du programme, qui liste 91 œuvres, dont de nombreux opéras, opérettes, comédies ainsi que des spectacles divers, notamment du sport et des grands concerts de variété avec jazz.

dramas, les comédies, les vaudevilles et les pièces d'opérettes et d'opéras – comprenons ici les opéras-bouffe et les opéras-comiques, qui sont les plus récurrents – se maintient. Malgré la forte surveillance des autorités, nous l'avons vu, par la censure et le contrôle préalable des programmes proposés par les directeurs successifs, l'offre conséquente perdure.

D'autre part, les sources sont assez lacunaires pour tenter de dresser la liste *in extenso* des œuvres jouées. Mais l'échantillon ainsi que les observations des contemporains sur les programmes nous paraissent suffisants pour broser le portrait global des tendances musicales du théâtre. Dans notre échantillon, les données les plus exploitables – de 1872 à 1890 – révèlent une domination des œuvres du répertoire dramatique et des comédies, devant le vaudeville et l'ensemble des œuvres lyriques. Cependant, dans les listes fournies pour les saisons 1920-1921 et 1931-1932 au Cirque-théâtre, ces dernières sont très présentes. De plus, il serait dangereux d'établir des conclusions générales quant au répertoire théâtral, puisqu'il est fortement tributaire des choix effectués par les directeurs, avant la censure éventuelle.

Or, la vraie question qui nous anime, ici, est relative à la réception des œuvres par le public limousin qui, rappelons-le, est à très forte majorité issu du monde ouvrier. En 1880 par exemple, les élus font la corrélation entre la perte des revenus du théâtre et le « goût du public [qui] s'était modifié : les comédies, les vaudevilles et même la plupart des opérettes ne plaisent plus aux habitants de notre ville, qui, au contraire, aiment à entendre de bonne musique. L'opéra, par conséquent, doit avoir toutes les faveurs de l'Administration »¹³⁵⁰. Pourtant, le nombre d'opéras représentés sur la scène ne semble pas progresser dans le sens souhaité par le conseil de la ville, excepté un regain important constaté pour la saison 1889-1890.

Les difficultés financières de la structure contraignent le directeur Bourdette à user, en 1899, d'un argument relevant du goût du public :

« [...] L'opérette ne suffisant pas au goût du public limousin, [le mieux] serait d'y intercaler des représentations d'opéras comiques. Pour cela, j'engagerai un premier ténor léger, une chanteuse légère, une basse chantante et un baryton chantant les deux genres. Les autres emplois seraient pris dans la troupe d'opérette, sauf pour Carmen et Mignon ; ces deux ouvrages nécessitant l'engagement d'une artiste spéciale [...] »¹³⁵¹.

Puis, en 1900, la désaffection du public envers le théâtre est mise au débit des artistes jugés insuffisants, du désintérêt général pour la chose théâtrale et, enfin, sur le compte de la

¹³⁵⁰ *Almanach du Limousin*, extrait de la séance du conseil municipal de Limoges du 20 juillet 1880, 1882.

¹³⁵¹ ADHV, 4 T 36, lettre du directeur du théâtre au maire de Limoges, 12 octobre 1899.

fatigue d'entendre « de l'opérette et encore de l'opérette »¹³⁵². Le même constat est fait deux ans plus tard lorsqu'un élu du conseil municipal explique la baisse de la fréquentation du théâtre par le public de la « province » à des « œuvres surannées et des interprétations médiocres »¹³⁵³. Il faut dire que la production française dans ce domaine est extrêmement féconde dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'exportant même massivement vers les théâtres étrangers¹³⁵⁴.

Alain Corbin a montré dans ses recherches sur le Limousin que « les préférences du public vont au lyrique : à l'opéra et à l'opéra-comique ainsi que, par la suite, à l'opérette »¹³⁵⁵, ce qui est loin d'être le cas pour le vaudeville ou le drame, selon de nombreux rapports. Puis, en se référant aux programmes et à leur contenu, il conclut à une grande variété du répertoire lyrique ; jusqu'à la fin du Second Empire, ce sont les œuvres italiennes qui sont beaucoup jouées – des compositeurs comme Donizetti, Bellini ou Rossini – mais aussi françaises – Auber, Adam, Harold et Halévy notamment. Ensuite, les opérettes sont très nombreuses, en particulier celles d'Offenbach, ainsi que les œuvres de Gounod et de Verdi, en tout cas sur la scène de Limoges. Le tableau qu'il fournit et que nous reproduisons ci-dessous va dans le sens de son observation, même s'il faudrait y ajouter la présence du compositeur allemand Giacomo Meyerbeer pour les opéras.

Tableau 33. Les principaux succès des représentations lyriques au théâtre de Limoges, pour la saison 1872-1873, selon Alain Corbin¹³⁵⁶.

OPÉRAS		
Œuvre	Auteur	Représentations
<i>L'Africaine</i>	Meyerbeer	3
<i>Robert le Diable</i>	Meyerbeer	3
<i>Faust</i>	Gounod	3
<i>La Juive</i>	Halévy	3
<i>Le Trouvère</i>	Verdi	2
<i>Les Huguenots</i>	Meyerbeer	2
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	2
<i>Charles V</i>	Halévy	2
<i>Le Prophète</i>	Meyerbeer	2
<i>La Favorite</i>	Donizetti	1
<i>Rigoletto</i>	Verdi	1
<i>La Muette de Portici</i>	Auber	1
<i>La Reine de Chypre</i>	Halévy	1
<i>Les Dragons de Villars</i>	Maillart	1

¹³⁵² *Almanach du Limousin*, extrait du conseil municipal du 18 juin 1900, 1902.

¹³⁵³ ADHV, 4 T 36, extrait du conseil municipal, 17 mai 1902.

¹³⁵⁴ YON Jean-Claude, « Le répertoire offenbachien : un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Les Cahiers Sirice*, 2020/1, n°24, pp.9-16.

¹³⁵⁵ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit., p.412.

¹³⁵⁶ *Ibid.*

<i>Jérusalem</i>	Verdi	1
OPÉRETTES		
<i>Les 100 vierges</i>	Lecocq	6
<i>Le Petit Faust</i>	Hervé	5
<i>Orphée aux Enfers</i>	Offenbach	2
<i>La grande duchesse de Gerolstein</i>	Offenbach	2
<i>La princesse de Trébizonde</i>	Offenbach	2
CLASSIQUES		
<i>Phèdre</i>	Racine	1
<i>Le médecin malgré lui</i>	Molière	1
DRAMES		
<i>Le Miracle des Roses</i>	Hostein	3
<i>La Tour de Nesle</i>	Dumas	2
<i>Le Fils du diable</i>	Féval	2
<i>Le Naufrage de la Méduse</i>	Desnoyer	2
<i>Le Bossu</i>	Féval	2
<i>Ruy Blas</i>	Hugo	2
<i>Le Siège de Paris</i>	d'Arlincourt	2
<i>L'abîme</i>	?	2
<i>La Closerie des genêts, Le Manoir de Montlouviers, Lucrece Borgia, Le Courrier de Lyon, Notre-Dame de Paris, Le Sonneur de Saint-Paul, La Sorcière, Le Juif errant, Le Chevalier de Maison Rouge, Le Vieux caporal, Le forgeron de Châteaudun, Marion Delorme</i>	-	1

Quant à l'importance grandissante des auteurs français dont Jacques Offenbach, nous pouvons en effet l'attester par l'analyse des saisons de la Belle Époque. Ainsi, sur les 33 œuvres listées pour la saison 1901-1902 (opéras et opérettes confondus, voir le tableau n° 32), les compositeurs les plus représentés sont, dans l'ordre décroissant : Jacques Offenbach et Edmond Audran (sept œuvres chacun), Charles Lecocq (six œuvres), Louis Varney et Victor Roger (trois chacun), Robert Planquette et Léon Vasseur (deux chacun) et, enfin, André Messager, Louis Gregh et Hervé (une œuvre chacun).

Pour la saison 1920-1921, sur les 49 œuvres de la liste des opéras et des opérettes du théâtre de Limoges, nous distinguons toujours une nette préférence pour les compositeurs français et italiens (voir le tableau n° 34 ci-dessous) à l'exception notable, une nouvelle fois, de la présence de Meyerbeer.

Tableau 34. Liste des compositeurs d'opéras et d'opérettes inscrits dans le programme du théâtre de Limoges pour la saison 1920-1921¹³⁵⁷.

Compositeurs	Nombre d'œuvres au programme
Charles Gounod, Charles Lecocq, Jules Massenet	4
Edmond Audran, Giacomo Puccini	3
Robert Planquette, Giuseppe Verdi, Adolphe Adam, Gioachino Rossini, Jacques Offenbach, Victor Roger, Giacomo Meyerbeer, Ambroise Thomas	2
Léo Delibes, Louis Varney, Georges Bizet, Aimé Maillart, André Messager, Gaetano Donizetti, Fromental Halévy, Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Victor Massé, Hervé, Henry Février, Louis Ganne, Xavier Leroux, inconnu	1

Une conclusion s'impose quant au répertoire des œuvres lyriques du théâtre à Limoges. Entre les années 1870 et le début des années 1920, celui-ci évolue très peu, de sorte que ce sont surtout des œuvres créées au XIX^e siècle, ou avant, que le public entend et regarde. La saison 1920-1921, par exemple, ne laisse que peu de place aux créations récentes, si ce n'est pour le drame lyrique *Gismonda*, créé en 1919 par Henry Février ou, dans une moindre mesure, d'un autre drame de Xavier Leroux, *Le Chemineau* (1907).

Marc Précicaud souligne que « beaucoup de ces pièces sont créées à Limoges peu de temps après l'avoir été à Paris montrant que, dans le domaine du lyrique, le Limousin n'avait guère de retard sur la capitale »¹³⁵⁸. Il ajoute que les créations sont extrêmement nombreuses et variées, comprenant du Meyerbeer, Massenet, Gounod, Bizet, Delibes – il remarque toutefois l'absence notable de Berlioz ; *La flûte enchantée* de Mozart est jouée sous le titre *Les Mystères d'Isis*, le 12 juin 1879 ; puis le public goûte aux airs de Puccini (*la Tosca*) ou de Gustave Charpentier (*Louise*). Les opérettes sont en triomphe sur la scène du théâtre et le nombre des représentations paraît en effet assez élevé à la fin du XIX^e siècle. Enfin, il dénombre, parmi sept concerts donnés au mois d'avril 1890, 45 morceaux d'opéra interprétés par les sociétés orphéoniques¹³⁵⁹. En ce sens, nous pouvons affirmer que la musique d'opéra et d'opérette envahit dans un premier temps l'espace public de manière évidente et par divers canaux : les orchestres militaires, nous l'avons vu plus haut, les sociétés orphéoniques qui les inscrivent régulièrement dans leurs programmes et, enfin, par le théâtre. D'autant que ces trois vecteurs privilégiés, avant d'être peu à peu rejoints par le canal technologique dans l'entre-deux-guerres, brassent un public sociologiquement très bigarré. Or, bien que réunis par l'écoute d'un même morceau, au même endroit et au même moment, la réception de celui-ci

¹³⁵⁷ AML, 1 S 30, programme du théâtre de Limoges, 1920-1921.

¹³⁵⁸ PRÉCICAUD Marc, *Le théâtre lyrique à Limoges, 1800-1914, op.cit.*, p.47.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, pp.47-48.

n'est évidemment pas identique pour tous les auditeurs-spectateurs. La place accordée ou acquise selon ses moyens parmi l'assistance change par exemple radicalement la manière de ressentir le son et l'environnement musical. Au théâtre, les petits éléments qui gênent l'écoute ou les regards – pensons de nouveau aux débats sur la cigarette dans la salle ou à celui sur les chapeaux féminins – nourrissent les réflexions sur les comportements collectifs en situation musicale.

D'autres répertoires de la musique savante apparaissent dans les nombreux concerts qui ont lieu partout dans le département. La musique de chambre, très peu représentée dans les programmes, s'invite par moments puis de manière plus significative grâce à la Société des concerts du conservatoire dans les années 1920. Dans la même période, une autre société, à l'appellation explicite, crée une filiale à Limoges : la société Entre Soi. Selon un article publié en 1927, son but est de « produire de jeunes artistes ignorés ou à peu près du public en les encadrant par des célébrités de la musique »¹³⁶⁰. Le répertoire est, ici, composé de musique de chambre, de quatuors et de quintettes. Le premier concert a lieu le 28 octobre 1927 au Continental à Limoges, avec Reynaldo Hahn, la cantatrice Mazzoli, le pianiste Benvenuti et le quatuor Calvet¹³⁶¹. Moyennant un abonnement relativement élevé – 120 francs par personne en 1929¹³⁶² – le cotisant a le droit à une place réservée et numérotée au Central Hôtel de Limoges, le quartier général des concerts ; il peut alors écouter les œuvres de Schumann, Chausson, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Schubert en mai 1928 ; puis Mozart, Schmitt, Wagner, Déodat de Séverac en décembre 1928 ; ou encore des pièces de Ravel et de Vincent d'Indy en 1929.

En résumé, les activités de ces deux sociétés – celle du Conservatoire et Entre Soi – viennent pallier une carence en groupes de musique de chambre en Haute-Vienne, malgré des tentatives éphémères, à l'image d'une société de musique de chambre fondée par cinq artistes limougeaux à la fin de l'année 1911¹³⁶³.

Auparavant, un concert dans la salle du Continental de Limoges en 1903 mettait à l'honneur les compositeurs Schubert, Beethoven, Haendel, Mozart, Chopin, Brahms, Liszt, Weber et Mendelssohn¹³⁶⁴. En décembre 1917, un concert a lieu dans la salle des fêtes de la préfecture au bénéfice des aveugles de la guerre ; le public peut y entendre des airs de Bizet, Saint-Saëns, Fauré, Bach, Debussy, Lalo, Rossini et Chopin¹³⁶⁵. L'étude des programmes de

¹³⁶⁰ *Courrier du Centre*, 15 octobre 1927.

¹³⁶¹ *Id.*, 22 octobre 1927.

¹³⁶² *Id.*, 13 novembre 1929.

¹³⁶³ *Limoges-Illustré*, 15 novembre 1911. La société est fondée par M^{lle} Van-Eycken, Marcel Colombier, Durand, Moulinier, Roger Colombier, mais elle ne semble pas être pérenne.

¹³⁶⁴ ADHV, 42 J 15, programme du concert du 4 mai 1903 au Continental à Limoges.

¹³⁶⁵ AML, 1 S 59, programme du concert pour les aveugles de guerre, 16 décembre 1917.

la III^e République révèle une attirance pour les œuvres de la musique classique européenne du XVIII^e siècle, puis aux grandes productions de la période romantique. *A contrario*, les partitions nouvelles issue des courants de la musique moderne dès le début du XX^e siècle – nous pensons en particulier à la musique impressionniste ou encore au dodécaphonisme – sont absentes. Cela ne signifie pas pour autant que ces morceaux sont ignorés par toute la population grâce au décloisonnement des possibilités de l’écoute musicale à partir des années 1920, permis par le disque et par les nouveaux appareils d’écoute. Les répertoires des bals et des dancings font sensiblement évoluer l’accès à des sons inédits, qu’ils soient proches du swing américain, du tango argentin, de la musique traditionnelle ou de la musique atonale.

À l’opposé du théâtre et des grandes œuvres lyriques françaises ou italiennes, les répertoires des cafés-concerts, des cabarets et des revues, présentés sur les petites scènes de Limoges et du département mais aussi au théâtre, véhiculent une tout autre forme de sociabilité, associée à la débauche d’un prolétariat victime de sa propre condition.

2. La musique populaire

a) Le répertoire des cafés-concerts

L’état lacunaire des sources ne nous permet pas de donner une vision d’ensemble des répertoires diffusés dans les cafés-concerts et les cabarets de la Haute-Vienne. Un exemple servira néanmoins de base afin de fournir des pistes pour une recherche approfondie sur ce thème. Il s’agit d’un recueil produit dans les années 1870-1880, répertorient les pièces chantées par des artistes de cafés-concerts. Ces listes sont, sans doute, la conséquence de l’étroite surveillance de ces établissements par les autorités, très méfiantes à l’égard des propos politiques ou jugés immoraux présents dans les chansons.

Le chanteur Clément a dans son répertoire 60 chansonnettes, 38 vaudevilles et 37 opérettes ; M. Luigi propose, lui, une liste de 30 chansons, dont des airs connus comme *Mignon* ; M. Poudrier dispose de 50 chansons dans son répertoire ; puis 42 chansonnettes et 36 opérettes pour M^{elle} de Seilles ; quinze duos d’opéra (dont *Le Trouvère*, *Si j’étais roi*, *La Favorite*, *Rigoletto* ou *La fille du régiment*), treize airs d’opéra, quatre opérettes et 53 valse et romances pour M^{elle} Emma¹³⁶⁶. En 1889, le directeur du café-concert l’Alcazar à Limoges, M. Garemin, fait inscrire les répertoires de quelques-uns de ses artistes, que nous compilons dans le tableau suivant :

¹³⁶⁶ ADHV, 4 M 155, cafés-concerts, répertoires, s.d., probablement de la fin des années 1880.

Tableau 35. Répertoires des artistes de l'Alcazar, café-concert de Limoges, en mars-avril 1889¹³⁶⁷.

Artiste	Répertoire (chansonnettes)
M ^{elle} Alfreda	24
Blanvalhin	20
Maran	16
Georgette Donaval	17
Léon Rossin	18
M. C. Guyot	18
M ^{elle} Mary	15
M ^{elle} Baron	22
M ^{elle} de Longueville	13
M ^{elle} Deguzon	22
M ^{elle} Eva	26
M ^{me} L. Manausy	24
M ^{elle} Médéris	33
M ^{elle} Valnor	25
M ^{me} Virga	27

Au cabaret du Lion d'Or, à Limoges, c'est le parolier et chanteur Jo Buisson, également directeur de la taverne, qui réunit une pléiade d'artistes à la Belle Époque. Le répertoire se compose principalement de chansonnettes, parfois en patois et, comme pour l'ensemble du monde musical, il s'imprègne nettement des événements régionaux, nationaux et internationaux ; ainsi, en décembre 1914, Jo Buisson offre un « déjeûner [sic] de 100 couverts [...] aux soldats blessés en traitement à l'hôpital général ». Pendant ce repas, un concert est organisé et réunit divers artistes en plus de Jo Buisson « et la petite fête se termina par le chant de la "Marseillaise" »¹³⁶⁸. Après la guerre, le cabaret poursuit ses soirées, que nous trouvons par exemple en 1923 sous la forme d'un « spectacle- concert » ; l'encart publicitaire annonce sous la forme d'une strophe que « Henry Lorrant fait sa rentrée / À la Taverne du Lion d'or. / Or, donc, la chose est démontrée : / La Chanson reprend son essor »¹³⁶⁹. Bien que ces éléments ne nous renseignent pas avec précision sur le répertoire de Jo Buisson ou des artistes locaux voire de Montmartre parfois engagés, nous pouvons assez nettement proposer l'idée qu'il s'agisse avant tout de chansons grivoises ou patoisantes, proches de ce qui est proposé par les revuistes. C'est ce que tend à confirmer Sophie-Anne Leterrier, qui repère au tournant du XX^e siècle une modification sensible du répertoire du café-concert : ce dernier serait passé d'un mélange de spectacles avec des « intermèdes musicaux alimentés par les classiques du jour et les succès de l'opéra, du vaudeville ou de l'opérette » à un « répertoire

¹³⁶⁷ ADHV, 4 T 37, Alcazar de Limoges (1887-1889), répertoires des artistes, mars-avril 1889.

¹³⁶⁸ *Courrier du Centre*, 25 décembre 1914.

¹³⁶⁹ *Id.*, 8 juin 1923.

moins éclectique », dans lequel la « variété l'emporta définitivement sur la musique "classique" »¹³⁷⁰.

b) Les revues

Les répertoires populaires ont une place prééminente dans les revues, très en vogue à la Belle Époque. Créations originales, elles ont l'avantage, pour plaire au public ouvrier du département, de traiter des questions contemporaines. La population s'identifie alors aux problèmes rencontrés au quotidien sur son territoire, ou bien trouve des échos à des événements politiques ou économiques nationaux voire internationaux. Jean-Claude Yon et Olivier Bara, à travers une approche mêlant le spectacle théâtral et la presse au XIX^e siècle, constatent que

« La revue transforme la scène en journal parlé et chanté, mis en musique et en images. L'éclatement des numéros au sein d'une intrigue prétexte très lâche correspond à la juxtaposition des rubriques dans le quotidien et transforme la réception de la pièce : la sacro-sainte unité organique de l'action cède devant l'exigence de renouvellement constant de l'intérêt assuré par le déroulement fragmenté du spectacle de revue. Chaque tableau se déploie ainsi sous les yeux du public comme un article de journal, et puise d'ailleurs sa matière dans l'actualité du moment, politique, culturelle, mondaine ou scientifique »¹³⁷¹.

En ce qui concerne la Haute-Vienne, nous pouvons citer l'exemple de la revue *Limoges en vitesse*, présentée au théâtre de Limoges en 1907. Avec une musique arrangée par M. Filochot, les thématiques des chansons sont très variées et reflètent la vie sociale, politique, économique et culturelle de Limoges. Le tableau suivant répertorie un panel de chansons inscrites dans les programmes de trois revues présentées à Limoges à la Belle Époque :

¹³⁷⁰ LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *loc.cit.*, pp.99-100.

¹³⁷¹ BARA Olivier, YON Jean-Claude, « Le théâtre et la scène », dans KALIFA Dominique et *alii* (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau monde éditions, 1762 p., pp.19-32, 2011, p.26, consulté sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918889> le 13/12/2020.

Tableau 36. Détails d'un panel de chansons présentées dans des revues à Limoges à la Belle Époque.

Limoges-Revue (1897) au théâtre		
Titre de la chanson	Air du chant	Sujet
<i>Couplets d'Allah</i>	<i>Ah ! qu'il est beau mon Alcindor</i>	La religion
<i>Couplets du dîner</i>	<i>Apothéose de Gambetta</i>	L'alcoolisme
<i>Le Lapin</i>	<i>À Ménilmontant</i>	La pauvreté
<i>Les Cochons</i>	<i>Les Joyeux</i>	La bourgeoisie
<i>Le roi des Cycles</i>	-	Le développement de la bicyclette
<i>Les Canards</i>	<i>À Batignolles</i>	Critique des journaux et de la presse écrite
<i>Le Conseil Municipal</i>	<i>Un bal à l'Hôtel-de-Ville</i>	Critique des élus et du conseil municipal de Limoges
<i>Les Tramways</i>	<i>Elle a des yeux</i>	La mise en place du tramway et sa lenteur
<i>L'électricité</i>	<i>La Voix des Chênes</i>	Le développement du réseau électrique
<i>La Préfecture</i>	<i>Au bois de Boulogne</i>	Les travaux à la préfecture de Limoges
<i>Le Grand Bazar</i>	<i>À la place Maub'</i>	Le développement des grands magasins
<i>La musique du 663^e & du 778^e</i>	<i>Le Coq gaulois</i>	La musique militaire à Limoges
<i>La Vienne</i>	<i>Sérénade du Pavé</i>	La pollution de la Vienne
Limoges en vitesse (1907) au théâtre		
Titre de la chanson	Air du chant	Sujet
<i>L'incognito sous-ministériel</i>	<i>La Périchole (couplets du vice-roi)</i>	Critique de la vie des parlementaires
<i>Trop aimé</i>	<i>Aimé des Demoiselles</i>	La prostitution dans le quartier du Verdurier
<i>L'indemnité parlementaire</i>	<i>La Favorite et Rip</i>	Critique du salaire des députés
<i>Souvenir de Viraclaud</i>	<i>Tout ça n vaut pas l'amour</i>	Sur le quartier du même nom et sa transformation
<i>Environs de Limoges</i>	<i>Le Sire de Vergy</i>	La Vienne et l'atmosphère de guinguette
<i>Le repos hebdomadaire</i>	<i>Le Petit Panier</i>	La loi sur le repos hebdomadaire votée le 13 juillet 1906
<i>La rue du Clocher</i>	<i>La Kraquette [sic]</i>	Sur le quartier de la rue
<i>Les tramways</i>	<i>La Petite Tonkinoise</i>	Critique des pannes récurrentes
<i>Le Fiacre-automobile et L'Auto-pompe</i>	<i>À moi tout l'bonheur et La leçon d'amour</i>	Question des transports et de la voiture
<i>La douche à 4 sous et le chalet de nécessité</i>	<i>La Mascotte</i>	Problème de l'hygiène avec la question des toilettes publiques et des bains douches

<i>La promenade à Limoges</i>	<i>Le Mariage à la vapeur</i>	La vie à Limoges et le développement de l'automobile
<i>Limoges chassé-croisé (1908) au théâtre</i>		
Titre de la chanson	Air du chant	Sujet
<i>Les Cercleux</i>	<i>Tu sens la Menthe</i>	Les jeux de cartes et de hasard
<i>Les rues de Limoges</i>	<i>Monsieur et Madame Denis</i>	Les travaux urbains dans Limoges
<i>Le Vieux Limoges</i>	<i>Le Vieux Paris</i>	<i>Idem</i>
<i>Les Airs américains</i>	<i>Mister Daley</i>	Les nouvelles danses et musiques américaines

Jean-Louis Dutreix et Jean Jouhaud ont analysé d'autres revues de la Belle Époque : *As-tu vu la châsse ?* au Casino (entre le 31 décembre 1907 et le 8 avril 1908), « sans aucune allusion politique, et accompagnés d'airs populaires entraînants »¹³⁷². C'est un spectacle de trois heures avec 35 séquences, dont certaines sont renouvelées chaque semaine. Les sujets sont eux aussi d'actualité, comme le port du chapeau¹³⁷³ au théâtre, les femmes avocates à Paris, les nouvelles danses à la mode. Les auteurs notent également que, lors d'une représentation de *Chassé-Croisé* en 1908, une nouveauté « sema le trouble parmi les bons bourgeois : le 5 mars, Duchatel, le comique de la Scala, engagé pour donner du piquant au spectacle, débita des textes "crus et raides". On lui fit remarquer que Limoges n'était pas Paris et, dès le lendemain, avec un répertoire modifié, il fut très applaudi »¹³⁷⁴.

Puis les revues se succèdent au Casino, délaissant alors la scène théâtrale. Nous pouvons recenser la revue *Té... ! Vizo doun* – traduit par « Tiens ! Regarde donc » ou « Ça alors ! » – du 22 décembre 1908 au 5 avril 1909, dont les sujets se rapportent à l'hygiène, les femmes députées – sujet ayant déclenché « des interruptions bruyantes [de] misogynes

¹³⁷² DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Époque, 1900-1914, op.cit.*, p.142. Bien que le titre de la revue soit une allusion au vol de la châsse d'Ambazac en septembre 1907, une pièce d'orfèvrerie datée du XII^e siècle, une seule chanson sur les 50 contenues dans le répertoire du spectacle traite spécifiquement de cet épisode, très suivi par la population limousine.

¹³⁷³ Nous observons que, pour Limoges du reste, le problème du port du chapeau dans les salles de spectacle perdure. En effet, l'annonce du premier concert de la société Entre Soi en 1927 (avec le musicien Reynaldo Hahn) précise que « les dames sont priées de venir sans chapeau » au Continental. *Le Courrier du centre*, 22 octobre 1927.

¹³⁷⁴ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Époque, op.cit.*, p.131. *Le Populaire du Centre* en date du 7 mars 1908 rapporte en effet « qu'il n'était point la peine que le *Réveil du Centre*, pour faire ressortir la valeur de *Limoges Chassé-Croisé*, nous parlât des pornographies du voisin car, hier soir, M. Duchatel nous en servit quelques-unes de sa façon, qui avaient le tort d'être quelque peu crues et raides. [...] M. Duchâtel [...] a obtenu un très gros succès, qui va se renouveler ce soir dans un répertoire complètement modifié et mieux approprié au genre de la revue ».

massés dans les tribunes du public »¹³⁷⁵ –, les pompiers installés en février 1908 rue de la Mauvendière, la généralisation des poubelles en ville, le port du corset, etc.

La totalité des revues présentées par la suite, dont le succès populaire est incontestable, se nourrissent de sujets d'actualité dans leur répertoire : la *Revue du Casino* (28 décembre 1909- 26 mai 1910), *En avant la musique* (20 décembre 1910 – 13 mars 1911), *Limoges gare dessous !* (12 janvier au 21 avril 1912), *Du rond-point au Point-Carré*, (12 mars au 12 juin 1913), *Veux-tu randonner ?* (29 décembre 1913 au 22 février 1914), *Joffre et ses poilus*, (mars 1915) – une revue très patriotique étant donné le contexte, avec 37 chansons dont seules sept n'évoquent pas la guerre.

Les revues ont un succès continu auprès du public jusque dans les années 1920. Le répertoire demeure exclusivement constitué de chansons humoristiques voire ironiques, sur des airs connus. De plus, c'est un répertoire qui contribue à promouvoir la langue française parmi une population où l'usage du patois reste assez répandu au début du XX^e siècle. En effet, la plupart des chansons sont présentées au public en français ; aussi, malgré son côté populaire, ce répertoire est un vecteur essentiel de l'uniformisation des pratiques linguistiques des provinces françaises. Toujours au Casino de Limoges, nous pouvons citer *Limoges en folie* puis *Tout Limoges à la gare* en 1922¹³⁷⁶ ou encore *Limoges chante* en 1924¹³⁷⁷. Même si un journaliste critique le fait que « les revues locales se suivent et, à peu de choses près, se ressemblent »¹³⁷⁸ en 1920, le succès est continu jusqu'au milieu des années 1920, avant la raréfaction des spectacles assimilés aux revues. Il convient aussi d'ajouter que la ville de Limoges n'est pas la seule, après la guerre, à accueillir ces créations, puisque des tournées ont lieu dans d'autres localités du département, à l'instar de Saint-Junien et de Saint-Léonard-de-Noblat en 1922¹³⁷⁹.

¹³⁷⁵ DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque*, op.cit., p.156.

¹³⁷⁶ *Courrier du Centre*, 12 mars et 12 novembre 1922.

¹³⁷⁷ *Id.*, 6 avril 1924.

¹³⁷⁸ *Id.*, 31 juillet 1920. L'auteur de l'article ajoute : « Que n'a-t-on pas dit à Limoges sur les jardins publics, les vieux ponts, les monuments ? Dans quelles invraisemblables situations n'a-t-on pas mis les postiers, les agents de police, les employés des tramways, les services municipaux ? Quels incidents n'a-t-on pas tirés de la vie chère, de la crise monétaire ou de la loi de huit heures ? Enfin, les grèves elles-mêmes, et leurs conséquences diverses, n'ont-elles pas été un appoint pour les revuistes qui trouvent là ample matière à développement et peuvent du moins exercer leur imagination ». Tout en faisant la critique d'un répertoire rébarbatif, le journaliste nous fournit une liste presque complète des sujets traités dans les revues jusqu'au tout début des années 1920.

¹³⁷⁹ *Id.*, 7 avril et 15 mai 1922. Ce sont les artistes de la revue *Limoges en folie* qui font l'objet de cette tournée artistique départementale.

c) D'autres répertoires populaires

Dans un premier temps, les bals véhiculent les danses traditionnelles et les airs inscrits dans les mœurs limousines depuis plusieurs générations ; ainsi l'orchestre de cinq musiciens du bal des Épicuriens¹³⁸⁰ du 19 janvier 1890 fait danser les convives, dans les salons de l'hôtel d'Angoulême, par les « polkas, les valse et les mazurkas [...] »¹³⁸¹. Plus tôt, à l'occasion du Mardi-Gras de 1872 au théâtre de Limoges, l'orchestre de Léon Chaumont joue des quadrilles, valse, mazurkas, polkas et scottishs¹³⁸². C'est après la Grande Guerre que le répertoire des bals évolue sensiblement, mêlant modes et traditions – ce que nous verrons plus en détails dans notre dernière partie.

Puis il y a aussi le répertoire diffusé par les félibréens, en premier lieu par la maison d'édition Lagueny. Parmi l'ensemble des compositions conservées aux Archives départementales de la Haute-Vienne, nous comptabilisons 36 partitions en langue d'oc, 21 chœurs, dix-huit mélodies, seize valse, sept marches, six chants et cinq mazurkas. La famille Lagueny contribue non seulement à diffuser les productions locales mais également les grandes œuvres internationales. Lors des sept auditions ayant eu lieu entre 1894 et 1906 dans la salle bâtie par Frédéric Lagueny et dont nous avons conservé les programmes¹³⁸³, 79 morceaux sont joués. Les compositeurs les plus représentés sont Léon Roby (cinq fois), Mendelssohn et Croisez (quatre chacun), Saint-Saëns et Weber (trois chacun), Beethoven et Rossini (deux chacun). Finalement, c'est une très grande variété des compositeurs que nous retiendrons, puisque 56 autres noms sont mentionnés dans les programmes.

Il faudrait, pour compléter l'étude sur les répertoires, analyser plus finement les programmes radiodiffusés, les achats de phonographes et de disques. Plus que jamais, l'auditeur devient l'acteur d'une écoute intimiste qui le propulse au rang de programmateur de concert.

De là naissent aussi un éventail d'émotions, variables en fonction des indicateurs d'espace, de temps et de goût. C'est toute la question de la réception de ces répertoires qui

¹³⁸⁰ Cette société est fondée en octobre 1888 et possède son siège au Café de la Paix, place de la République. Selon ses statuts, elle prévoit de « donner des bals de temps en temps avec le produit des cotisations » des membres (au nombre de 35 le 18 octobre 1888). ADHV, 4 T 54, statuts et listes des membres de la société Les Épicuriens, octobre 1888.

¹³⁸¹ *Courrier du Centre*, 20 janvier 1890.

¹³⁸² *Id.*, 13 février 1872.

¹³⁸³ ADHV, 37 J 2, programmes des auditions dans la salle F. Lagueny (1894-1906).

nous motive désormais, avec cette double difficulté pour le chercheur¹³⁸⁴ : premièrement, des sources disséminées qui demeurent peu prolixes en la matière ; deuxièmement, le caractère pluriel du ressenti musical, qui oscille entre des émotions tantôt collectives, tantôt individuelles.

3. Émotions publiques, émotions privées. La problématique de la réception musicale

a) Considérations générales sur l'archéophonie

Comme Alain Corbin qui estime que « le silence n'est pas seulement absence de bruit »¹³⁸⁵, il est tout à fait envisageable d'affirmer que la musique n'est pas seulement présence de sons. Elle provoque des émotions en s'adressant aux sensibilités, d'abord parce qu'elle est elle-même actrice d'un de nos sens en particulier, l'ouïe. Mais, en creusant l'analyse, on peut très vite élargir le constat et déceler, à travers la musique, une force d'action multisensorielle. Dans son œuvre *La troisième oreille*, Jean-Yves Bras évoque cette force à travers l'exemple de la mélodie qui, d'après lui,

« [...] est d'ordre narratif, elle nous parle. Elle est le premier repère que l'attention détecte, que la mémoire retient et, une fois assimilée, elle est la source du plaisir le plus immédiat. La mélodie est chargée d'émotion [...]. Nous avons tous en tête des airs propres à exprimer notre joie ou notre spleen. Qu'on les chantonne ou qu'on les siffle, ils nous habitent, et parfois jusqu'à l'obsession au cours d'une journée »¹³⁸⁶.

Par le spectacle sur scène et dans la salle, la vue est sans cesse interpellée. En outre, les sièges ou les chaises en extérieur créent une situation particulière pour le toucher, ainsi que l'odorat en fonction de l'environnement immédiat du sujet témoin de la scène.

Seul le goût semble être absent de la manifestation musicale directe, du moins en apparence. En effet, un son, une musique, sont susceptibles de nous rappeler une expérience plus ou moins éloignée dans le temps. De plus, la pratique du banquet a une place tout à fait légitime dans l'étude des sociabilités musicales, ce que confirme l'étude de Marie-Véronique Gauthier dans laquelle elle affirme que « chanson et table sont mariées par l'évidence »¹³⁸⁷.

¹³⁸⁴ Les enjeux et les grandes questions de l'histoire des émotions ainsi que de l'expression de l'intime sont traités dans AMBROISE-RENDU Anne-Claude, DEMARTINI Anne-Emmanuelle, ECK Hélène, EDELMAN Nicole, *Émotions contemporaines, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2014, 350 p.

¹³⁸⁵ CORBIN Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, op.cit., p.9.

¹³⁸⁶ BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, Paris, Fayard, 2013, 324 p., pp.40-41.

¹³⁸⁷ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, op.cit.

Des contemporains sont déjà conscients de cet enchevêtrement des sens dans l'expérience musicale. Dans une note rédigée à propos du concours musical organisé à Limoges en 1875, Antoine du Rastel affirme :

« L'attrait était double ; une part importante était faite au spectacle et au plaisir des yeux ; l'autre était réservée aux émotions plus délicates de l'esprit et aux jouissances de l'oreille. De là double courant parmi notre population : les uns étaient venus pour voir, les autres pour entendre, beaucoup, pour les deux motifs à la fois »¹³⁸⁸.

Cette esquisse de la force multisensorielle de la musique nous permet d'envisager cette dernière en tant que créatrice ou révélatrice d'émotions, indépendamment du style ou du genre musical. C'est la théorie qui est développée par le compositeur et philosophe étasunien Leonard B. Meyer, dans les années 1950, car, selon lui

« Le musicien de jazz et son public, par exemple, ont un comportement émotionnel reconnu socialement, tandis que l'interprète classique et son public en ont un autre. La différence entre les deux s'explique davantage par des modèles de comportement déterminés socialement que par des différences musicales »¹³⁸⁹.

Bien que les réactions soient différentes selon la musique jouée et selon les conditions de l'écoute, la production d'émotions est une constante universelle. Toujours est-il que la mission de l'historien demeure périlleuse dans ce domaine, ainsi que le rappelait Alain Corbin au sujet des *Cloches de la Terre*, explorant un « inactuel »¹³⁹⁰ redoublé par celui des sons. Si la III^e République est le basculement dans une ère de l'enregistrement, en particulier après la Grande Guerre, toute une phase demeurera à jamais muette pour nous. Or, dans l'optique de restituer fidèlement la musique d'autrefois et faire preuve d'une logique *archéophonique*, divers éléments doivent être combinés. C'est ce que le musicographe et compositeur belge François-Joseph Fétis avait déjà tenté de réaliser avec ses « concerts historiques » des années 1830-1850, afin de créer une « véritable résurrection, qui vise à transporter [les] auditeurs dans les siècles passés » en « faisant de chaque concert une sorte de résumé et d'incarnation sonore d'une époque et d'un lieu »¹³⁹¹.

D'autre part, la force sociale de la musique et le fait qu'elle soit, au même titre que certains sons parfois qualifiés de « bruits » – et ceux-là font entièrement partie de

¹³⁸⁸ *Almanach du Limousin*, 1876, « Concours musical et fêtes des 28, 29 et 30 août 1875 » par Antoine du Rastel.

¹³⁸⁹ MEYER Leonard B., *Emotion et signification en musique*, *op.cit.*, p.59.

¹³⁹⁰ CORBIN Alain, *Les cloches de la Terre*, *op.cit.*, p.7.

¹³⁹¹ LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *loc.cit.*, p.57.

l'environnement sonore à restituer¹³⁹² – légitiment la volonté de restituer la musique d'autrefois. Elle est révélatrice d'un système de pensée et d'un régime émotionnel¹³⁹³ localisés à la fois dans le temps et dans l'espace. Pensons, par exemple, aux célèbres couplets du *Temps des cerises*, symboles à la fois d'une époque de conflit (1870), d'incertitudes politiques fortes et de mécontentement populaire. Les exemples locaux sont, eux aussi, tout à fait représentatifs des mentalités propres à une population et à une époque. Nous pourrions tout autant insister, plus que sur l'époque, sur le moment, l'instant vécu. Quelques témoins décrivent leurs émotions et leurs sensations ressenties en situation de concert mais il demeure délicat d'être tout à fait objectif dans l'analyse. À titre d'exemple, un journaliste du *Limoges-Illustré* fait état, en 1900, d'un festival au jardin d'Orsay, un

« [...] dimanche, en été, à 9 heures du soir, avec peu, très peu de lumière, une légère brise dans les grands arbres, des massifs de fleurs odorantes et des chansons d'amour ; c'est, [...] à défaut d'une transcendante valeur artistique, d'un... érotisme vertigineux et d'une gaieté folle »¹³⁹⁴.

D'autres témoignages mettent en exergue l'importance du visuel dans tout le processus des sociabilités musicales ; en 1890, lors d'un bal du Cercle orphéonique de Limoges donné aux familles de ses membres, à l'hôtel d'Angoulême, le journaliste rapporte que « les grandes glaces du salon se renvoyaient l'image des valseurs, l'éclat des lustres, et donnaient au spectacle un charme de plus »¹³⁹⁵.

Il faudrait en conséquence recouvrer une atmosphère et un environnement identiques aux acteurs de l'époque. Les bâtiments, les bruits de la ville pour les concerts en extérieur, les instruments et également leur accordage. C'est, par exemple, uniquement dans les années 1850 que le « la » du diapason est peu à peu fixé autour de 440 Hertz (Hz)¹³⁹⁶. Or, celui-ci était de 415 Hz à l'époque baroque, mais les diapasons varient énormément selon les lieux et les époques ; ce constat amène Jean-Yves Bras à se poser une question tout à fait pertinente : « Qu'en est-il de la couleur émotionnelle d'une tonalité si, du temps où le compositeur l'a

¹³⁹² LUC Charles-Dominique, « Anthropologie historique de la notion de bruit », in *Filigiane*, n°7, 2008, pp.33-55.

¹³⁹³ Consulter REDDY William M., *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 380 p. L'auteur théorise dans son ouvrage l'historicité des émotions, en prenant pour exemple la période 1700-1850 en France.

¹³⁹⁴ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1900. Nous avons choisi de citer de nouveau l'article signé « Petit Poucet », que nous avons utilisé en partie dans notre premier chapitre au sujet des concerts en extérieur. La forte charge sensitive et émotionnelle de ce témoignage justifie, selon nous, ce choix.

¹³⁹⁵ *Courrier du Centre*, 24 mars 1890.

¹³⁹⁶ Rappelons qu'une fréquence d'un hertz équivaut à une oscillation par seconde : donc une lame ou une corde qui vibre 440 fois par seconde, produit un « la ».

choisie, elle sonnait un demi-ton plus bas qu'aujourd'hui ? »¹³⁹⁷. C'est l'une des raisons pour lesquelles certains instruments anciens ont du mal à jouer avec ce diapason de 440 Hz. Or, il est primordial de respecter historiquement les techniques employées, afin de recomposer cette musique et non la composer uniquement – et ce malgré les indications des compositeurs sur les partitions. Ces questions techniques mobilisent déjà, dans le second XIX^e siècle, des réflexions sur la conservation des chefs-d'œuvre anciens, comme l'atteste une lettre du préfet de la Haute-Vienne adressée au maire de la ville en juin 1860 :

*« Les musiciens se plaignaient depuis longtemps de l'élévation excessive du diapason musical et des différences que l'on remarque entre les divers diapasons actuellement en usage ; pour obvier à ces deux inconvénients son Exc. le Ministre d'Etat institua, par arrêté du 17 Juillet 1858, une commission composée de théoriciens et d'artistes éminents et la chargea de rechercher le moyen d'y remédier. Il résulte des observations de cette commission qu'entre les diapasons en usage dans la seconde moitié du dernier siècle et celui dont se sert actuellement au Grand Opéra il existe à peu près une différence d'un ton et que le la actuel représente le si d'il y a quatre-vingts ans. [...] il importe de remédier à cette élévation croissante [...] qui pourrait, avant longtemps, rendre inexécutable les chefs-d'œuvre des anciens maîtres »*¹³⁹⁸.

Les contraintes peuvent ensuite provenir des bâtiments accueillant des spectacles musicaux. S'il en est certains qui demeurent immuables au fil des époques, par exemple les édifices religieux, d'autres ont été modifiés en profondeur par l'apport de matériaux inédits, créant une acoustique *ipso facto* inédite. C'est pourquoi il semblerait anhistorique de vouloir restituer une œuvre de Beethoven dans un édifice en béton¹³⁹⁹, ce matériau étant inexistant à l'époque du compositeur. Il faut, pour l'archéologie sonore et musicale, conserver ou reproduire la trace acoustique. Il est primordial de concevoir ce domaine comme une véritable *archéologie* au sens propre, par-là une « science qui a pour objet l'étude des civilisations humaines passées à partir des monuments et des objets qui en subsistent »¹⁴⁰⁰.

¹³⁹⁷ BRAS Jean-Yves, *op.cit.*, p.53.

¹³⁹⁸ AML, 2 R 56, lettre du préfet de la Haute-Vienne au maire de Limoges, 8 juin 1860. Des acousticiens ont travaillé depuis le XVIII^e siècle afin de mesurer les fréquences d'oscillation des diapasons. À terme, ces travaux ont mené à une uniformisation, du moins en Europe, du diapason, fixé définitivement en 1939 par la Fédération internationale des associations de standardisation. Cette même Fédération indique que la fréquence est obtenue lorsque la température équivaut à 20°C, d'où l'intérêt de la météorologie pour l'archéologie musicale.

¹³⁹⁹ La première salle parisienne construite en béton, le théâtre des Champs-Élysées, est érigée en 1913.

¹⁴⁰⁰ Source : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/arch%C3%A9ologie>, consulté le 18/05/2017.

Malgré ces obstacles, il est possible, en croisant le maximum de sources, de faire le portrait de l'environnement sonore et musical de la Haute-Vienne, ainsi que sa réception, sous la III^e République. Les manifestations physiques induites par l'écoute et par la pratique musicale sont scientifiquement établies¹⁴⁰¹. Elles sont reliées à tout le panel émotionnel, utilisé par ailleurs par certains compositeurs, afin d'influer sur l'interprétation de leur œuvre : tristesse, joie, nostalgie, espoir, peur ou angoisse. Cet éventail se matérialise parfois – et le plus souvent individuellement – par des réactions physiologiques, comme des larmes, la piloérection, des rires, un sursaut, une crispation ou la sensation de détente.

b) Sensibilités musicales et civilisation des mœurs

Comme le notait Alain Corbin pour l'histoire des sensibilités¹⁴⁰², les archives sont éparpillées et peu prolixes. Mais en croisant des sources plurielles, nous avons pu isoler quelques traits généraux des sensibilités musicales, en tout cas des pratiques, en Haute-Vienne, entre 1870 et 1940. Une grande question a motivé les investigations dans ce monde du sensible : peut-on repérer un processus de civilisation des mœurs, au sens où l'entend Norbert Elias¹⁴⁰³, dans le Limousin de la III^e République ? Si oui, est-elle identifiable à travers les sociabilités musicales ? Cette question nous avait effleuré l'esprit dans notre deuxième chapitre, par le modelage des comportements des acteurs de la sociabilité orphéonique. Elle apparaît bien plus pertinente encore lorsque nous l'appliquons à la pratique et à l'écoute musicales populaires dans son ensemble.

Cette question s'est immiscée dans notre réflexion par la découverte d'une archive datée de 1862 : une circulaire ministérielle qui insistait sur les abus des sifflets du public dans les salles de concerts et spectacles¹⁴⁰⁴. Ce fut une première approche du terrain

¹⁴⁰¹ En 1999 a eu lieu la première utilisation de l'imagerie de résonance magnétique (IRM) pour étudier les rapports entre émotions musicales et effets physiologiques. En 2011, une étude publiée par le centre universitaire de santé McGill de Montréal mettait en évidence le rôle de la sécrétion de dopamine dans le cerveau, associée au sentiment de plaisir musical : voir SALIMPOOR Valorie, BENOVOY Mitchel, LARCHER Kevin *et alii*, « Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music », in *Nature Neuroscience* n°14, 2011, pp. 257-262.

¹⁴⁰² CORBIN Alain, « Histoire et anthropologie sensorielle », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.14, n°2, 1990, pp.13-24.

¹⁴⁰³ ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, *op.cit.*

¹⁴⁰⁴ ADHV, 4 T 31, circulaire du 8 septembre 1862. Dans ce document, le ministre d'État aux théâtres, Alexandre Walewski, fait référence aux débuts des artistes, en évoquant le comportement du public qui y est lié : « Ceci m'amène, Monsieur le Préfet, à vous parler du sifflet et du regrettable abus qui s'en fait dans certains théâtres. S'il est possible de réglementer le [sic] mode des débuts, il est plus difficile de modifier la forme, souvent brutale, que le blâme du public emploie pour s'exprimer. Vous pouvez cependant, par des mesures d'ordre, et aussi en usant de votre légitime influence, prévenir ou réprimer ce qu'il y a d'excessif dans de pareilles manifestations, alors surtout qu'elles sont injustes et inspirées par la malveillance ».

comportemental collectif, dont Jean-Claude Yon a défriché les grandes problématiques à l'échelle nationale et dans le cadre théâtral¹⁴⁰⁵. Des comportements très variés sont décrits dans les sources et une évolution des pratiques collectives et individuelles concerne aussi les publics de la Haute-Vienne.

Le rapport de la Société philharmonique de Limoges pour l'année 1884, contient un passage non négligeable sur la vision de la musique et sa force sensitive et émotionnelle. Non sans emphase, les membres de cette société musicale s'exclament :

« *Quelle volupté [...] de se sentir mollement bercé par ces mélodies au charme pénétrant qui peu à peu vous plongent dans une sorte de torpeur enchanteresse ! Alors le monde matériel n'existe plus, les tristesses et les amertumes humaines se dissipent comme un lointain brouillard [...]. Puis soudain éclatent, comme un coup de tonnerre, des harmonies grandioses aux accents héroïques, et la fièvre de l'enthousiasme s'empare de vous, et vous vous sentez tous le corps secoué par des frissons de feu. [...] Que fais-je autre chose, au surplus, que vous retracer ces émotions que nous avons tous ressenties à l'audition de la grande et vraie musique ? »¹⁴⁰⁶.*

Nous pouvons, dans un premier temps, considérer le diptyque sociabilités musicales et civilisations des mœurs par la surveillance exercée par les pouvoirs sur l'offre musicale. En 1877, dans la lignée d'une politique nationale qui cherche à établir définitivement le régime républicain, une note du commissaire central concernant la pièce *Chevalier de Maison-Rouge* parvient au préfet. En plus d'indiquer la présence du *Chant des Girondins* dans cette pièce, le commissaire concède l'idée qu'il existe des « émotions légitimes que cette pièce patriotique entraîne toujours »¹⁴⁰⁷ et en appelle donc le préfet du département à faire preuve de prudence.

Au-delà de la volonté d'uniformiser au niveau national les pratiques et d'adapter les comportements au schéma de la République en construction, des particularités locales se maintiennent voire se développent. Contrairement au souhait exprimé par le ministre Alexandre Walewski dans la circulaire de 1862 vue plus haut, une autre solution est envisagée au théâtre de Limoges. Une note du cahier des charges de 1890 propose la suppression du début des artistes, car la mesure est jugée « vieillotte » ; les conseillers municipaux estiment

¹⁴⁰⁵ YON Jean-Claude, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle », in BERNARD Mathias, BOURDIN Philippe, CARON Jean-Claude (dir.), *La Voix et le Geste, une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise-Pascal, 2005, pp.321-337.

¹⁴⁰⁶ ADHV, 4 M 136, Société philharmonique de Limoges, Assemblée générale de janvier 1885. Voir l'annexe n° 14.

¹⁴⁰⁷ ADHV, 4 T 36, lettre du commissaire central de Limoges au préfet de la Haute-Vienne, 9 avril 1877. Le *Chevalier de Maison-Rouge* est une pièce écrite par Alexandre Dumas en 1847, dont l'action se déroule pendant la Révolution française.

que le public dispose d'autres moyens pour se manifester contre un artiste, comme le « silence, quitter la salle... »¹⁴⁰⁸.

La salle de théâtre ou de concert se popularise rapidement dès les années 1870-1880. La cause principale est la diminution puis le maintien des tarifs des places, comme nous l'avons montré dans notre première partie. Deux choses sont à observer quant à la démocratisation des salles de concert. Premièrement, le besoin clairement exprimé, dans les archives, de contrôler les comportements des masses à l'extérieur des salles : alcoolisme et cabarets sont, en effet, perçus comme des maux à combattre pour ramener toute la masse laborieuse vers la lumière. Cette lumière est à trouver dans les salles de type théâtre, mais pas à n'importe quel prix. Car, deuxièmement, les notables étant désormais contraints de cohabiter avec le reste de la population le temps d'une représentation, tentent de canaliser, voire de modeler le comportement d'un public toujours plus élargi. Or, cette surveillance semble être un point nodal pour comprendre les évolutions comportementales en situation musicale.

Hans Erich Bödecker¹⁴⁰⁹ remet en question l'utilisation de certains termes dans l'analyse historique de l'évolution des publics musicaux depuis la fin du XVIII^e siècle, par exemple la dichotomie entre amateurs / connaisseurs ou encore les catégories sociales communément utilisées, bourgeois, aristocrates, prolétaires, etc. Même s'il interroge la pertinence de cette différence catégorielle pour l'analyse du public musical et d'une réception qui serait spécifique à chaque groupe, les émotions suscitées par la musique n'en demeurent pas moins profondément singulières et individuelles. Néanmoins, elles peuvent aussi être l'apanage d'un groupe social, lorsque celui-ci utilise une réaction en tant que moyen de reconnaissance de leur propre groupe, en opposition à un autre. Cependant, les ressentis individuels sont tapis derrière des considérations universalistes de l'art musical, perçu comme « celui auquel aucun être humain ne peut rester insensible, quel que soit sa race ou son degré intellectuel »¹⁴¹⁰.

Un document très instructif sur la vision qu'ont les contemporains de la fin du XIX^e siècle sur les implications émotionnelles de la musique est produit lors de l'assemblée générale de la Société philharmonique de Limoges en 1885. Ce texte, que nous reproduisons

¹⁴⁰⁸ ADHV, 4 T 36, cahier des charges du théâtre de Limoges, 1^{er} octobre 1890.

¹⁴⁰⁹ BÖDECKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2002, 493p.

¹⁴¹⁰ *Le Musicien Limousin*, novembre 1935.

en partie en annexe, fait l'apologie d'une musique universellement aimée, créatrice d'« émotions, [qui] se généralisent, [qui] pénètrent dans le public »¹⁴¹¹.

L'Association littéraire et scientifique du Limousin organise un débat en novembre 1925 ayant pour thème « la musique adoucit-elle les mœurs ? »¹⁴¹². L'écrivain Raymond d'Étiveaud estime que « l'émotion littéraire est beaucoup plus cérébrale, elle obéit à des lois plus précises ». Il propose de poser une autre question : « la musique peut-elle modifier les mœurs ? »¹⁴¹³.

À la question plus globale « la musique adoucit-elle les mœurs ? », les intervenants de la suite du débat, organisée en novembre 1927, répondent en majorité « non », à 5 voix contre 3¹⁴¹⁴. Quant au public, il vote fortement « oui », mais pour l'influence des mœurs sur la musique, et non l'inverse.

Le chroniqueur musical du *Courrier du Centre*, Charles Christian, exprime lui aussi son opinion sur la problématique de l'influence réciproque entre la musique et les mœurs. Selon lui, « les idées politiques ou religieuses entraînent les foules. Les émotions artistiques ne durent qu'un moment et ont un caractère trop personnel pour révolutionner les usages, les coutumes d'un peuple »¹⁴¹⁵.

Pour l'écrivain Edmond Blanc¹⁴¹⁶ (1889-1955), ce sont des souvenirs que la musique permet notamment de révéler, ce qu'il affirme toujours dans le même numéro de *La Revue limousine* :

« Sous l'influence d'un bon orchestre (et à condition de ne pas entendre des voisins d'auditoire parler affaires), je ressens nettement une exaspération de la sensibilité. Les fantômes du passé se lèvent et les plus tristes sont les premiers debout. L'harmonie qui déferle soulève de très anciennes émotions ».

¹⁴¹¹ ADHV, 4 M 136, Société philharmonique de Limoges, Assemblée générale de janvier 1885. Voir l'annexe n° 14.

¹⁴¹² *La Revue limousine*, compte-rendu du débat, 1^{er} décembre 1926. Se référer également à l'annexe n°11 recensant les conférences qui se sont déroulées en Haute-Vienne entre 1873 et 1939.

¹⁴¹³ *Ibid.*

¹⁴¹⁴ *La Revue limousine*, 15 décembre 1928. Les membres ayant voté « oui » à la question « la musique adoucit-elle les mœurs ? » sont : Edmond Blanc, Lucien Dubernard et René Laguërenne ; ceux ayant répondu « non » sont Raymond d'Étiveaud, le capitaine Dutheil, Roger Galland, Jean Marcland et Léon Paulin.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ Edmond Blanc est présenté en tant que « diplômé des Grandes Ecoles scientifiques, vulgarisateur accompli et écrivain réputé » dans le premier numéro de *La Revue limousine*, le 1^{er} juin 1926. Sa photographie est également publiée dans ce numéro du bimensuel.

Enfin, le romancier – et pendant un temps directeur de *La Vie limousine* – Raymond d'Étiveaud donne lui aussi son avis :

« [...] les effets de la musique varient à l'infini selon le genre de musique, selon les individus et les états d'un même individu. [...] Le sentiment musical est d'autant moins uniforme que son mécanisme n'est régi par aucune règle logique. [...] Et notre contemporain Jazz n'est pas un adoucissement mais bien une torpeur. Il n'adoucit pas les mœurs, il soumet les corps à son rythme impérieux »¹⁴¹⁷.

Ces opinions variées matérialisent le très large éventail des sensibilités musicales, dépendant de nombreuses variables. Néanmoins, la note finale de Raymond d'Étiveaud sur le jazz et ses effets sur les mœurs, prouve que l'intérêt porté par l'intelligentsia locale aux évolutions de la pratique et de l'écoute musicales demeure important. Les bouleversements de l'après-Première Guerre mondiale sont vécus et ressentis de diverses manières par les contemporains. Cela est particulièrement visible à la lumière des spectres générationnel et de genre.

c) Des émotions musicales collectives

(1) Des émotions nationales ?

La vive agitation xénophobe du pays dans les années 1890 aux lendemains de la fameuse tuerie d'Aigues-Mortes en 1893 – déclenche des réactions hostiles contre la population italienne jusqu'à Limoges. En effet, en août 1896, le directeur du théâtre, Eugène di Marco, est l'objet d'une vive critique dans une lettre adressée au maire de la ville, dans laquelle nous lisons :

« Est-il vrai qu'une ville comme Limoges, patriotique ! qu'une municipalité républicaine ! est [sic] confié la direction de son theatre [sic] municipal à un directeur italien [souligné], qui s'est empressé de prendre un régisseur italien [souligné 2 fois], et qui ne manquera pas de prendre des comédiens italiens [souligné 3 fois].

La presse parisienne s'est déjà émue [...], et quelques articles ont déjà paru à ce sujet. Veuillez je vous prie faire démentir le fait par un journal de votre localité, si dans 10 jours le fait n'est pas démenti, nous entreprendrons une campagne contre vous sur ce sujet.

¹⁴¹⁷ *La Revue limousine*, 15 décembre 1928.

Mais nous ne voulons pas le croire et cet [sic] impossible que vous ayez choisi les pires ennemis de notre belle France ! »¹⁴¹⁸.

Les événements nationaux et internationaux laissent dans un laps de temps relativement court des empreintes sur les manières de percevoir le monde musical à l'échelle locale, non seulement pour les répertoires mais aussi pour son fonctionnement général.

Un autre cas de figure de l'émanation d'un panel d'émotions nationales voire patriotiques véhiculées par la musique et par le chant existe concerne la rivalité franco-prussienne puis franco-allemande après la guerre de 1870-1871. Des personnalités de la musique à Limoges avancent très tôt des opinions hostiles à la musique allemande en premier lieu, puis peu à peu contre certains compositeurs, dont Richard Wagner. Même après sa mort en 1883, une querelle intense anime les discussions en France sur l'œuvre du maître de Bayreuth ; celles-ci sont de plus en plus alourdies par des considérations politiques et patriotiques après la défaite de 1870, car, selon Jean-Claude Yon, « cette guerre a profondément modifié la perception que la France et l'Allemagne avaient chacune l'une de l'autre ». Il ajoute que « dans la construction de ces représentations [...], la musique [...] joue un rôle décisif »¹⁴¹⁹.

Paul Charreire, à l'occasion d'une « Conférence-concert »¹⁴²⁰ qui se déroule dans la salle Antignac en juin 1886, insiste sur l'importance de la musique française. Dans le compte-rendu de l'événement, le journaliste exprime un sentiment visiblement partagé par l'ensemble de la rédaction, à propos du « chauvinisme » affiché de Paul Charreire :

« Nous ne suivrons pas M. Charreire dans sa campagne anti-wagnérienne, non que nous ne pensions point comme lui à ce sujet ; mais, parce que la cause nous paraît entendue et jugée chez nous et que ni les Niebelungen, ni le Tannhauser, ne vaudront

¹⁴¹⁸ AML, 2 R 92, lettre adressée au maire de Limoges par un « survivant de la guerre prussienne », 11 août 1896.

¹⁴¹⁹ Les citations sont extraites de la conférence donnée par Jean-Claude Yon au musée de l'Armée de Paris le 24 avril 2017, pendant l'exposition « France-Allemagne(s). La guerre, la Commune, les mémoires » qui s'est tenue du 13 avril au 30 juillet 2017. Dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé « 1870-1871 : guerre, arts, histoire », Jean-Claude Yon a réalisé une intervention sous le titre « Offenbach-Wagner : un duel franco-allemand ? » ; en prenant les bornes 1860 (naturalisation d'Offenbach) et 1876 (premier festival de Bayreuth) comme cadre chronologique, il a étudié de manière croisée les réceptions des musiques françaises en Allemagne et allemandes en France, avec pour pivot la guerre de 1870. La totalité de la conférence est disponible en ligne, sur le site du musée de l'Armée des Invalides : <https://www.musee-armee.fr/au-programme/conferences-et-colloques/detail/offenbach-wagner-un-duel-franco-allemand-par-jean-claude-yon.html>, consulté le 12/05/2020.

¹⁴²⁰ Il s'agit de la même conférence que nous évoquions précédemment, organisée par la Société Gay-Lussac dans la salle Antignac de Limoges, à l'occasion d'un congrès scientifique. Paul Charreire y réalise une causerie agrémentée d'un concert sur le « rôle et l'influence de la musique dans la civilisation ». Voir le *Courrier du Centre*, 3 et 4 juin 1886.

jamais, pour nous, malgré toutes les beautés qu'ils peuvent renfermer, le Chalet et les Noces de Jeannette »¹⁴²¹.

Toujours à propos de Wagner, un article publié au début de la Première Guerre mondiale est encore plus transparent quant au rejet suscité du compositeur :

« Pauvres cervelles wagnériennes ! Vous devriez faire une cure ensemble dans quelque maison de santé, à l'abri de ces "anormaux" dont nous sommes [...]. Il ne nous émeut pas. Ses œuvres n'ont pas le charme de nos œuvres à nous. Je le répète, elles ne sont pas vécues. En écoutant la chevauchée des Walkyries, on est tenté de se dire "Qu'est-ce que c'est que ça ?" [...] Mais en écoutant le clair de lune de Werther, par exemple, que d'impressions d'autrefois, que de charmants souvenirs apparus, quelle douce mélancolie des jours passés ; nous n'écoutons plus, nous vivons. Ne jurons plus par lui [Wagner]. Qu'il dorme dans la paix de l'oubli pendant que l'on s'occupe du sort de sa terre désenchantée. [...] »¹⁴²².

En 1915 toujours, c'est l'écrivain Charles Silvestre qui, à la lecture des mémoires de Wagner, insiste sur l'idée que

« [...] la France d'avant la guerre eut pour Wagner une indulgence surprenante et une générosité que nos ennemis, même en temps de paix, ne nous rendirent jamais. Nous avons assez de grands musiciens, en passant de Chopin à Berlioz, de Vincent d'Indy, de César Franck à Claude Debussy, pour ne pas être privés du tintamarre wagnérien »¹⁴²³.

Les programmes des concerts, au théâtre ou sur les autres scènes en Haute-Vienne, sont le reflet de ce revanchisme ambiant. Peu d'œuvres de Wagner sont présentées au public, jusqu'à sa réhabilitation dans les années 1930. Notons toutefois quelques exceptions sur la scène du théâtre, avec *Lohengrin* (1892), le *Tannhäuser* (1900)¹⁴²⁴, ce dernier morceau étant également joué par la Fanfare de Limoges, dirigée par Léon Roby, en 1908¹⁴²⁵. Au théâtre encore, c'est le directeur Pointel qui propose en 1905 de « donner un festival Wagner, un festival Saint-Saëns et *Louise* de Gustave Charpentier. Il sollicite à cet effet une allocation sur

¹⁴²¹ *Courrier du Centre*, 6 juin 1886.

¹⁴²² *Limoges-Illustré*, mars 1915. L'article est, semble-t-il, rédigé en novembre 1914 et est signé par « Jean de Beaulieu ».

¹⁴²³ *Id.*, août 1915.

¹⁴²⁴ Marc Précicaud a fourni dans son travail de recherches l'affiche du *Tannhäuser* de Wagner, datée du 12 mai 1900 et conservée aux Archives municipales de Limoges. Voir PRÉCICAUD Marc, *Le théâtre lyrique à Limoges, 1800-1914, op.cit.*, p.51.

¹⁴²⁵ *Limoges-Mondain*, 2 avril 1908.

les crédits affectés aux Œuvres de Décentralisation Artistique »¹⁴²⁶. Le préfet de la Haute-Vienne émet un avis très favorable à la requête, sans que nous trouvions la trace, dans les sources, de sa réelle mise en place. Toujours est-il que des Limougeauds entendent du Wagner de nouveau en avril 1912, lorsque la Fanfare de Limoges exécute une *Fantaisie sur Lohengrin* à la kermesse du Champ-de-Juillet¹⁴²⁷ ; puis en février 1913, lorsque Delmas, basse chantante de l'Opéra, entonne les *Adieux de Wotan* de *La Walkyrie*¹⁴²⁸.

Ces quelques cas de l'introduction des œuvres de Richard Wagner sur les scènes départementales prouvent que le sentiment collectif anti-wagnérien culmine réellement au moment de la Grande Guerre. En 1914, à l'occasion d'une reprise de l'opérette de Charles Lecocq, *Le Jour et la Nuit*, un journaliste écrit : « Enfin de la musique bien française ; les productions made in Germanie n'ont pas, à beaucoup près, la même valeur artistique »¹⁴²⁹.

C'est ce que constate aussi Brigitte François-Sappey, en situant l'apogée de la diffusion de Wagner entre 1870 et 1914, avant sa « liquidation »¹⁴³⁰. En ce qui concerne sa réception à Paris, Michal Piotr Mrozowicki¹⁴³¹ décèle trois grandes étapes allant du ressentiment dans la décennie 1883-1893 à une belle époque wagnérienne jusqu'en 1914. La Haute-Vienne est très similaire au cas parisien jusqu'à la rupture de la Grande Guerre. Il faut attendre les années 1930 pour assister à une réelle réhabilitation de l'œuvre de Wagner dans le département. D'abord, une conférence-concert de Maxime Nemo organisée à Limoges en 1930, avec une audition de « l'œuvre splendide [...] "Tristan et Ysolde" »¹⁴³² ; puis en 1938 avec un « festival Richard Wagner » à la Société des concerts du conservatoire pour lequel l'orchestre est dirigé par Pierre Montpellier que Charles Christian décrit comme un « fervent wagnérien »¹⁴³³.

Plus que jamais à travers l'exemple du sentiment anti-wagnérien voire anti-allemand, nous percevons l'immixtion du contexte politique et militaire dans la musique. De fait, la musique reflète, à l'échelle locale également, les émotions collectives suscitées par les grands

¹⁴²⁶ ADHV, 4 T 36, lettre du ministère des Beaux-arts au préfet de la Haute-Vienne pour avoir des renseignements sur la demande du directeur du théâtre de Limoges, 24 octobre 1905.

¹⁴²⁷ *Le Populaire du Centre*, 29 avril 1912.

¹⁴²⁸ *Id.*, 24 février 1913.

¹⁴²⁹ *Courrier du Centre*, 16 janvier 1914.

¹⁴³⁰ FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, 258 p., p.34.

¹⁴³¹ MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, 2 vol., Paris, Symétrie, 2016, 1200 p. ; du même auteur, *Richard Wagner et sa réception en France. La Belle époque (1893-1914)*, Paris, Symétrie, 2021, 512 p.

¹⁴³² *Courrier du Centre*, 2 mai 1930. Se référer à l'annexe n°11 recensant les conférences ayant eu lieu en Haute-Vienne entre 1873 et 1939.

¹⁴³³ *Id.*, 25 février 1938.

traumatismes nationaux voire internationaux – le cas des concerts de charité pour venir en aide aux sinistrés en est un autre cas emblématique.

N'oublions pas, *in fine*, d'autres moments musicaux importants pendant lesquels l'émotion collective voire nationale se manifeste : les instants patriotiques, principalement par le partage des valeurs républicaines et du symbole que constitue la *Marseillaise*. Même si la musique a la puissance réelle de mobiliser les foules – elle a, de ce fait, toute sa place dans la lecture culturelle de l'Union sacrée en 1914 – le silence possède lui aussi ce pouvoir : le temps du recueillement, sans aucun son produit, devient un puissant générateur d'émotions collectives. Que ce soit pour honorer les morts de la Grande Guerre ou, bien avant, pour commémorer la mémoire de personnalités importantes pour le département. C'est ce que nous observons après l'assassinat du président Carnot en 1894, pour lequel « les musiques militaires ne joueront plus »¹⁴³⁴ jusqu'à nouvel ordre et les « représentations du Cirque, du Théâtre [...] et des Concerts sont interdites »¹⁴³⁵. Par ailleurs, le commissaire spécialement chargé d'enquêter sur l'état d'esprit des Limousins après cette nouvelle – sans doute eu égard à la crainte des attentats anarchistes – note que les nombreux ouvriers partagent un « sentiment de stupeur et de vive indignation » et que « l'indignation est générale dans toutes les classes de la société »¹⁴³⁶. C'est tout à fait le type d'archives qui nous fait défaut, concernant les sociabilités musicales. Car les comptes-rendus de concerts, bien que certains fassent écho de réactions dans la salle, d'éléments gênant l'audition et la vision ou encore de leur propre expérience du concert, ne font que décrire des émotions éparses et insaisissables. Si des événements extraordinaires provoquent bel et bien une réception collective et partagée, la multitude de concerts et des soirées ordinaires n'en dégagent que très peu. Nous pouvons néanmoins tenter de déceler les traits généraux d'un autre temps fort d'une sociabilité musicale génératrice d'émotions collectives : la pratique du banquet et du repas en musique.

(2) Un cas d'émotions partagées dans le cadre d'une sociabilité épicurienne : le banquet orphéonique

Principalement lors des réunions mondaines, des bals ou des assemblées générales des sociétés orphéoniques, la pratique d'une sociabilité épicurienne, au sens où l'entend Marie-Véronique Gauthier¹⁴³⁷, se manifeste puis se consolide au cours de la III^e République en Haute-Vienne. La forte hausse des lieux dédiés à la musique, du nombre de bals, des

¹⁴³⁴ *Courrier du Centre*, 29 juin 1894.

¹⁴³⁵ ADHV, 1 M 237, rapport du commissaire spécial sur « l'état des esprits » à Limoges après l'assassinat du président Sadi Carnot, originaire de la ville, 25 juin 1894.

¹⁴³⁶ *Ibid.*

¹⁴³⁷ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, *op.cit.*

orphéons et des amateurs eux-mêmes, crée un contexte favorable au développement de ces pratiques collectives mêlant musique et chant lors de banquets qui massent parfois des centaines de convives.

Les exemples sont nombreux dans notre période. Aussi, nous ne prendrons que certains cas symptomatiques d'un rituel répandu sur l'ensemble du territoire. Un des temps fort de la sociabilité musicale est intimement lié aux activités des sociétés orphéoniques et de l'esprit associatif patent de la fin du XIX^e siècle. Trois modèles fusionnent, soudés par la pratique musicale : celui de l'assemblée générale, d'abord, qui est supposé réunir la totalité des membres du groupe une fois par an. Le modèle du banquet ensuite, puisque les convives alternent la soirée entre chants, concerts, spectacles et plaisirs gastronomiques. Enfin, ces réunions annuelles paraissent être calquées sur la pratique républicaine et démocratique du pouvoir ; en effet, si c'est souvent le théâtre qui est cité en tant que lieu propice pour la distinction sociale parmi le public, le banquet orphéonique s'y prête tout autant. Les présidents et les directeurs sont attablés aux tables principales, souvent placées au centre, puis ils sont entourés des membres honoraires, tandis que les musiciens et leurs familles sont relégués dans les espaces périphériques de la salle. En revanche, contrairement au modèle du théâtre, une plus forte perméabilité du contact social est permise dans le cadre du banquet orphéonique. La proximité physique des convives et les possibilités de déplacements sont en effet beaucoup plus évidentes dans ce cadre (figure 94).



Figure 94. Photographie de quelques membres de la Fanfare de Limoges attablés pour leur banquet annuel de 1906¹⁴³⁸.

¹⁴³⁸ *Limoges-Illustré*, 1^{er} janvier 1907.

Le banquet de la Sainte-Cécile qui se déroule en décembre 1936 au Central Hôtel de Limoges, paraît représentatif du rituel à l'œuvre dans ces réunions certes populaires, mais régies par un principe hiérarchique omniprésent :

« A la table d'honneur avaient pris place MM. Bougras, conseiller de préfecture, représentant M. le préfet ; Fèvre, sénateur et premier adjoint au maire ; Boudet, président de la Chambre de Commerce ; Léon Roby, directeur du Conservatoire de musique ; Beulet, vice-président, et Ladégaillerie, secrétaire général de la Fédération ; Henri Balleroy, l'un des fondateurs ; la plupart des président [sic] des Sociétés affiliées ; de nombreuses dames, perpétuant une aimable tradition, avaient pris place autour des tables comprenant 120 convives [...] »¹⁴³⁹.

Le problème demeure de cerner avec plus de précision les émotions collectives que ces rendez-vous musicaux et festifs – que nous pourrions même qualifier d'hédonistes – suscitent chez ceux qui en font l'expérience.

Le porcelainier Haviland ne lésine pas sur les quantités pour offrir un immense banquet de près de 1 200 couverts, en janvier 1904. Dans les listes des dépenses conservées, nous pouvons lire « vin rouge : 450 bouteilles ; vin blanc : 100 ; champagne : 225 ; cognac : 25 b. ; rhum : 13 ; Feuillantine : 8 ; Anisettes : 3 ; cigares : 318 (sur 1 000) ; cigarettes : 650 (sur 3 000) »¹⁴⁴⁰. Nous disposons également de la description de la salle de bal, avec « à gauche, le buffet abondamment fourni, au centre, une estrade qu'entourent des palmiers aux larges feuilles et sur laquelle sont vingt musiciens dirigés par M. Ducouret. A droite, [...] MM. Haviland, M. et Mme de Luze reçoivent aimablement leurs invités et font les honneurs de la fête »¹⁴⁴¹. Au vu de l'atmosphère décrite, de la quantité de nourriture et de boissons, les émotions ressenties lors de la fête, où la musique est omniprésente, sont proches de la joie, de l'ivresse peut-être, pour bon nombre de convives. Dans un tout autre registre, nous pouvons supposer des rencontres amoureuses, d'autant plus que la parité était de mise, entre « 550 messieurs et 550 jeunes filles »¹⁴⁴². Mais il nous est impossible, faute de sources privées, de confirmer notre idée.

¹⁴³⁹ *Courrier du Centre*, 22 décembre 1936.

¹⁴⁴⁰ ADHV, 23 J 604, liste des dépenses pour un grand banquet des Haviland, 4 janvier 1904. D'après le *Courrier du Centre* du 3 janvier 1904, « M. Théodore Haviland, M. William David Haviland, M. et Mme Henri de Luze, recevaient [...] à 8 heures ½ du soir, avenue de Poitiers, dans l'un des nouveaux bâtiments de leur fabrique transformé en salle de fête. Le grand industriel limousin, entouré de sa famille, fêtait au milieu de ses ouvriers, du personnel [...] la croix d'officier de la Légion d'honneur que lui conférerait, le 21 juillet dernier, le gouvernement de la République ».

¹⁴⁴¹ *Courrier du Centre*, 3 janvier 1904.

¹⁴⁴² ADHV, 23 J 604, liste des fournitures pour le buffet des Haviland, vers 1903-1904.

Les assemblées générales de sociétés ou d'associations diverses, comme celles de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1929 et en 1931¹⁴⁴³, sont d'autres occasions de faire des banquets. Mais cette pratique ne se réduit pas aux seules assemblées annuelles des membres honoraires et des musiciens, puisque les fêtes patronales, notamment la Sainte-Cécile, sont un autre temps fort de la sociabilité orphéonique. La société de Châlus organise par exemple en novembre 1936 un « apéritif-concert »¹⁴⁴⁴ dans un restaurant, précédant le banquet, tandis que celle de Nexon réunit 70 personnes à l'hôtel Boyrand « autour de tables admirablement dressées dans la grande salle de bal »¹⁴⁴⁵, en 1925.

D'autre part, l'association entre la musique et les plaisirs culinaires apparaît très nettement dans les bals, mondains et populaires. Pour le bal de la Solidarité militaire, à l'hôtel Lasgrézas de Limoges en janvier 1927, c'est aux sons de l'orchestre de Marcel Hyvernaud que les invités dégustent le menu suivant : « Huîtres portugaises / Galantine de caneton truffé / Haricots verts panachés / Pintade rôtie cresson / Fromages / Gaufrettes et fruits »¹⁴⁴⁶. L'année précédente, dans le même hôtel mais pour le bal du Red Star, les convives mangent en musique un repas composé de « Potage / Crème Sévigné / Huîtres vertes portugaises / Caneton à l'orange / Haricots verts panachés / Dindonneau rôti cresson / Salade de saison / Bûche du nouvel an / Fruits de saison / Gaufrettes Vialle »¹⁴⁴⁷, pour une somme de quinze francs, vin non compris. Des établissements se font même les spécialistes des repas musicaux, à l'image de l'hôtel de la Paix dans les années 1920 et de ses « dîners en musique »¹⁴⁴⁸ avec un trio – piano, violoncelle, violon – dans lequel joue Louis Van Coeverden. D'autres, par leur localisation proche d'un lieu de concert, ciblent les danseurs ou les spectateurs directement dans leur publicité : le Café de la Paix, situé entre le Cirque et le Casino place de la République, propose après 1925 un service de brasserie et de restauration, pendant les entractes ou après le concert¹⁴⁴⁹.

Ces grands rendez-vous festifs, alliant musique et gastronomie, sont très fréquents pendant la période hivernale, et ont tendance à se multiplier à l'approche des réveillons de fin d'année. Les annonces dans la presse écrite fleurissent sensiblement dans les années 1920,

¹⁴⁴³ AML, 1 S 4, assemblées générales de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 15 décembre 1929 (150 convives à l'Hôtel du Faisan) et 13 décembre 1931 (150 couverts également).

¹⁴⁴⁴ *Le Musicien Limousin*, chronique des sociétés, fête de la Sainte-Cécile à Châlus du 29 novembre 1936, mars 1937.

¹⁴⁴⁵ *Courrier du Centre*, 25 novembre 1925.

¹⁴⁴⁶ *Id.*, 8 janvier 1927.

¹⁴⁴⁷ *Id.*, 28 décembre 1926.

¹⁴⁴⁸ *La Revue limousine*, 1^{er} août 1926.

¹⁴⁴⁹ AML, 1 S 30, programme des concerts du Cirque-théâtre de Limoges (1927-1932), encart publicitaire pour le Café de la Paix. La liste suivante est donnée : « Huîtres vertes, Escargots, Sandwichs, Choucroutes, Jambon, Tripes, Bifteck » ainsi que des vins.

que ce soit à Limoges ou dans d'autres petites villes du département¹⁴⁵⁰. Il faut bien reconnaître que le monde rural est peu touché par ce phénomène, si ce n'est par les migrations pendulaires rendues moins difficiles. La saison estivale, quant à elle, est aussi très propice aux fêtes champêtres en extérieur. Peu importe la saison, donc, seul le cadre change pour des événements où les émotions collectives ne sont, en réalité, que la somme de ressentis individuels. Mais ce changement de cadre, justement, est un point majeur de l'équation. Car, au moment d'un concert, tous les sens sont sollicités, à divers degrés. Pendant la Foire-Exposition de 1934, un

« [...] pâtissier-glacier [...] a aménagé dans un cadre de verdure qui dispense une fraîcheur agréable, une terrasse-dégustation du plus heureux effet. Tous les jours, de 5 heures à 7 heures, au moment où est donné le concert [...], les Limousins épris de bonne musique et désireux de goûter dans un cadre agréable, viendront déguster les glaces succulentes et les fins gâteaux [...] »¹⁴⁵¹.

Ce tableau, quelque peu idéalisé, met toutefois en exergue le croisement des sens en situation musicale. Or, cela est insuffisant pour que nous puissions tirer des conclusions sur les émotions ressenties par les personnes ayant assisté à l'un de ces concerts. L'archive manque cruellement pour réaliser le portrait complet d'une sociabilité musicale reposant avant tout sur des sensations et des émotions relevant du privé et, plus encore, de l'intime. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, dans l'introduction de leur ouvrage *Au théâtre ! La sortie au spectacle*, font aussi part de cette ombrageuse problématique ; en effet, d'après eux la sortie au théâtre, par exemple, est une

« [...] expérience anthropologique [qui] a son rythme, ses rites et ses considérations propres. Elle se prête à être disséquée au plus près du terrain (la salle, le foyer), de ses pratiques (l'attente, le sifflet, l'ennui) et de ses acteurs [...]. Il s'agit de passer de l'étude de cette entité vague qu'est le public à celle du spectateur individuel, seul ou accompagné. Pourquoi tel individu a-t-il choisi de consacrer une partie de son temps et une somme parfois non négligeable à venir voir un spectacle ? Comment vit-il la représentation ? Quelles émotions manifeste-t-il et comment celles-ci s'expriment-elles ? »¹⁴⁵²

¹⁴⁵⁰ Nous avons, par exemple, le cas de l'hôtel des Charentes à Aix-sur-Vienne, qui apparaît régulièrement dans les annonces de bals ou de concerts avec des menus assez copieux, comme dans le *Courrier du Centre* du 11 octobre 1924.

¹⁴⁵¹ *Courrier du Centre*, 20 mai 1934.

¹⁴⁵² GOETSCHEL Pascale, YON Jean-Claude, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*, op.cit., pp.2-3.

d) L'auditeur et le critique face aux émotions musicales

Les sources qui expriment clairement des émotions et des sensations liées à l'écoute de tel ou tel morceau sont très rares. Nous disposons, tout au plus, de quelques considérations de la part d'auteurs, de musiciens et de journalistes locaux révélant leurs goûts musicaux. C'est le cas, par exemple, lors d'un gala de l'Association radiophonique du Limousin le 10 novembre 1937 :

« Les uns adorent la musique classique et les autres la vouent aux dieux infernaux. Celui-ci chérit l'accordéon et celui-là affectionne la guitare...M. X...demande du comique et Mme Z...réclame du "sentimental". [...] Ah ! se lamente ce sexagénaire, rendez-nous les vieux opéras de ma jeunesse : je veux entendre encore La Juive (malgré Hitler !), l'Africaine (malgré Mussolini !) [...]. "Du Wagner, toujours du Wagner !", glapit un autre suffragant [sic]. "Je veux de la musique digestive !", nous dit un monsieur qui souffre de paresse intestinale et intellectuelle... "Et moi, de la musique qui active ma circulation !", supplie un artério-scléreux »¹⁴⁵³.

Ce gala est en réalité un prétexte pour l'organisation d'un référendum, réunissant 140 électeurs qui doivent exprimer leur opinion sur les programmes radiodiffusés. Le journaliste qui assiste à la soirée donne la solution de devenir sourd, ou d'avoir des stations émettrices individuelles. Au-delà de l'ironie de sa conclusion, le cas de ce gala radiophonique cible un point faible des études sur la musique au sens large ; la part d'individualité dans ce qui tient au domaine du goût, de l'esthétique, des sensations et des émotions musicales est bien trop importante pour tirer des conclusions généralisatrices. Un ensemble de capitaux liés à l'éducation, à l'environnement familial, professionnel et social, à la culture en général et à d'autres sensibilités d'ordre politique ou culturel, influence les manières de recevoir et de ressentir la musique. De surcroît, traduire par des mots des émotions ressenties à un instant précis, dans un lieu donné, en somme dans un contexte furtif et éphémère, n'est pas une chose aisée et est en plus socialement clivée. Elle l'est peut-être légèrement davantage pour les musiciens ou pour les critiques, dont l'écoute paraît plus importante, parfois répétitive par le jeu du professionnalisme. Or, la problématique s'invite également, à la fin de notre période, par l'irruption technologique ouvrant la voie à une possibilité de réécoute immédiate, donc de répétition.

Les évolutions les plus profondes dans les sociabilités musicales, du point de vue émotionnel et sensitif, sont en effet celles qui apparaissent après la Grande Guerre. L'ère de l'enregistrement et de l'arrivée des musiques afro-américaines dans le territoire limousin, est

¹⁴⁵³ *La Vie limousine*, 25 décembre 1938.

à la base d'un environnement comportemental, sonore et kinésique inédit. C'est en réalité un processus de destruction créatrice¹⁴⁵⁴ qui est à l'œuvre. Ne serait-ce que pour le disque, qui suscite une réception inédite de la musique. Même les traditions qui se maintiennent après la guerre – à l'image des musiques limousines anciennes ou du répertoire religieux – subissent une forme de déstructuration, en ce sens où les émotions liées à l'écoute de ces répertoires préservés varient en fonction des nouveautés entendues, même furtivement, qu'elles soient aimées ou haïes. En 1931, un journaliste de *La Vie limousine* s'exprime en ces mots pour évoquer le rapport nouveau de l'auditeur avec la musique :

*« Un élément, que tout le monde reconnaît, [...] est l'absence de distraction visuelle dans l'audition du disque. Au concert, généralement, on côtoie [sic] des voisins de fauteuil, qu'il est difficile de ne pas voir et encore plus de ne pas entendre. [...] Le disque [...] nous attire dans un univers essentiellement auditif. [...] De plus, le disque s'écoute le plus souvent en petit comité, voire même dans la solitude »*¹⁴⁵⁵.

Cependant, déceler les émotions d'un spectateur ou d'un auditeur devant son poste de T.S.F. paraît être une mission impossible pour l'historien, sans témoignage écrit conservé. Nous avons vu, dans nos chapitres précédents, que le comportement du public évoluait selon les périodes, les lieux et les spectacles. Mais comment rendre compte de la réalité des émotions musicales individuelles ? D'autant que les réactions sont protéiformes aussi en raison de la diversité des situations personnelles, bien sûr, mais également par d'éventuels handicaps ; que faut-il penser des personnes malvoyantes ou du fait de posséder des lunettes de théâtre, comme celles proposées dans des publicités en 1898¹⁴⁵⁶ ? Ces dernières étant visiblement destinées aux femmes, la réception sensorielle de la musique dépend-elle aussi du genre ? Comment faudrait-il comprendre ces mots du maire de Saint-Victurien en 1906, pour lequel « l'aveugle [...] ne peut s'instruire que par l'oreille [...] [et] privé de tous les arts plastiques, [en] est réduit à la musique »¹⁴⁵⁷ (figure 95) ?

¹⁴⁵⁴ Ce concept a été utilisé dans le domaine économique par Joseph Aloïs Schumpeter (1883-1950) pour décrire le mécanisme par lequel les innovations sont le moteur de la croissance, par la destruction du modèle préexistant, mais créant *de facto* un nouveau modèle. Il nous a semblé pertinent d'étendre le champ d'application de cette théorie au domaine des sociabilités liées au monde culturel.

¹⁴⁵⁵ *La Vie limousine*, 25 avril 1931.

¹⁴⁵⁶ *Revue scientifique du Limousin*, 20 janvier 1898. La publicité annonce une « ravissante jumelle de théâtre en nacre, monture dorée et nickelée [...] un des plus jolis présents que l'on puisse offrir à une dame ».

¹⁴⁵⁷ *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1906.



Figure 95. Photographie de la fanfare de l'École des aveugles à Limoges, s.d.¹⁴⁵⁸

Sans détailler les possibles cas d'amusie, la surdité et la cécité, donc la déficience ou l'amputation de l'un des sens influent nécessairement sur la manière de ressentir les sons et donc sur les émotions musicales. Par moments, il y a bien une vague évocation d'un ressenti au moment du concert, mais sans précision ; c'est le cas pour le concert donné à la Société philharmonique de Limoges en mars 1876, par le violoniste Édouard Réményi, qui se fait l'interprète de Chopin et de Schubert :

« [...] entre ses mains, le violon se transforme, et l'archet chante avec une ampleur et une puissance de son admirables, avec une émotion vraiment communicative »¹⁴⁵⁹.

Ce qui fait consensus chez les contemporains sur ce point, pourrait être résumé dans une phrase prononcée lors d'un lunch du Cercle Symphonique de Limoges vers 1930 : « Oui, [la musique] va au cœur parce qu'elle y déclenche une foule d'émotions secrètes »¹⁴⁶⁰. Ou encore lors d'une allocution ouvrant le cinquantenaire de la Fanfare de Limoges, en 1935 :

« De source essentiellement naturelle, [l'art musical] est l'expression la plus pure et la plus directe de nos sentiments. [...] L'Art musical est celui auquel aucun être humain ne peut rester insensible, quel que soit sa race ou son degré intellectuel »¹⁴⁶¹.

¹⁴⁵⁸ *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1906.

¹⁴⁵⁹ ADHV, Assemblée générale des sociétaires de la Société philharmonique de Limoges le 26 décembre 1876. Les mots sont de Julien Pellet, secrétaire de la Commission et sont relatifs au concert du 27 mars 1876.

¹⁴⁶⁰ AML, 1 S 4, discours du lunch du Cercle Symphonique amateur de Limoges, vers 1930.

¹⁴⁶¹ *Le Musicien Limousin*, novembre 1935. L'allocution est prononcée par M. Dupond.

Comme de nombreux autres mélomanes en France, des Limousins sont séduits par l'idée selon laquelle la musique est l'art le plus pur et le plus absolu. Ce poncif est directement hérité d'un pan entier de la philosophie occidentale, que nous retrouvons principalement chez les auteurs romantiques à l'image de Hegel¹⁴⁶². Outre l'universalité de la musique, ses origines et la perpétuelle question « pourquoi la musique ? » intéressent des hommes de lettres et des musiciens de la Haute-Vienne.

Dans la conférence qu'il donne à l'occasion du congrès scientifique de la Société Gay-Lussac en 1886, Paul Charreire paraît totalement imprégné par cette pensée universaliste :

« La musique est l'art d'exprimer les émotions de l'âme, et surtout du cœur par la combinaison rationnelle des rapports que l'intelligence crée et discerne entre les diverses modifications du son. Au moyen de ces rapports, la musique réalise l'infinie variété du beau idéal dans l'unité absolue du vrai. La musique est la plastique de l'ouïe, embrassant toutes les perceptions de cet organe, pour les faire servir à la manifestation de l'âme. L'action de la musique s'exerce dans deux sphères diamétralement opposées ; [...] d'une part, dans la sphère de l'abstraction absolue, elle s'impose à la raison, en empruntant les lois de ses accords et de ses rythmes aux mystérieuses propriétés des nombres qui sortent de la vie divine »¹⁴⁶³.

Raymond d'Étiveaud, dans les années 1930, réfléchit aux origines de la musique et de notre attirance pour cet art. Il se fait le défenseur d'une écoute active, puisqu'il émet l'idée que « la compréhension [de la musique], [...] doit céder le pas à la sensibilité, ou, plutôt, à une réceptivité particulière »¹⁴⁶⁴. Quelques années plus tard, il insiste sur le fait que la musique est un « art de l'instinct » générateur d'une « excitation sensuelle, de cauchemars, d'insomnies ou de joies animales et délirantes. [...] Effets physiologiques, point [sic] méprisables. – C'est aimer, ou tout au moins, sentir la musique que d'en être malade, troublé, soulagé ou guéri »¹⁴⁶⁵.

¹⁴⁶² Sur ce point, voir par exemple DAHLAUS Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, éd. Contrechamps, 2006 [1997], 160 p. ; SOUNAC Frédéric, « Le moment hégélien, ou la "musique en respect" », in *Littératures*, 66 / 2012, pp.95-106 ; et ANDRÉ Jean-Marie, « La musique, pourquoi la musique ? ou la question sans réponse », in *Hegel*, 2012/1, n°1, pp.44-55. Dans son article, Jean-Marie André écrit que pour Hegel, dans son œuvre *Esthétique* (1835), « la musique naît du choc ébranlant l'inertie de la matière en un tremblement vibratoire à l'origine d'un son de nature abstraite qui résonnera au plus profond de notre être. [...] Si pour Hegel le réel était rationnel, il faisait une exception de taille pour la musique car la puissance de l'émotion musicale est telle qu'elle échappe à toute conceptualisation et à toute logique » (pp.47-48).

¹⁴⁶³ *Courrier du Centre*, 4 juin 1886.

¹⁴⁶⁴ *La Revue limousine*, 15 avril 1931. L'article est titré « Pourquoi aimons-nous la musique ? ».

¹⁴⁶⁵ *La Vie limousine*, 25 janvier 1936, article « Servitudes et grandeurs musicales » par Raymond d'Étiveaud, reproduit en intégralité dans l'annexe n°15.

C'est dans les années 1930 que les questions d'ordre musicologiques liées à la production des émotions prolifèrent en Haute-Vienne. Il semblerait que le département suive, en ce sens, une tendance nationale à la suite des grands travaux des premiers ethnomusicologues des années de l'entre-deux-guerres. Dans le cycle des conférences données par Marc Pincherle dans la salle Berlioz¹⁴⁶⁶, celle du mois de mars 1934 traite de la problématique suivante : « Par quels moyens la musique parvient-elle à nous émouvoir, à nous émerveiller, à nous rouler dans les abîmes de passion, de tendresse, de mélancolie ou de joie ? »¹⁴⁶⁷. Raymond d'Étiveau, qui rédige le compte-rendu, est tout à fait en accord avec l'orateur, lorsque celui-ci estime que la musique contemporaine, avec ses nouvelles techniques, « semble s'être étendue en surface plutôt qu'en profondeur ». L'écrivain limousin ajoute que « les compositeurs contemporains ont abandonné le plan de l'âme pour explorer le domaine de l'intelligence – alors que le rôle primordial de la musique est **d'émouvoir** [en gras dans le texte] »¹⁴⁶⁸.

À la même date, le critique musical du *Courrier du Centre*, Charles Christian, décrit les sensations et les émotions produites par le plaisir musical comme des « réactions infiniment variées [...] [dans] ses effets physiologiques et sentimentaux ». Mais il conclut, non sans pessimisme, que « nous vivons davantage un siècle d'intelligence que de sensibilité »¹⁴⁶⁹. Le rôle de critique, à l'image de Charles Christian, doit être questionné au prisme des sensibilités et des émotions musicales. Ce métier expose de manière plus directe aux effets produits par l'écoute musicale et, surtout, offre bien plus d'archives pour l'historien.

In fine, ceux qui rendent le mieux compte de leurs émotions dans notre période sont les critiques des concerts. Ils conjuguent parfois leurs émotions à celles qui leur paraissent envahir la salle ou le jardin du concert. En tant que spécialistes éclairés, ils ressentent la musique dans le cadre de leur travail.

Mais dans un premier temps, à la fin du XIX^e siècle, ce sont surtout des personnes présentes dans l'auditoire qui jugent les performances musicales et en tirent des conclusions sur leurs ressentis ; sans être véritablement des critiques au sens purement professionnel du terme, ce sont des mélomanes avertis, des musiciens, souvent, ou des amateurs éclairés. C'est, par exemple, cet « auditeur charmé » qui rend compte du concert du quatuor Geloso à Limoges en 1894 ; il décrit un public « enthousiasmé » par des morceaux de quatuors « qui ont été rendus avec une intensité d'expression et une perfection admirables ». Cela aurait

¹⁴⁶⁶ Voir l'annexe n°11.

¹⁴⁶⁷ *La Vie limousine*, mars 1934.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*

¹⁴⁶⁹ *La Vie limousine*, 25 juin 1935.

provoqué des « joies pures et sublimes »¹⁴⁷⁰. La même observation est faite par David Ledent dans un article publié en 2009, dans lequel il questionne l'institutionnalisation des concerts publics depuis le XVIII^e siècle :

« Au cours du XVIII^e siècle, l'individualité de l'auditeur devient ainsi une catégorie centrale dans le dispositif du concert public. Ce dispositif institue un idéal de partage des émotions, ce qui a pour effet de neutraliser les différences sociales et culturelles qui peuvent exister entre les individus. Bien que l'accès au concert ne soit pas encore dans les faits réellement démocratique au XVIII^e siècle, l'expérience musicale tend à se redéfinir lorsque l'œuvre devient un objet public délivré de toute dimension sacrée ou politique. Les concerts publics inaugurent donc une nouvelle forme de sensibilité musicale qui repose sur l'individualisation et le partage »¹⁴⁷¹.

Or, il semblerait que des changements surviennent au début du XIX^e siècle, puisque David Ledent place l'apparition de rituels encore valables de nos jours, tel l'applaudissement, aux alentours des années 1820 ; cela lui permet de faire le distinguo entre deux temporalités du concert « moderne », celui de « l'exécution de l'œuvre au cours de laquelle l'auditeur s'isole sur lui-même, s'immobilise et rationalise son comportement pour rendre possible la contemplation, et celle de l'extériorisation des émotions selon un rituel précis »¹⁴⁷². L'auteur poursuit en affirmant que « le concert apparaît non seulement comme un espace public et polémique mais aussi comme un espace pacifié qui rejette toute manifestation incontrôlée des pulsions »¹⁴⁷³. Serait-ce là l'une des explications de la rareté des sources écrites exprimant des émotions individuelles en situation de concert, au moins pour le Limousin ? Autrement dit, le processus de civilisation à l'œuvre dans les salles de concert a-t-il nécessairement des conséquences sur la capacité ou sur la volonté des spectateurs d'écrire leurs émotions ? Le métier de critique musical, en somme assez récent à l'ouverture de notre période¹⁴⁷⁴, peut-il par conséquent être utilisé par l'historien du sensible comme une grille de lecture des émotions musicales, sachant que les comptes-rendus font pour la plupart une sorte d'amalgame entre l'individu, son métier et le reste des auditeurs ?

¹⁴⁷⁰ *Courrier du Centre*, 29 mai 1894.

¹⁴⁷¹ LEDENT David, « L'institutionnalisation des concerts publics. Enjeux politiques et esthétiques », in *Appareil* [en ligne], 3/2009, mis en ligne le 29 mai 2009, consulté le 30/07/2020.

¹⁴⁷² *Ibid.*

¹⁴⁷³ *Ibid.*

¹⁴⁷⁴ Consulter TRIAIRE Sylvie, BRUNET François (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, 407 p. Les auteurs repèrent un essor assez timide des premières formes de critiques musicales au XVII^e siècle en France, avant un développement plus significatif au cours du XVIII^e siècle. Le XIX^e siècle paraît être décisif sur ce point grâce à la naissance de la grande presse sur l'ensemble du territoire national.

Que ressentent, par exemple, les critiques à l'écoute des partitions des compositeurs limousins ? Sans parler *stricto sensu* de chauvinisme, les critiques sont bien souvent très favorables aux œuvres des « compatriotes », sans pour autant négliger non plus la qualité de leur travail et de leur talent musical. Dans sa « Revue littéraire » de 1879, Louis Guibert écrit avoir entendu de

« [...] charmantes et originales romances de M. Paul Ruben ; une scène lyrique à grand orchestre, d'un puissant effet, de M. Paul de Livron ; quelques délicates mélodies de M. Gabriel Desmoulins, de M. le vicomte de Montbron, de Mme Him, et les savantes compositions religieuses de MM. Charreire père et fils »¹⁴⁷⁵.

Un peu plus tard, c'est le musicien Joseph Bajou qui présente des œuvres de musiciens, dont la *Marche Funèbre* de Camille Him d'Istroff, qui « tour à tour pleure le deuil, murmure la prière, et chante l'espérance »¹⁴⁷⁶ ; puis d'autres pièces comme les *Almées* de Paul Ruben, un menuet de M. Joly – chef d'orchestre au théâtre –, trois chœurs pour orphéon de François Sarre (*Dans le désert, Au coin du feu et Soleil levant*) et, enfin, les propres compositions de Joseph Bajou. Pour l'ensemble de ces artistes, ce ne sont que des éloges. Entraide ? Fruit d'une sociabilité régionale voire régionaliste ? En tous les cas, nous ne trouvons aucune source locale faisant la diatribe d'une œuvre composée par un haut-viennois.

Mais ces « écouteurs » ne sont pas encore considérés comme des critiques musicaux *stricto sensu*. D'une manière assez tardive, c'est après la Première Guerre mondiale que la profession se structure avec plus de clarté en Haute-Vienne. Des spécialistes se distinguent dans les organes de la presse écrite locale, dont Charles Christian, déjà évoqué ; c'est aussi le cas de Raymond d'Étiveaud pour la *Revue limousine* et de Marguerite Sornin pour *La Vie limousine*. Cette dernière, qui rédige des chroniques diverses sur les concerts, les disques et les programmes radiodiffusés dans les années 1920-1930, y incorpore régulièrement son ressenti intime. Aussi, en 1936, elle écrit à propos d'un concert à l'hôtel de la Paix :

« La révélation de la soirée fut pour bon nombre d'auditeurs : "Jeux de plein air" de Mlle Germaine Tailleferre. Je regarde mes notes. À côté du titre de ces 3 pièces : "La Tirelontaine, Cache-cache, Mitoula", j'ai écrit "très, très beau". Qu'ajouter de plus qui exprime davantage ? Pourra-t-on dire, pourrai-je dire maintenant que les femmes sont dénuées de génie créateur ? »¹⁴⁷⁷

¹⁴⁷⁵ *Almanach du Limousin*, « Revue littéraire » par Louis Guibert, 1879.

¹⁴⁷⁶ *Id.*, « Revue musicale » par Joseph Bajou, 1887.

¹⁴⁷⁷ *Courrier du Centre*, 30 janvier 1936.

Elle estime aussi, en 1933, prendre du « plaisir [...] à l'audition de certaines opérettes (Les petites Michu, Gillette de Narbonne, etc.) [...] » et s'« amuse aussi aux fantaisies de Bach et Ouvrard »¹⁴⁷⁸. De même, après la conférence-concert d'Yves Tynaire en 1932, elle décide de rendre compte des « merveilles musicales trop longtemps endormies » en précisant ne citer « que celles qui [lui] semblèrent les plus émouvantes »¹⁴⁷⁹.

L'ensemble des auditeurs, critiques, mélomanes et amateurs confondus, sont confrontés dans l'entre-deux-guerres à des bouleversements sonores majeurs. Accompagnées par une sensible évolution des techniques, les musiques et les danses nouvelles créent une inflexion visible dans l'histoire des sociabilités. À l'échelle de la Haute-Vienne, les conséquences sociales et culturelles de ces changements sont une période charnière, un temps de basculement de la réception de la musique par les publics et par les musiciens et, par-là, appartient à une histoire des mentalités et des émotions. Nous devons, en ce sens, nous pencher désormais sur l'ère de la modernité pour en déceler l'ensemble des aspects ayant pu modifier les modèles d'interactions sociales préexistants.

¹⁴⁷⁸ *La Vie limousine*, 25 février 1933.

¹⁴⁷⁹ *Id.*, décembre 1932.

Conclusion

Comme pour Paris, « en musique, l'essentiel de l'enseignement reste privé au XIX^e siècle, en dépit de la création d'écoles publiques »¹⁴⁸⁰ en Haute-Vienne. Parallèlement a lieu l'essor d'un enseignement musical délivré dans les écoles, qui complète la formation d'un nombre toujours plus grand d'enfants, dont les familles ne peuvent supporter le coût des leçons à domicile, à mesure que la scolarisation progresse. Néanmoins, ainsi que l'attestent les petites annonces qui facilitent la publicité des professeurs dans la presse, les leçons de musique privées demeurent importantes sur toute la période. Toujours est-il que, par le répertoire utilisé et par les pratiques constatées en milieu scolaire – notamment la proximité avec le monde militaire puis avec celui de l'orphéon – la musique à l'école est un pilier de la promotion de l'idéal républicain qui récompense les plus méritants et qui est lui-même l'objet de festivités pour lesquelles les apprentis et leurs enseignants se mettent fréquemment en scène.

Les grands acteurs de l'enseignement musical en Haute-Vienne sont aussi intégrés dans les réseaux des musiciens professionnels. Ce sont pour la plupart des directeurs de groupes orphéoniques ou, parfois, des professionnels déjà engagés sur une autre scène, comme le théâtre de Limoges. C'est une sociabilité qui, là encore, compte peu de femmes ; cependant, elles sont plus nombreuses que dans le cadre de la sociabilité orphéonique par exemple, prouvant que celle du professorat est davantage ouverte, en particulier pour la pratique du chant et des instruments à cordes en général.

D'autre part, la baisse progressive du prix des instruments et d'une grande partie du matériel¹⁴⁸¹ – partitions et méthodes par exemple – au cours du XIX^e siècle est un élément qui contribue à l'essor de la pratique musicale en milieu scolaire mais aussi à la création de bibliothèques musicales – comme celle de Limoges en 1884, encouragée par François Sarre. Ce contexte économique est en outre le prodrome de la massification et de la popularisation de la pratique musicale qui débouche sur la constitution, au sein-même des orphéons, de nombreuses classes pour étudier le chant, le solfège, les répertoires. Cet enseignement parallèle pallie les carences de l'enseignement privé et public, l'un étant réservé à une élite

¹⁴⁸⁰ LETERRIER Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIX^e siècle », *op.cit.*, p.80.

¹⁴⁸¹ *Id.*, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *loc.cit.*, p.7. Sophie-Anne Leterrier écrit en effet que « la démocratisation de la musique dut enfin beaucoup, dans la première moitié du siècle, à des facteurs techniques, dans l'édition comme dans la facture instrumentale. [...] Les orphéons suscitèrent un flot d'adaptations et de chœurs inédits ; l'enrichissement de leur répertoire ne tarda pas à devenir une spéculation commerciale, avec ses recueils spéciaux [...], tout comme la production de bannières, d'uniformes, de médailles et d'insignes ».

socio-culturelle et économique, l'autre limité dans le temps et, parfois, altéré par l'absentéisme des professeurs.

La lente construction d'une école de musique municipale centralisée et pérenne à Limoges met en lumière les rapports qui peuvent unir ou désunir les membres du petit-monde de l'enseignement. Jusqu'à son inauguration en août 1910, l'école de musique de Limoges suscite de nombreux débats entre les conseillers municipaux, sans que nous puissions réellement savoir si des critères purement politiques, autre que ceux économiques régulièrement avancés par les détracteurs du projet, ont pu ralentir sa mise en place. Entre les musiciens eux-mêmes, les tensions sont palpables peu avant la Grande Guerre. Une lutte épistolaire fracture la République des sons, avec pour toile de fond la concurrence entre les professeurs du privé et ceux de la nouvelle institution publique. Avec Léon Roby à sa tête, l'école qui devient un conservatoire nationalisé au début des années 1930, est un haut-lieu des sociabilités musicales de la région dans la première moitié du XX^e siècle.

En Haute-Vienne, la République des sons compte finalement peu de membres, mais c'est justement ce qui fait sa force. Cela génère une sociabilité très forte entre les créateurs de la musique du département, qui se reconnaissent et entretiennent entre eux des relations épistolaires régulières, dont le contenu renvoie souvent à des questions professionnelles, parfois personnelles. Ils font, bien sûr, de nombreux concerts ensemble, favorisant par-là leur entente et leur cohésion. Tous les musiciens ont l'air de fonctionner selon un modèle qui met en avant l'âge et donc l'expérience ; aussi, ce sont les plus anciens musiciens de Limoges qui soutiennent Léon Roby à ses débuts dans les années 1890, par des lettres de recommandation.

Les compositeurs sont à la base de la relation triangulaire musique(s)-musicien(s)-public(s) et ont donc une importance capitale dans le processus de sociabilité. Ils sont, dans un premier temps, formés à partir d'un modèle ecclésiastique qui nécessite la maîtrise de l'orgue et de la direction des chœurs, à l'image des parcours de Paul Charreire ou de Gabriel Desmoulins dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce rituel initiatique peut en partie s'expliquer par des critères structurels, évoqués par exemple à Caen par Étienne Jardin :

« Les musiciens dans l'église [...] ne sont pas uniquement accompagnateurs du service religieux ; ils donnent également une représentation musicale dont la logique n'est pas uniquement liée à la liturgie. Dans les petites villes ou villages qui ne possèdent pas, au XIX^e siècle, de lieux publics appropriés pour recevoir des orchestres, l'on peut encore

considérer l'église et le service religieux comme un espace d'appoint pour le concert »¹⁴⁸².

Peu à peu, les musiciens s'éloignent de ce schéma pour s'orienter vers des parcours laïcisés que beaucoup terminent dans les conservatoires nationaux, à l'aide des subventions de « leur » municipalité ; certains décident par la suite de venir s'installer définitivement sur leur terre natale. Cet attachement territorial est aussi véhiculé par un grand nombre de ces acteurs qui s'engagent dans le combat régionaliste, visant à sauvegarder le patrimoine culturel régional, à le promouvoir et à le restituer, conformément à la pensée félibréenne. La lutte régionaliste concerne de nombreux compositeurs surtout dans les années de l'entre-deux-guerres. Ils sont soutenus dans leur entreprise – et même encouragés – par les descendants du commerçant Frédéric Laguény. La famille Laguény est un carrefour majeur des sociabilités musicales car elle est un point de passage majeur entre les créateurs et les publics.

Enfin, du côté des acteurs, nous pouvons rappeler le rôle de ceux qui président et qui fédèrent les groupes, à l'instar des directeurs du théâtre de Limoges ou de Maximilien Faure, à la tête de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne. L'exemple de ce dernier – qui peut être renforcé par les cas de Paul Ruben, de Léon Roby ou de la famille Laguény – nous montre à quel point la musique peut susciter une homogamie culturelle et une sociabilité familiale. En effet, les conjoints sont musiciens – et se rencontrent sans doute grâce à la musique – et une partie des enfants qui naissent de ces unions, baignés dans leur culture et imprégnés du savoir parental, s'engagent dans des carrières professionnelles, sinon deviennent des amateurs éclairés.

Il existe aussi dans le département l'essor d'une pensée musicologique et ethnologique, parallèlement à la consolidation de ces disciplines sur le sol national. Plusieurs conférences sont données par des orateurs de grandes institutions françaises mais d'autres acteurs – du monde des lettres en particulier – s'immiscent dans la République des sons afin de produire assez tôt des réflexions sur des sujets musicaux variés.

Du point de vue des répertoires, la scission entre la musique savante et la musique populaire perdure sur l'ensemble de la III^e République. Elle divise par conséquent la société limousine en de multiples sous-groupes qui se rencontrent peu et n'écoutent que rarement le même répertoire ; la fréquentation de lieux différents, voire le placement inégal dans la salle de concert en fonction du prix de la place, orientent les auditeurs vers des sociabilités diverses.

¹⁴⁸² JARDIN Étienne, « La musique à Caen sous la Troisième République d'après un amateur : le *Cahier Le Vallois* (1870-1927) », in *Annales de Normandie*, n°3-4, 2007, p.318.

Le répertoire religieux, grâce aux nombreux chœurs, est davantage concerné par la présence féminine ainsi que celle des enfants pendant les concerts. Des œuvres anciennes sont régulièrement jouées dans les bâtiments religieux, en conformité avec la réforme de la musique liturgique engagée par le pape Pie X en 1903. Même si les concerts et les fêtes religieuses subissent les effets des luttes anticléricales, dont l'écho est assez fort en Haute-Vienne, au tournant du XX^e siècle, des rituels subsistent jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. De plus, la musique religieuse a l'importance d'être l'une des sociabilités musicales les plus présentes à l'échelle des villages, chaque paroisse possédant son église – qui se trouve certes réduite, parfois, à demeurer silencieuse faute d'instruments ou de musiciens.

Le théâtre de Limoges délivre régulièrement les œuvres contemporaines au public, même si ce sont les opérettes qui dominent les programmes. Les grands compositeurs français (Auber, Offenbach, etc.) sont à l'honneur, entérinant leur succès parisien et dans les grandes villes de province. Les airs d'opéras, revisités par les chefs de musique, sont quant à eux de plus en plus diffusés au sein de la population sur les places publiques, par les groupes orphéoniques ou militaires. Les cafés-concerts, très actifs entre 1880 et 1914, sont le cadre privilégié des chansons populaires, parfois patoisantes. Le public bourgeois, absent de ces scènes musicales, se rend de temps en temps au Casino ou au Cirque-théâtre de Limoges, où les programmes éclectiques mettent parfois en avant des morceaux de musique de chambre, jouées par les acteurs recrutés dans le petit-monde de la République des sons.

La réception de ces musiques apparaît pour la Haute-Vienne très délicate à cerner avec précision. Bien que des émotions collectives émergent selon les événements nationaux ou internationaux – le rejet de l'œuvre de Wagner, qui culmine dans le département autour de la Première Guerre mondiale, est sur ce point très représentatif – ce sont avant tout des ressentis individuels, de quelques auditeurs voire des critiques comme Charles Christian ou Marguerite Sornin, qui permettent de comprendre au plus près les mécanismes des interactions sociales en situation de concert.

L'ensemble de ces rituels, qui peut être observé à l'échelle de la petite ville ou du village, est tributaire sous la III^e République de la loi de la centralisation ; Limoges concentre et attire les acteurs et la production musicale d'une bonne partie de la région. C'est aussi l'endroit où les modernités musicales pénètrent prématurément et ont une influence pérenne sur les manières de partager la musique.

Chapitre IV. Modernités musicales

Ludovic Tournès¹⁴⁸³ assimile l'apport technologique de la fin du XIX^e siècle à une vraie révolution, qui influe à trois niveaux : les musiciens, le public et le monde de l'industrie. De fait, l'électrification et la machinisation du son provoquent des inflexions sur les sociabilités musicales. En Haute-Vienne, les mutations des techniques sont tout aussi visibles que dans les autres départements en France, tous soumis à un même processus géographique, lui aussi évoqué par Ludovic Tournès comme la cause de la popularisation des nouveaux objets d'écoute et de partage de la musique ; en effet, d'après lui, la diffusion de ces produits d'écoute « est [...] le résultat du processus d'extension géographique des villes, qui éloigne des lieux de spectacle situés dans les centres-villes une proportion croissante de la population, laquelle va trouver dans l'écoute privative une voie d'accès à la musique plus facile et moins coûteuse »¹⁴⁸⁴. Dans une autre recherche, il ajoute la croissance du temps libre au cours du XX^e siècle¹⁴⁸⁵ pour expliquer l'essor de ces techniques.

D'abord diffusés dans les foires, les cercles et les expositions de la Belle Époque – ce que Sophie Maisonneuve qualifie d'usages « extra-domestiques »¹⁴⁸⁶ –, ces produits se popularisent et, selon Dmaria Spyropoulou-Leclanche, « on voit là se produire de nouveau le déplacement de l'espace de plein air vers l'espace intérieur, mais cette fois-ci il s'agit du foyer familial »¹⁴⁸⁷. Ces objets sont, pendant la première partie du XX^e siècle, encore réservés à une élite sociale et économique. Or, la faiblesse numérique de cette dernière en Haute-Vienne sous la III^e République ralentit la progression du nombre de phonographes, de disques et de postes de radio ; il existe, par conséquent, un léger décalage entre le département et les grandes zones urbaines françaises, dans l'acquisition de ces supports musicaux. Christian Delporte affirme qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, la répartition des cinq millions de postes de radio en France est très inégale sur le territoire : l'objet pénètre plus facilement dans les zones urbanisées et peuplées, notamment dans le Nord, beaucoup moins dans les régions rurales et montagneuses comme le Massif Central, les Alpes ou les Pyrénées ; l'auteur

¹⁴⁸³ TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Paris, éd. Autrement, 2011 [2008], 188 p.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.8.

¹⁴⁸⁵ TOURNES Ludovic, « Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, n°92, pp.5-15, p.9.

¹⁴⁸⁶ MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XX^e siècle », in *Communications*, n°81, 2007, pp. 47-59, p.50.

¹⁴⁸⁷ SPYROPOULOU-LECLANCHE Dmaria, « Du Café-concert au phonographe. Modes et lieux de diffusion de la chanson urbaine », in MIGOZZI, Jacques, *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Pulim, 2000, 870 p., p.215.

constate que, globalement, les campagnes n'adoptent pas les appareils de T.S.F. alors que dans les villes ils deviennent une « nécessité sociale »¹⁴⁸⁸. Cela n'empêche pas les habitants d'avoir connaissance de leur existence et d'apporter des réflexions sur leur utilité et leurs conséquences sur la vie sociale et culturelle. De plus, des indices disséminés dans les sources – la presse et les fonds privés en premier lieu – attestent de la lente mais réelle importation puis diffusion de ces nouveaux outils de communication, de partage et de rencontre.

Ludovic Tournès place le moment fort de l'arrivée du phonographe dans les foyers en France après la Grande Guerre mais surtout dans les années 1930 pour les familles ouvrières¹⁴⁸⁹. De là naît une pratique musicale nouvelle, qui est pour Sophie Maisonneuve l'occasion de « replacer l'histoire des sens et des émotions [...] dans une histoire des techniques dont elle est inséparable »¹⁴⁹⁰. Pourtant, il est nécessaire de nous garder de tout déterminisme technologique. La machine ne peut pas expliquer à elle seule les grandes ruptures de l'entre-deux-guerres sur les manières de produire, de partager et de consommer la musique. Un ensemble de paramètres sont à prendre en compte, relevant de l'histoire des mœurs et des mentalités, comprise dans un contexte plus général d'une « culture de masse », que Jean-Pierre Rioux relie « incontestablement [à] l'une de ces métamorphoses contemporaines qui ont progressivement changé la vie quotidienne et frotté les individus à des formes nouvelles de l'être-ensemble dans les sociétés développées »¹⁴⁹¹.

Toujours est-il que le monde de la production et de la consommation musicales subit une rupture très visible en Haute-Vienne à partir des années 1920. Électrification, enregistrements, « machine parlante »¹⁴⁹², postes de radio et innovations diverses créent de nouvelles formes de sociabilités. La question sous-jacente à cette phase de mutation consiste à nous demander si des émotions inédites émergent en parallèle, permises par les possibilités offertes aux musiciens et aux auditeurs d'*arranger* la musique jouée et/ou écoutée. Sur ce terrain comme sur celui des mœurs, un débat s'engage pour définir cet apport technologique et ses effets sur les comportements individuels et collectifs. Notre enquête historique repose en partie sur l'observation et la compréhension des conséquences de l'ère de l'enregistrement sur la population de la Haute-Vienne, principalement entre les deux conflits mondiaux. Enfin, une histoire fondée sur les expériences sensorielles liées aux innovations techniques ne peut pas ignorer les modifications produites pour la vue. Les illuminations électrifiées de la fin du

¹⁴⁸⁸ DELPORTE Christian, « Au miroir des médias », in RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 461p., p.315.

¹⁴⁸⁹ TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, op.cit., p.53.

¹⁴⁹⁰ MAISONNEUVE Sophie, *loc.cit.*, p.57.

¹⁴⁹¹ RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France*, op.cit., p.435.

¹⁴⁹² Cette expression est couramment employée pour désigner les phonographes, jusque dans les années 1930.

XIX^e siècle, les salles de concert et de cinéma de plus en plus obscures, le disque ne nécessitant plus d'orchestre *in vivo*... sont autant de facteurs qui métamorphosent les rapports physiologiques et psychologiques des individus et des groupes avec la musique.

D'autre part, l'apport technologique de la fin du XIX^e siècle modifie durablement les pratiques festives. Sous la III^e République, la fête envahit les espaces publics et privés, brassant un public toujours plus large socialement. Le cas de Limoges, analysé sur le temps long (1870-1940), est certes représentatif d'une dynamique nationale, mais cet espace, inlassablement critiqué pour le « vide » culturel qui le caractériserait¹⁴⁹³, porte aussi la marque d'une singularité locale.

L'évolution du partage du temps journalier et hebdomadaire, entre le travail, le repos et les loisirs en plein essor¹⁴⁹⁴, est fondamentale pour comprendre les fluctuations des pratiques et des représentations de la fête en milieu nocturne. Ce partage diffère selon les époques, mais aussi selon les groupes sociaux et selon les âges. Ce nouveau champ d'investigation pour l'historien doit permettre de considérer et de mesurer l'importance de l'introduction de ces éléments dans les sociétés contemporaines et leur poids réel dans le diptyque rupture / continuité.

« **Le repos hebdomadaire**

Enfin quelle aubaine

D'pouvoir légal'ment,

Une fois par semaine

Se r'poser pendant

Qu'derrière la vitrine

Toujours souriant,

Le patron s'échine

A servir l'client.

Ah ! Que c'est bon tout de même

De tirer sa flemme (bis),

Que c'est bien, qu'c'est parfait

La loi sur le r'pos, votée l'13 juillet

Vingt-quatre heures de bombe,

C'est chouett' ! Ça s'comprend

Surtout quand ça tombe

Très régulièr'ment.

Comme en Angleterre

On pourra prendr' la

Cuite hebdomadaire

Personn' s'en fâchera [...]¹⁴⁹⁵ »

Ces paroles tirées de la revue *Limoges en vitesse*, de 1907, illustrent le changement de perception du temps à la veille de la Grande Guerre. L'adoption du jour chômé après 1906 fait de la nuit du samedi au dimanche un moment privilégié des fêtes. Les moins de 25 ans, ouvriers, artisans et commerçants, apparaissent clairement comme les champions de la fête

¹⁴⁹³ CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle*, *op.cit.*

¹⁴⁹⁴ *Id.*, *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1998, 460 p.

¹⁴⁹⁵ ADHV, 42 J 15, revue *Limoges en vitesse* au théâtre de Limoges, 1907.

nocturne, faisant d'une sociabilité musicale et « épicurienne¹⁴⁹⁶ » son mot d'ordre du *weekend*¹⁴⁹⁷. La libération de ce temps nouveau résulte en partie de l'évolution de la législation, qui combine l'allongement des horaires d'ouverture des établissements publics et la réduction du temps de travail.

À la massification des loisirs et des divertissements nocturnes vient se greffer une surveillance accrue des autorités, car les fêtes rassemblent une population associée aux déviances physiques et morales. Cet état général d'insécurité est largement diffusé dans la presse locale, notamment dans le *Courrier du Centre*¹⁴⁹⁸, alimentant un imaginaire dépréciatif de la nuit, qui culmine dans les années 1910.

Mais le fait marquant de l'entre-deux-guerres concerne l'essor rapide de la lutte contre le tapage, notion qui transforme la différence musique / bruit en une frontière bien poreuse. Les archives¹⁴⁹⁹ montrent que, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, le vecteur principal de la nuit blanche est de plus en plus technologique. Les innovations infléchissent les pratiques de la sociabilité dans une ville provinciale moyenne (Limoges possède environ 90 000 habitants en 1920), mais est-ce une révolution culturelle pour cet espace, entre les deux guerres mondiales ?

La modification des rapports entretenus avec la musique et le monde de la fête, par l'introduction des machines dans les foyers, est au cœur de cette rupture. Le tapage ne naît pas avec ces appareils, mais il change d'ampleur après la guerre de 14-18. Il est désormais produit par des machines infatigables et disséminées dans de nombreuses habitations : les sociabilités nocturnes sont rendues plus bruyantes et sont l'objet de deux représentations antagonistes qui opposent des « Anciens », attachés aux rites d'avant-guerre, et des « Modernes » ouverts aux créations musicales et bercés par une culture du son amplifié. Cette sensible évolution de la nuit blanche, observable en France entre les deux guerres, est liée à un conflit culturel : la réception des modes¹⁵⁰⁰ diffère selon les générations. Afin d'illustrer au mieux cette fracture générationnelle, nous étudierons l'ensemble du processus menant à

¹⁴⁹⁶ GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 316 p., en particulier le chapitre IV, « L'épicurisme : rire, boire, manger ».

¹⁴⁹⁷ Le terme, introduit au début du XX^e siècle dans le monde anglo-saxon, est importé en France dans les années 1920.

¹⁴⁹⁸ Le *Courrier du Centre*, à tendance conservatrice, est publié entre 1860 et 1944. Fondé par Jean-Baptiste Chatras, ce quotidien publie des informations de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze.

¹⁴⁹⁹ Ont été utilisés les comptes-rendus de soirées dans la presse, les procès-verbaux des archives policières et les arrêtés municipaux et préfectoraux réglementant l'usage de ces appareils.

¹⁵⁰⁰ Une mode, ici culturelle et technologique, est un ensemble de pratiques et/ou d'objets nouveaux et éphémères, caractéristiques d'une époque et qui sont en rupture avec des traditions plus ou moins anciennes.

l'acculturation des musiques afro-américaines en Haute-Vienne, dans l'entre-deux-guerres. Le jazz naissant symbolise à merveille la sempiternelle lutte mettant en scène des acteurs de plusieurs générations et d'origines socio-culturelles différentes, qui défendent des principes antagonistes. Par leur mobilisation, particulièrement visible dans les sources écrites des années 1920-1930, ils fournissent une grille d'analyse précieuse pour comprendre l'implication de la musique dans l'évolution des mœurs.

I.L'irruption technologique en Haute-Vienne

1. Les prémices de l'ère électrique

a) Éclairer la scène musicale

L'électrification des scènes de concert demeure une chose rare en Haute-Vienne avant la Grande Guerre. Pour le concours de Limoges à l'été 1887, à côté des « lanternes vénitienes [qui font] ressortir vivement les trois couleurs des drapeaux », une illumination électrique est installée dans le jardin d'Orsay. Le journaliste compare la scène à « un véritable décor d'opéra »¹⁵⁰¹. Dès les années 1890-1900, une majorité des comptes-rendus des concerts en extérieur mettent en avant les décorations inédites permises par l'énergie électrique. Les établissements de spectacle adoptent eux aussi cette innovation, à l'image du café-concert limougeaud l'Alcazar qui inaugure la « lumière électrique »¹⁵⁰² au début de l'année 1890. Toutefois, l'installation est lente, même à Limoges. Des essais sont réalisés au carrefour Tourny en décembre 1897¹⁵⁰³, afin de préparer la mise en réseau de plusieurs quartiers. Deux ans plus tard, c'est le théâtre de la cité de la porcelaine qui s'apprête à inaugurer un éclairage électrique ; en effet, la presse, via la description du décor de la représentation de l'opérette *L'enlèvement de la Tolédad*, annonce l'installation imminente de l'électricité¹⁵⁰⁴. L'hôtel de la Paix, scène de nombreux bals et de rendez-vous musicaux, diffuse un encart publicitaire dès 1899 précisant la présence de l'électricité ainsi que du téléphone¹⁵⁰⁵.

L'Hôtel Continental reçoit le grand bal du Commerce et de l'Industrie dans ses salons le 4 mars 1902 ; pour l'occasion, les organisateurs associent la « verdure, les fleurs, les lampions électriques [...] pour former un ensemble féérique »¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰¹ *Almanach du Limousin*, « Revue de l'année », 1888. L'article relate le déroulement du concours de musique de Limoges les 19 et 20 juin 1887.

¹⁵⁰² *Courrier du Centre*, 28 janvier 1890.

¹⁵⁰³ *Id.*, 2 décembre 1897.

¹⁵⁰⁴ *Id.*, 30 janvier 1899.

¹⁵⁰⁵ *Id.*, 23 octobre 1899.

¹⁵⁰⁶ *Id.*, 24 février 1902.

Peu à peu, les localités du département inaugurent leur réseau électrique, saisissant cette occasion pour réunir les habitants. À Rochechouart, des électriciens d'Angoulême viennent réaliser les travaux dans la commune, dont les détails sont publiés dans la presse en octobre 1900¹⁵⁰⁷. Un « emprunt [est] fait pour l'établissement de la lumière électrique » à Saint-Léonard-de-Noblat en 1901¹⁵⁰⁸. À Bessines, une grande fête est donnée le 21 septembre 1902, clôturée par « un beau feu d'artifice et [des] illuminations électriques [aux] couleurs variées [...] et de nombreux bals »¹⁵⁰⁹. Pour la ville de Limoges, c'est, déjà en 1901, l'heure de remercier la « compagnie d'électricité à laquelle nous devons [...] l'aspect luxueux de nos magasins les mieux achalandés, le confortable de nos appartements particuliers, le brillant et artistique éclairage de nos cafés »¹⁵¹⁰. Enfin, nous savons que les localités de Châteauponsac, Saillat, Villefavard, Rancon et Magnac-Laval possèdent des réseaux électriques en août 1903¹⁵¹¹. En novembre 1904, un article fait état de la situation à Aix-sur-Vienne :

*« Jusqu'à présent, la ville d'Aix était éclairée extérieurement par des lampes à pétrole, et lorsque ce système public d'éclairage fut installé, c'était déjà un progrès sensible sur le temps passé, où nos rues ne recevaient d'autre lumière, la nuit, que celle de la lune. [...] notre municipalité a voulu faire mieux [...], elle est parvenue à [...] obtenir l'éclairage électrique »*¹⁵¹².

En modifiant le cadre visuel de la musique, l'électrification des scènes de concert dès la Belle Époque influe sur les sociabilités musicales à plusieurs niveaux : le comportement du public, la réception des musiques jouées et entendues et, enfin, les émotions individuelles. Nous trouvons ainsi une « salle brillamment illuminée [qui] présentait un aspect inaccoutumé » et des « guirlandes d'un nouveau genre »¹⁵¹³ au bal de la Mi-Carême de Saint-Victorien, en 1891. De nouveaux codes visuels remplacent les anciens en vigueur, à l'instar des « lustres et leur mille bougies »¹⁵¹⁴ de l'hôtel d'Angoulême, à Limoges, pour le bal des Épicuriens d'avril 1890, ou encore la « brutale clarté du gaz » et des « girandoles de lanternes vénitiennes, autour du kiosque »¹⁵¹⁵ du jardin d'Orsay de Limoges. Cependant, l'introduction d'une lumière

¹⁵⁰⁷ *Courrier du Centre*, 13 octobre 1900. Le traité prévoit l'installation puis l'entretien pendant 30 ans de « cent lampes à incandescence de 16 bougies ». L'éclairage est prévu 30 minutes avant le coucher du soleil, jusqu'à minuit, puis de 4h30 jusqu'au jour. Un abonnement est également proposé aux habitants, allant jusqu'à quatre francs par mois.

¹⁵⁰⁸ *Id.*, 15 avril 1901.

¹⁵⁰⁹ *Id.*, 21 septembre 1902.

¹⁵¹⁰ *Id.*, 31 octobre 1901.

¹⁵¹¹ *Id.*, 15 août 1903.

¹⁵¹² *Id.*, 26 novembre 1904.

¹⁵¹³ *Id.*, 14 mars 1891.

¹⁵¹⁴ *Id.*, 14 avril 1890.

¹⁵¹⁵ *Id.*, 11 août 893.

électrique est lente en Haute-Vienne. Un journaliste du *Limoges-Illustré*, en rendant compte d'un festival de musique au jardin d'Orsay en 1900, utilise le néologisme de « pénombreux »¹⁵¹⁶ pour décrire le cadre du concert. Mais, pour lui, le fait qu'il y ait « peu, très peu de lumière »¹⁵¹⁷ est très positif sur les émotions perçues lors de la soirée estivale.

A *contrario*, lorsque le Cercle républicain de Limoges donne une grande soirée musicale et dansante à son siège, ce dernier est décrit comme une

*« [...] salle immense [...] [avec] deux lampes à arc, un grand nombre d'ampoules lumineuses [qui] versaient leur clarté vive sur la foule réunie dès neuf heures, et cette profusion d'électricité ajoutait encore au luxe et au confort de l'agréable réunion »*¹⁵¹⁸.

Dans la même veine, la période du carnaval très propice à la multiplication des bals est l'occasion pour le café de l'Opéra de Limoges de mettre en place une décoration faite de « bandes souples électriques d'un très bel effet »¹⁵¹⁹, en février 1904.

Un ton encore différent est pris par un autre rédacteur du *Limoges-Illustré*, à propos d'un concert donné par l'Association des Chanteurs, au Cirque de Limoges :

*« Une observation qui fut faite par un grand nombre d'assistants, au début de la soirée de samedi, et qui nous a semblé fort légitime, ce fut celle relative à l'éclairage absolument défectueux de la salle. Il est bien certain à cet égard, que MM. les membres de l'Association des Chanteurs auraient pu se montrer un peu moins avarés de lumière [...] [et] qu'à l'avenir ils assureront, d'une manière plus complète, la mise en relief de la scène et des artistes. Au lieu de payer pour 10 fr. d'électricité au maximum, qu'ils en payent pour 20 fr. s'il le faut mais, sacrebleu, qu'ils se souviennent qu'on ne va pas seulement au concert pour entendre, mais quelquefois aussi pour...se rincer l'œil ! »*¹⁵²⁰.

Lors de l'Exposition limougeaude de 1903, le kiosque éphémère, bâti sur un rocher, bénéficie d'un « fond largement éclairé par les rampes électriques » ce qui, d'après l'observateur, « donne l'illusion de la ville d'eau ou de la plage à la mode »¹⁵²¹. Le grand moment musical de l'exposition, pour lequel le compositeur Gustave Charpentier dirige

¹⁵¹⁶ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1900.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*

¹⁵¹⁸ *Courrier du Centre*, 8 février 1899.

¹⁵¹⁹ *Id.*, 8 février 1904.

¹⁵²⁰ *Limoges-Illustré*, 1^{er} octobre 1900. Le journaliste, qui signe « Petit-Poucet » se plaint de ne pas voir correctement ni la scène ni les artistes. Sa doléance renvoie au double rôle d'auditeur-spectateur que le public revêt pendant un concert. De plus, le ton employé par l'auteur laisse également sous-entendre que la musique peut devenir un prétexte : le concert devient un banal lieu de réunion, et la musique de fond en devient anecdotique.

¹⁵²¹ *Courrier du Centre*, 31 juillet 1903.

l'orchestre, est agrémenté d'une « tribune où prendra place la Muse, entourée de ses demoiselles d'honneur, [...] [avec] l'éclairage électrique [qui] donne [...] de très bons résultats »¹⁵²². Quelques semaines plus tard, le spectacle du cirque national suisse est donné au Cirque municipal de Limoges, « sous le chatoiement des globes électriques », excellent moyen selon le journaliste pour « apprécier la perfection de chaque travail présenté »¹⁵²³.

Les industriels fortunés profitent eux aussi de l'énergie électrique. Lors d'une grande réception dans une de leurs usines, les Haviland installent des « rampes électriques suivant [...] les colonnes [qui] dessinaient de brillants festons, ou se cachaient dans le feuillage dont les murs étaient garnis ; se dissimulaient derrière les massifs sombres de plantes de serres, qu'elles éclairaient d'une lueur discrète ». Dans la salle du bal, animé par un orchestre de vingt musiciens, le buffet est à gauche, servi pour 1 200 convives, et à droite « une immense croix de la Légion d'honneur que l'électricité constelle de brillants et de roses »¹⁵²⁴.

L'intégration croissante de l'énergie électrique dans les prévisions budgétaires des festivals et des concours prouve qu'elle devient un élément incontournable des concerts et des événements musicaux de la Belle Époque. En 1897, nous savons que l'éclairage ne constitue qu'une infime partie des dépenses réalisées pour le concours de Limoges¹⁵²⁵ ; alors qu'en 1910, le directeur de la compagnie centrale d'électricité fait partie de la commission des fêtes, comprenant au total 29 personnes¹⁵²⁶. Cependant, force est de revenir à ce constat : l'évolution est lente dans le département. En 1920, les pompiers de Limoges rédigent une lettre au maire, lui signalant des défauts majeurs dans le respect des règles de sécurité, notamment pour prévenir les risques d'incendies ; outre le rappel de l'interdiction de fumer dans la salle du théâtre, les soldats du feu insistent sur la nécessité d'adopter un éclairage à l'électricité – ayant remplacé le gaz mais pas totalement – qu'ils justifient par « le seul but de donner à ceux qui fréquentent [le] théâtre une plus grande somme de sécurité »¹⁵²⁷.

¹⁵²² *Courrier du Centre*, 3 août 1903.

¹⁵²³ *Id.*, 24 décembre 1903.

¹⁵²⁴ *Id.*, 3 janvier 1904. La fête se déroule dans un bâtiment récent de la fabrique de porcelaine Haviland, avenue de Poitiers à Limoges. Sont présents la famille Haviland, les ouvriers, le personnel et quelques invités de la notabilité locale. Théodore Haviland fête, pour l'occasion, sa croix d'officier de la Légion d'honneur, reçue le 21 juillet 1903.

¹⁵²⁵ AML, 2 R 243. L'éclairage est associé aux dépenses réunies sous le nom de « festival » – cachets des artistes, estrade et décoration – qui représente 2 955,15 francs sur un total de plus de 35 000 francs.

¹⁵²⁶ ADHV, 4 T 24.

¹⁵²⁷ AML, 2 R 63, lettre des pompiers de Limoges au maire de la ville, 20 décembre 1920.

De même, un devis pour l'installation de l'éclairage électrique de l'école de musique de Limoges fondée en 1910, n'est réalisé par le chef du service des travaux publics qu'en 1926¹⁵²⁸.

En 1911, les membres honoraires de l'Harmonie de Limoges s'adressent à la municipalité afin de faire un concert au kiosque du jardin d'Orsay. Leur objectif est d'obtenir « la gratuité de l'éclairage du kiosque, encourageant ainsi l'harmonie dans son désir de satisfaire la population limousine fidèle aux concerts des jeudis »¹⁵²⁹. Nous ne savons toutefois pas s'il s'agit bien d'un éclairage électrique, ce qui témoigne de la difficile assimilation de ce progrès technique en Haute-Vienne. En réalité, une rupture est amorcée à la veille de la Première Guerre mondiale dans les salles de spectacles du département. En 1914, le député-maire de Limoges Léon Betoulle, signe un arrêté dans lequel des dispositions communes à toutes les salles sont mises en place ou rappelées, notamment en matière de lutte contre l'incendie : portes de sortie accessibles, espaces aérés privilégiés, préférence pour les lampes à huile ou électriques ; par ailleurs, d'autres innovations changent radicalement la perception des dangers comme l'incendie. Selon l'article 7 du cet arrêté, « les salles contenant plus de 500 places devront être reliées par le téléphone soit avec le réseau, soit avec la caserne des pompiers »¹⁵³⁰.

b) De nouvelles manières de communiquer la musique

Une autre évolution intimement liée à l'électrification et utile pour notre recherche, repose sur la mise en place d'un réseau téléphonique, qui concerne en premier lieu Limoges. En janvier 1888, 41 souscriptions pour adhérer à ce nouveau réseau sont comptabilisées dans la ville. Les derniers enregistrés à cette date sont « MM. Vialle, propriétaire de l'hôtel d'Angoulême ; Burg, brasseur, avenue des Bénédictins ; M^{me} Boube, propriétaire du café de l'Orient, et enfin le Cercle orphéonique »¹⁵³¹. La mise en place de ce réseau est d'abord l'apanage des établissements recevant une clientèle importante ou des associations comptant un grand nombre d'adhérents. Ce sont, en outre, des lieux ou des organismes où la musique joue un rôle prépondérant. Quelques mois plus tard, le nombre de souscriptions est passé à 48 – dont sept cafés et deux hôtels –, alors que le *Courrier du Centre* annonce le commencement imminent des travaux à Limoges¹⁵³².

¹⁵²⁸ AML, 4 M 270, devis pour l'éclairage électrique de l'école de musique de Limoges, 13 octobre 1926. La note s'élève à 1 400 francs.

¹⁵²⁹ AML, 1 O 450, lettre de l'Harmonie de Limoges au maire, 8 septembre 1911.

¹⁵³⁰ AML, 1 J 75, arrêté du maire de Limoges, 14 mai 1914.

¹⁵³¹ *Courrier du Centre*, 7 janvier 1888.

¹⁵³² *Id.*, 23 juillet 1888.

L'innovation téléphonique, qui peut paraître de prime abord éloignée de notre champ d'étude, modifie indirectement les manières de consommer la musique ; d'abord, parce que les réservations peuvent se faire progressivement à distance, à mesure que le réseau téléphonique s'étoffe dans le département. Ensuite, parce que c'est l'ensemble des communications entre les musiciens et les artistes, les tenanciers ou les directeurs des salles et le public qui change. Ce modèle, qui n'efface pas celui qui préexiste dans l'immédiat, a tendance à reléguer les communications par lettres ou encore la pratique des cartons d'invitation au second plan. De fait, même si la sociabilité de papier ne disparaît absolument pas du paysage musical du département¹⁵³³, l'oralité prend une nouvelle ampleur dans l'entre-deux-guerres. Toutefois, comme le remarque Laurence Bardin, « en France, pays de communautés ancestrales, de sociabilités traditionnelles bien maillées, de centralisation et de pesanteur administratives, les premiers usagers, hommes d'affaires et bourgeoises mondaines, [...] constituent encore, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, une minorité »¹⁵³⁴. L'auteure constate en effet une lente évolution, en France, du nombre de raccordés au réseau : de 400 000 en 1924 à près d'un million en 1938¹⁵³⁵.

En Haute-Vienne, l'inégalité demeure importante entre Limoges et le reste du territoire, qui compte 4 000 abonnés en 1931. Dans son étude sur les Limousins dans les années 1930, Maurice Robert explique qu'en 1934, les variations dans la densité de l'accès au réseau téléphonique sont encore fortes dans le département, puisqu'il relève des écarts allant de « 33 ‰ à Limoges à 3 à 7 ‰ dans le Sud-Ouest et 6 à 10 ‰ dans la Basse-Marche »¹⁵³⁶.

Nous ne disposons pas de témoignage direct des conséquences de l'usage du téléphone dans les sociabilités musicales de l'époque. Si les pratiques sont assez nettement éloignées des nôtres – pensons, par exemple, aux musiques utilisées pour certains répondeurs ou pour mettre en attente la clientèle – il est indubitable que des pratiques ont sensiblement évolué au tournant du XX^e siècle, que ce soit pour la réservation de places pour un concert ou pour communiquer avec des personnes rencontrées lors d'un bal ou un spectacle.

Enfin, l'électricité peut servir à améliorer le confort des auditeurs-spectateurs. Le nouveau Casino de Limoges est doté de « ventilateurs électriques » et d'un « aéro-calorifère

¹⁵³³ D'après les statistiques relevées par Patrice Carré pour la France, en 1909, « dans l'ensemble des communications, [le téléphone] représente 13,8% contre 82,8% au courrier et 3,4% au télégraphe » ; CARRÉ Patrice A., « Un développement incertain : la diffusion du téléphone en France avant 1914 », in *Réseaux*, volume 9, n°49, 1991. « Histoire des télécoms », pp.27-44, p.41.

¹⁵³⁴ BARDIN Laurence, « Du téléphone fixe au portable. Un quart de siècle de relations interpersonnelles médiatisées en France », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 112, n° 1, 2002, pp.97-122, p.97.

¹⁵³⁵ *Ibid.*

¹⁵³⁶ ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », *loc.cit.*, p.30.

destiné à amener, suivant les saisons [...], de l'air chaud en hiver, de l'air frais en été et à y maintenir une température toujours agréable »¹⁵³⁷. Dans l'histoire des sociabilités musicales, cet élément n'est pas anodin car il contribue à façonner des comportements et surtout des sensations en situation de concert, qui restent néanmoins difficiles à mesurer faute de témoignages de la part des contemporains.

Quelques rites peuvent aussi être modifiés par l'électrification. Ils semblent mineurs pour les sociabilités musicales, mais ont leur part dans les évolutions comportementales des acteurs. Retenons, pourquoi pas, l'adoption des sonnettes électriques, que des « mauvais plaisants »¹⁵³⁸ s'amuse à dévisser rue de la Fonderie à Limoges en 1902. Il s'agit par conséquent, pour les réunions mondaines, les leçons de musique suivies au domicile du professeur ou tout autre soirée restreinte ayant lieu dans le cadre du salon, de manifester différemment son arrivée. Ou bien, à mesure que le réseau téléphonique s'étoffe dans le département, le basculement vers une ère dématérialisée, dans le sens où les appels, pour des réservations de salles ou pour diffuser certaines informations, ne passent plus forcément par la lettre, par le carton d'invitation ou par le faire-part. Malgré cela, la culture prédominante de l'écrit demeure très importante en Haute-Vienne, tant le réseau est lent à se consolider¹⁵³⁹.

Ce qui caractérise les comptes-rendus des soirées musicales à partir de la fin des années 1920, c'est l'absence de détails sur l'électricité et l'éclairage, qui faisaient presque systématiquement l'objet de notes auparavant. Cela témoigne de la généralisation et, surtout, de la banalisation de l'électrification des salles de concerts. Tout au plus, nous trouvons quelques passages traitant davantage d'aléas techniques qui surviennent pendant une représentation ; en juin 1926, c'est un « malencontreux court-circuit qui égaya toute la salle [du Ciné-Moka] momentanément plongée dans l'obscurité »¹⁵⁴⁰, pendant un concert de l'Harmonie de Limoges.

Ce n'est finalement qu'à partir du milieu des années 1920 que l'électrification des salles de spectacles se normalise en Haute-Vienne. Dans le même ton que pour l'électricité, les progrès en matière d'appareils de reproduction et de diffusion du son pénètrent assez lentement dans le département. Les réflexions des contemporains sur ces innovations sont toutefois précoces, le décalage avec les grandes zones urbaines étant moins la conséquence

¹⁵³⁷ *Limoges-Illustré*, 1^{er} juillet 1900.

¹⁵³⁸ *Courrier du Centre*, 3 mars 1902.

¹⁵³⁹ Le réseau privilégie dans un premier temps la connexion avec la capitale ; le 4 juillet 1902, une note du *Courrier du Centre* indique que « le nombre de conversations téléphoniques, sur le circuit Paris-Limoges, s'est élevé pendant le mois de mars à 1.333 ». Cependant, ce service est jugé très « défectueux » dans le journal du 20 mai 1903, preuve des difficultés de la bonne constitution du réseau.

¹⁵⁴⁰ *La Vie limousine*, 25 juin 1926.

d'une mentalité rétive à leur adoption que de la faiblesse économique de la majorité de la population.

2. La machinisation des pratiques musicales

a) L'homme au service de la machine

Des amateurs de la Haute-Vienne s'intéressent de près aux évolutions des techniques dès les années 1880, lors de leur présentation dans les foires et dans les expositions. En février 1887, une conférence a lieu au Cercle d'études commerciales de Limoges, illustrée par des expériences téléphoniques de l'ingénieur-conférencier. Ce dernier explique ensuite le fonctionnement des instruments récents : téléphone, microphone, « audiphone » et phonographe. Très tôt, le concept révolutionnaire et ses avantages sont compris par une partie du public limousin ; le compte-rendu de la causerie atteste que « le phonographe sert, en effet, on le sait, à emmagasiner les sons et à les reproduire ensuite. [...] On peut les faire répéter autant de fois qu'on le désire »¹⁵⁴¹. Les innovations dans le domaine du son et de la musique suscitent des rencontres et des discussions ayant lieu dans le cadre de conférences ou de démonstrations. Cela relève bien d'une sociabilité qui concerne en premier lieu des groupes restreints de personnes : celles capables de comprendre et d'assimiler les notions techniques et pratiques de ces objets ; celles qui ont l'aptitude financière à se les procurer ; enfin, il nous semble intéressant de relever que, pour la Haute-Vienne, les figures féminines sont totalement absentes des sources.

En 1899, un opticien de Limoges, M. Portré, tente d'améliorer le « graphophone » en réalisant une audition devant des journalistes et son cercle d'amis. Son appareil, « dépourvu de pavillon métallique » semble séduire l'auditoire. L'inventeur fournit ensuite aux personnes présentes des conseils techniques pour optimiser l'écoute :

« Le problème à résoudre consiste donc à fournir à l'organe du chanteur ou de l'orateur, son maximum d'amplitude, en lui conservant la douceur, la souplesse et l'accent qui le caractérisent. [...] Ce que l'on reproche généralement à cet instrument, c'est d'émettre des sons nasillards. [...] Un autre avantage [...] pour des auditions effectuées dans un local spacieux, tous les spectateurs, alors même qu'ils ne seraient point exactement placés dans le cône réfléchi des ondes sonores, peuvent écouter et entendre sans effort »¹⁵⁴².

¹⁵⁴¹ *Courrier du Centre*, 11 février 1887.

¹⁵⁴² *Limoges-Illustré*, 15 décembre 1899.

Ces recherches réalisées par des passionnés locaux sont comprises dans un contexte international très favorable aux innovations techniques. C'est pourquoi de nombreux objets sont présentés, pendant la III^e République, au public limousin. Sur ce point, l'accélération de la phase de découverte et de diffusion des nouvelles technologies semble se situer après la Grande Guerre¹⁵⁴³. Outre le phonographe ou les postes de T.S.F., d'autres attractions musicales sont présentées comme de réelles prouesses aux spectateurs ; c'est le cas, par exemple, du concert de Maurice Martenot, en novembre 1930 dans la salle du Tivoli à Limoges. Comme pour les autres appareils, les descriptions techniques sont systématiquement incorporées dans la publicité faite pour le concert ; l'article mentionne le fait qu'à « l'intérieur d'une table se trouvent des petites piles destinées à alimenter en courant électrique des lampes à trois électrodes qui créent des vibrations électriques, puis acoustiques, à l'aide de circuits oscillants »¹⁵⁴⁴.

D'une manière constante pendant l'ensemble de la III^e République, les innovations dans le domaine des communications et de l'écoute sont présentées au public de la Haute-Vienne. Dans les années 1930, des salons de la T.S.F. sont organisés, à l'image de celui du mois de décembre 1936¹⁵⁴⁵, lors duquel la télévision est présentée. Bien que les applications musicales de la télévision ne soient pas réellement envisagées dès les premiers pas de l'appareil, la question est tout de même posée, à l'échelle nationale mais aussi à celle du département. À l'heure de la sonorisation de l'espace public et privé par la machine – le cinéma parlant, les haut-parleurs dans les rues, les disques – la concurrence avec les scènes vivantes suscite des interrogations de la part des amateurs contemporains. « Combien de gens restent chez eux, le soir, pour écouter Londres, Berlin, Rome et même Radio-Limoges ! », s'exclame un journaliste, en 1931. Avant d'interpeller sur l'avenir proche, se demandant : « que sera-ce lorsque la télévision sera mise au point [...] ? »¹⁵⁴⁶.

b) La machine au service de l'homme

La ville de Limoges n'échappe pas à la tradition de présentation des nouveautés lors des expositions urbaines. En 1903, l'exposition est inaugurée par le ministre des Colonies Gaston Doumergue. Dans la nuée des événements artistiques proposés au public, des

¹⁵⁴³ Nous rejoignons donc les observations de Ludovic Tournès, que nous rappelions plus haut ; voir TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, op.cit. Il s'agit donc d'une évolution nationale.

¹⁵⁴⁴ *Courrier du Centre*, 2 novembre 1930.

¹⁵⁴⁵ *Id.*, 8 décembre 1936.

¹⁵⁴⁶ *Id.*, 9 novembre 1931.

machines sont présentées : « la brasserie Meyer, l'American-Biograph, les kiosques isolés renforcent des expositions particulières, les mutoscopes, graphophones [...] »¹⁵⁴⁷.

Certains objets pénètrent les domiciles bourgeois au tout début du XX^e siècle ; lors d'une réception des sous-officiers et de leur famille dans leur salon en 1902, le colonel du 78^e de ligne de Limoges et M^{me} Sabatier procèdent à « l'audition d'un phonographe »¹⁵⁴⁸. Ils se répandent progressivement, d'abord dans les localités urbaines. L'Amicale du Pont-Neuf, installée dans le quartier éponyme de Limoges, offre une fête populaire « au profit des camarades soldats »¹⁵⁴⁹ le soir du réveillon de Noël 1906, avec trois auditions de phonographe inscrites dans le programme.

Le Populaire du Centre, quotidien socialiste fondé en 1905, diffuse dans ses pages une publicité dès le mois de mai 1910 (figure 96) afin de promouvoir la vente d'un « phonographe socialiste » pour 120 francs, accompagné du message suivant :

*« Les socialistes ne doivent négliger aucun moyen de propagande. La propagande par la chanson est une des plus insinuant et des meilleures. [...] Le phonographe popularisera les airs socialistes comme les autres. Dans les groupes socialistes, aux jours de joie et de succès, dans les fêtes de syndicat ou de coopérative, dans les cercles où l'on se réunit entre amis, le dimanche, on entendra autre chose que le refrain patriotard de café-concert »*¹⁵⁵⁰.

¹⁵⁴⁷ *Almanach du Limousin*, « Exposition de Limoges de 1903 », 1904.

¹⁵⁴⁸ *Courrier du Centre*, 29 décembre 1902.

¹⁵⁴⁹ *Le Populaire du Centre*, 24 décembre 1906.

¹⁵⁵⁰ *Id.*, 24 mai 1910. Les chansons vendues avec le phonographe socialiste sont : *L'Internationale*, *Marianne*, *La Machine*, *Le Kyrie des Moines*, *Ouvrier, prends la Machine*, *A bas la Guerre !*, *Les Chiens couchants*, *Le Soleil Rouge*, *Le Coq Rouge*, *Hymne au Drapeau rouge*, *Noël*, *Marche du Premier Mai*, *La Chanson du semeur*, *L'Insurgé*, *La vraie Justice*, *La Révolte*.

LE PHONOGRAPHE SOCIALISTE



MACHINE parlante APGA N° 1

Diaphragme APGA N° 0 ou EDEN
Pavillon four : Longueur 60 centimètres. Ouverture 56 centimètres. (Couleurs assorties de toutes nuances)

Cet appareil est muni d'un grand plateau permettant de jouer tous les disques, jusqu'à 25 cent. de diamètre.

Le coffret est en noyer massif, le mécanisme très simple à manier est d'une grande résistance, silencieux, et se remonte pendant la marche, sans troubler l'audition.

Hauteur du coffret, 18 cent.
Largeur — 23 cent.

Cet appareil est livré avec une boîte de 200 aiguilles APGA.

NOTA. — Avoir soin en plaçant le diaphragme, d'introduire le rouleau dont celui-ci est muni, entre les branches de la pièce et de le fixer en serrant légèrement le bouton.

Changer l'aiguille à chaque audition.

CONDITIONS DE VENTE

120 francs payables en deux fractions de 60 fr. par mois (dont la première en sous-payement).

CONDITIONS DE LIVRAISON

Assemblée reçu la première fraction de 10 francs avec le bulletin de souscription. Le « Populaire » expédie la combinaison demandée.

RECouvreMENTS

Les recouvrements seront faits soit par la poste, soit directement au bureau du « Populaire », le 5 de chaque mois.

Il sera fait une remise de 5 % pour le paiement au comptant de la somme totale.

CONSIDÉRATIONS UTILES

En dehors du diaphragme qui est la partie délicate, deux choses sont surtout importantes à considérer quand on achète un phonographe : la **GRANDEUR DU PAVILLON**, pour l'amplification des sons, le **SURFACE CHANTANTE DU DISQUE**, pour la durée des morceaux.

La **BOÎTE** qui contient le mouvement d'horlogerie a pour base 31 cent. sur 31 et une hauteur de 18 centimètres.

Elle supporte un **PLATEAU** de 25 cent. de diamètre.

Le **PAVILLON**, forme Boite, a une longueur de 55 cent. Son diamètre d'ouverture est de 56 cent. et sa circonférence de 165.

Les **DISQUES DOUBLE FACE** ont 27 cent. de diamètre et comprennent chacun **DEUX MORCEAUX**, sauf pour quelques **CHANTS SOCIALISTES** qui ont exigé les deux faces du disque, pour n'être pas inutiles.

Diaphragme APGA N° 2

Pavillon four : Longueur 60 centimètres. Ouverture 56 centimètres. (Couleurs assorties de toutes nuances)

Cet appareil possède toutes les qualités du N° 1. Son mécanisme est du même système. De plus, il est muni d'un bras acoustique APGA cylindrique, qui permet de remplacer l'aiguille avec la plus grande facilité. Le réglage se fait comme pour la machine N° 1 à l'aide de boutons placés sur le devant de la boîte.

Hauteur du coffret, 18 cent.
Largeur — 25 cent.

Cet appareil est livré avec une boîte de 200 aiguilles APGA.

Changer l'aiguille pour chaque audition.



CHANTS SOCIALISTES

M. E. ROBERT, L'Action Proletaire près du Conservatoire.
L'INTERNATIONALE, Potier et Deguyet (2 faces).
LA MARIANNE (La Déesse), Soufflet et Léon Trabert (2 faces).
LE GÔT ROUGE, Maurice Boukay et Marcel Legay.
HYMNE AU DRAPEAU ROUGE, Chénier, Potier et Arthur Martin.
« OUVRIERS PRENEZ LA MACHINE, Ch. R. et J. G. (2 faces).
LE SOLEIL ROUGE, Maurice Boukay et Marcel Legay.
L'INDEL, J. H. Cassard et Maurice (2 faces).
MARCHÉ DU PREMIER MAI, Charles Ormè et F. Fenouil (2 faces).
KYRIE DES MOINES, Aristide Beuant.
LA MACHINE, J. Cassard et H. Weyss.
2 A PAS LA GUERRE, N. Boyer et P. Buisson.
LES CHIENS COUGHANTS, Moutet et R. Chénierot.

DISQUES SANS APPAREIL ET ACCESSOIRES

Les personnes qui possèdent déjà un appareil peuvent utiliser nos disques socialistes. Si elles ont un appareil avec **DIAPHRAGME A AIGUILLE**, nous avons plus simple et nous recommandons le prix des disques si elles ont un appareil avec **DIAPHRAGME A SAPHIR**, nous pouvons leur fournir un diaphragme s'adaptant sur les appareils à saphir et permettant de jouer les disques à aiguille qui sont très supérieurs à tout autre système.

Nous livrons ce **DIAPHRAGME ADAPTATEUR** au prix de 15 francs, port en plus.

Pour la **VENTE DES DISQUES SEPARÉS** valoir les prix :

La collection des dix disques.....	50
Chaque disque séparé.....	75
La boîte de 200 aiguilles.....	1
Les 5 boîtes de 200 aiguilles.....	5

NOTA. — Des spécimens pouvant être mis à la disposition des acheteurs sont déposés au Bureau de Journaux.

CHANTS SOCIALISTES

M. M. CHASSE, Directeur de l'Opéra-Comique.
L'INTERNATIONALE, Potier et Deguyet (2 faces).
LA DANSE DU SEMEUR, J. H. Chénier et Marcel Legay.
L'INDEL, J. H. Cassard et Maurice Legay.
M. Xavier PRIVAS, le prince des chansonniers.
LA VRAIE JUSTICE, Xavier PRIVAS.
LA REVOLTE, Xavier PRIVAS.

Chœurs de l'Opéra

L'INTERNATIONALE, Potier et Deguyet (2 faces).
LE GÔT ROUGE, M. Boukay et Marcel Legay.
HYMNE AU DRAPEAU ROUGE, Potier et Arthur Martin.

Figure 96. Annonce publicitaire pour le phonographe socialiste en 1910¹⁵⁵¹.

La diffusion de cette publicité est à replacer dans un contexte politique national car elle fait écho à sa publication antérieure dans les pages de *L'Humanité* en 1909. D'après Madeleine Rebérioux, ce choix intervient à l'occasion d'un « long débat sur la propagande » ; les socialistes français recherchent des moyens pour « suppléer à l'ennui qui naît de la répétition du même discours par des voix souvent médiocres ». Puis l'auteure écrit que dans cette période d'expérimentation,

« [...] le phonographe socialiste transcendera peut-être la routine par l'animation collective ? En novembre 1909, *L'Humanité* le propose pour 120 francs, avec le premier disque militant : seize chansons, dont *l'Internationale* et, bien sûr, *Le Temps des cerises*. Trois ans plus tard, [...] c'est au cinématographe socialiste que certaines fédérations penseront »¹⁵⁵².

Or, si Madeline Rebérioux indique que c'est finalement l'écrit qui est privilégié par les propagandistes du socialisme, force est de reconnaître que, face à l'imperfection de l'alphabétisation en Limousin, la diffusion des idées politiques trouve un précieux complément par l'utilisation des nouveaux appareils sonores et visuels.

Depuis 1896, nous avons déjà vu que Limoges – et progressivement tout le département – est concernée par le cinématographe, dans un premier temps itinérant. Ce sont avant tout les foires et les expositions qui popularisent l'innovation, mais il arrive parfois que

¹⁵⁵¹ *Le Populaire du Centre.*, 24 mai 1910.

¹⁵⁵² REBÉRIOUX Madeleine, « Guesdisme et culture politique : Recherches sur "l'Encyclopédie socialiste" de Compère-Morel », in COLLECTIF, *Mélanges d'histoire sociale offerts à Jean Maitron*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1976, p.216.

les projecteurs soient utilisés lors de concerts dès la Belle Époque. Ainsi, en 1900, pendant le lunch servi à l'issue du concert annuel de l'Association des Mutualistes limousins, « le Cinématographe projetait sur le fond du cirque ses images animées »¹⁵⁵³.

Un autre vecteur incontournable de l'implantation des machines parlantes dans les mœurs limousines est la publicité. Les premières annonces dans la presse sont repérables au tout début du XX^e siècle en Haute-Vienne – ce qui ne signifie pas pour autant que les marchands de musique, en particulier la famille Laguény, n'aient pas déjà diffusé des publicités auprès de leur clientèle. Néanmoins, leur visibilité s'accroît au début des années 1900. Il n'est pas rare de croiser dans la presse des pages entièrement destinées à la promotion de phonographes, par exemple avec la maison Tharaud à Limoges en 1904¹⁵⁵⁴ ou pour le dépôt de la marque Pathé (figure 97) sur la place Saint-Michel en 1911¹⁵⁵⁵, proposant même des auditions tous les soirs.

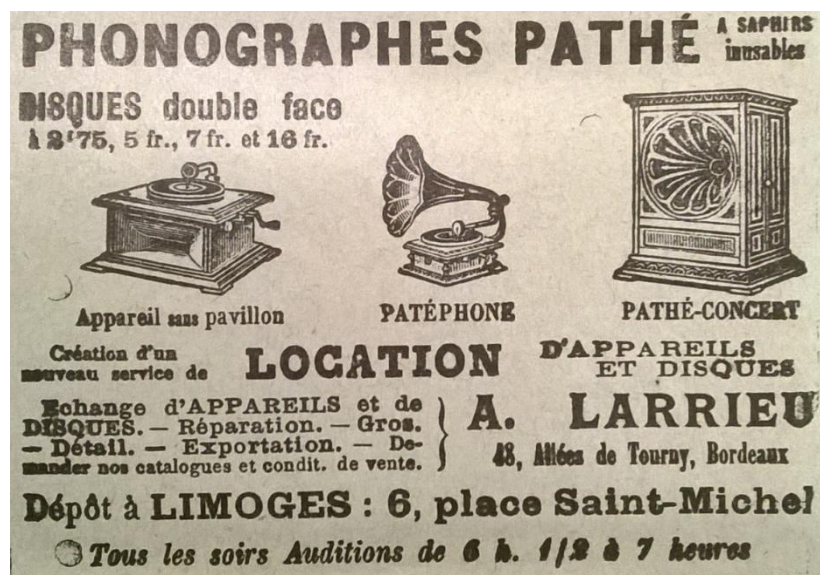


Figure 97. Annonce publicitaire pour les phonographes Pathé en 1911¹⁵⁵⁶.

¹⁵⁵³ *Limoges-Illustré*, 15 juillet 1900.

¹⁵⁵⁴ *Id.*, 15 mai 1904. L'annonce concerne les phonographes avec cylindres moulés, pour des prix allant de 55 à 85 francs.

¹⁵⁵⁵ *Id.*, 15 décembre 1911.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

Le Courrier du Centre

BON MARCHÉ
5^{fr.} - EXCEPTIONNEL
10^{fr.} MOIS

Nouveau Phonographe à Gros Cylindres "EXCELSIOR" Cylindres

Gros Cylindres
INUSABLES
1^{fr.} 50

SEUL PHONOGRAPHE
pouvant s'entendre à
PLUS DE 800 MÈTRES

*Perfectionnement inattendu
donnant des résultats miraculeux*

Voix d'une puissance et
d'une netteté extraordinaires.

Notre Phonographe "EXCELSIOR"
est livré COMPLET avec une MERVEILLEUSE COLLECTION de
50 GROS CYLINDRES
Prix total: 145 francs. — 29 MOIS de CRÉDIT



Le nouveau phonographe "EXCELSIOR" est une invention toute récente. Il réunit un perfectionnement trouvé par un inventeur américain. Les perfectionnements réalisés dans "EXCELSIOR" sont tels qu'il ne peut être comparé comme rival à aucun phonographe vendu aujourd'hui.

SEUL il réalise enfin les promesses (vaines jusqu'ici) de tous les divers modèles offerts aux acheteurs.

Pour en être convaincu, il suffit de l'entendre une seule fois.

Comme puissance de son, qu'il nous suffise de dire que l'"EXCELSIOR" peut s'entendre en plein air à plus de 800 mètres de distance.

Sa netteté est absolue et pénètre des moindres moindres; on comprend parfaitement et immédiatement "EXCELSIOR". La science acoustiquement est au plus haut point de perfection.

L'"EXCELSIOR" est de beaucoup le plus parfait de tous les phonographes.

Quand un phonographe "EXCELSIOR" fonctionne dans le voisinage, il est impossible aux personnes qui l'écourent de

savoir si c'est un appareil ou un véritable chanteur.

L'effet est merveilleux.

Nous sommes heureux d'offrir nos amis et lecteurs que nous avons obtenu la concession exclusive pour l'étranger de cette merveilleuse machine.

L'"EXCELSIOR" est le seul appareil capable de rendre tous les sons avec une fidélité complète. Rien de plus extraordinaire que d'entendre l'appareil chanter avec une voix de basse de dix-huit ans de femme. Quelle voix fraîche et sans faiblesse, direz-vous; mais écoutez sous air de flûte et ce note de piston, écoutez exactement l'instrument, flûte ou piston que vous entendez. Puis vous en doutez, vous les entendez tous et cependant la netteté est si parfaite que vous pouvez suivre à volonté chaque instrument indépendamment des autres, sans inconvénient.

Le véritable phonographe EXCELSIOR nous avertit chez vous la musique, le chant, le théâtre, la comédie, vous vous procurez à vous-même, à votre famille, à vos voisins, à vos amis, des distractions toujours renouvelées.

L'"EXCELSIOR" est le complément des fêtes mondaines d'hiver, au foyer est inestimable, vous forcez vite tout le monde avec les ballades, romances des Chansons, Polka et autres compositions inimitables.

Il n'y a rien de consolider que la dépense consentie n'est pas perdue, vous possédez en échange un véritable joyau.

Le bulletin de souscription ci-joint est à remplir et à retourner à M. G. MALEVILLE, Directeur à Limoges.

Nous ferons profiter nos souscripteurs d'un prix réduit pour les cylindres. Le prix sera abaissé pour eux à 1^{fr.} 50 au lieu de 2^{fr.} 50.

L'appareil est d'un fonctionnement si simple et si facile qu'un enfant peut s'en servir.

Rien à payer à la commande, Rien pour le port, qui est franc, Rien pour l'emballage qui est gratuit, Rien pour le retour qui est à nos frais.

Vous donner l'appareil à l'escompte pendant huit jours, si vous dans nous être retourné à nos frais, et l'obligation de nous l'envoyer sans frais de retour. Une seule condition: l'appareil doit être en parfait état.

Nous garantissons l'appareil tel qu'il est annoncé.

Pour recevoir l'"EXCELSIOR" sans frais, il suffit de nous retourner:

LISTE des 50 GROS CYLINDRES ARTISTIQUES

Enregistrements par des ARTISTES célèbres:

1. Faust, Opéra de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
2. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
3. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
4. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
5. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
6. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
7. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
8. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
9. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
10. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
11. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
12. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
13. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
14. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
15. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
16. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
17. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
18. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
19. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
20. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
21. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
22. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
23. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
24. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
25. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
26. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
27. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
28. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
29. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
30. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
31. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
32. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
33. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
34. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
35. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
36. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
37. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
38. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
39. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
40. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
41. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
42. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
43. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
44. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
45. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
46. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
47. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
48. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
49. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.
50. Les Femmes de Paris, chanté par M. G. MALEVILLE.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné, M. G. MALEVILLE, Directeur, à Limoges, vous prie d'acquiescer à la commande de 50 GROS CYLINDRES ARTISTIQUES au prix de 145 francs, à livrer sans frais, et à retourner à nos frais.

Nom et prénom: _____

Profession: _____

Département: _____

Rue: _____

Prière d'adresser ce bulletin à M. G. MALEVILLE, Directeur à Limoges (France).

Figure 98. Annonce publicitaire pour le phonographe à gros cylindres « Excelsior » en 1903¹⁵⁵⁷.

Les prix encore élevés – 145 francs par exemple pour le phonographe Excelsior en 1903 (figure 98) – sont une contrainte non négligeable pour la diffusion de ces machines dans les foyers ouvriers et paysans de la Haute-Vienne. C'est la raison pour laquelle ces produits n'investissent massivement les foyers du département qu'au cours des Années folles. Des marchands de phonographes apparaissent toutefois dès 1900 dans l'*Almanach du Limousin* : un seul en 1900, rue Manigne à Limoges, trois en 1904 et deux en 1906¹⁵⁵⁸.

Une affiche conservée aux Archives départementales de la Haute-Vienne, datée de 1908, fait la promotion d'une soirée « Ciné-Théâtre Pathé-Frères », avec le « Phono-ciné »¹⁵⁵⁹ et son audition, pour écouter Polin, Mercadier et Maréchal.

Nous disposons de très peu de témoignages sur la possession de phonographes par des particuliers en Haute-Vienne. Les indices sont rares dans la presse et les archives privées manquent. Nous pouvons trouver, dans un premier temps, des pistes dans les petites annonces qui se généralisent dans la presse locale après la Grande Guerre. Nous constatons deux choses : d'abord, l'accélération des échanges d'instruments, à l'échelle régionale –

¹⁵⁵⁷ *Courrier du Centre*, 12 décembre 1903.
¹⁵⁵⁸ *Almanach du Limousin*, catégorie « phonographes », 1900, 1904 et 1906.
¹⁵⁵⁹ ADHV, 42 J 15, affiche de concert, 1908. Les prix de la soirée varient de 0,5 francs à 1,5 franc.

beaucoup de violons, de pianos, quelques instruments à vent. Ensuite, une nette augmentation des occurrences aux phonographes et aux appareils de T.S.F. à partir du milieu des années 1920. Même si des annonces sont publiées pour acquérir un « bon phonographe »¹⁵⁶⁰ en 1919 ou encore pour acheter un « phonographe et des disques »¹⁵⁶¹ dans l'avenue Saint-Surin à Limoges en 1920, les occasions se multiplient dans les années suivantes.

Ainsi, nous trouvons un phonographe à vendre au faubourg d'Angoulême en 1923¹⁵⁶², un « appareil TSF 5 lampes »¹⁵⁶³ pour 600 francs à l'usine du Palais-sur-Vienne en 1924 ; un phonographe avec « 15 disques » et un autre « appareil TSF 5 lampes »¹⁵⁶⁴ pour 450 francs à Limoges, à la fin de l'année 1928. D'autres machines du même genre sont proposées dans des annonces en 1931, 1932¹⁵⁶⁵, etc.

En 1925, la liste des gagnants de la tombola des étudiants de Limoges nous informe que Juliette Mansou, une habitante de Châlus, a gagné un phonographe¹⁵⁶⁶. De même, la tombola en soutien des ouvriers du bâtiment grévistes, offre un phonographe d'une valeur de 175 francs à l'été 1925¹⁵⁶⁷ ; un autre l'est pour celle des fêtes de l'enfance quelques mois plus tard¹⁵⁶⁸. D'une manière générale, de nombreuses tombolas donnent la possibilité à quelques habitants de gagner des appareils de grande valeur ; mais nous ne possédons que très rarement le nom du ou des vainqueur(s) des tirages au sort.

Ainsi, la « Maison de Retraites pour les Voyageurs et Représentants de Commerce » ajoute dans les lots un « phonographe "Le Limousin", [d'une] valeur [de] 600 fr. »¹⁵⁶⁹ en 1925 ; deux années plus tard, l'Association Générale des Étudiants de Limoges (A.G.E.L.), met en jeu un phonographe d'une valeur de 1 000 francs à l'occasion du carnaval du Mardi-Gras¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁶⁰ *Courrier du Centre*, 12 novembre 1919.

¹⁵⁶¹ *Id.*, 21 mars 1920.

¹⁵⁶² *Id.*, 11 novembre 1923.

¹⁵⁶³ *Id.*, 23 novembre 1924.

¹⁵⁶⁴ *Id.*, 16 décembre 1928.

¹⁵⁶⁵ À cette date, la maison Havas, située rue Jean-Jaurès à Limoges, fait la publicité pour un phonographe et un haut-parleur pour cafés, d'une valeur de 500 francs. *Courrier du Centre*, 10 avril 1932.

¹⁵⁶⁶ *Le Populaire du Centre*, 21 mai 1925.

¹⁵⁶⁷ *Id.*, 22 juillet 1925. Le nom de la personne remportant le prix n'est pas indiqué, ni son adresse de résidence.

¹⁵⁶⁸ *Id.*, 8 septembre 1925.

¹⁵⁶⁹ *Id.*, 17 octobre 1925.

¹⁵⁷⁰ *Id.*, 4 février 1927.

Plus tard, un propriétaire de la commune de Roussac, du nom d'Alfred Escorne, se fait dérober un phonographe et quelques objets laissés dans sa voiture en stationnement à Limoges, rue Fitz-James, pour une valeur totale de 2 000 francs¹⁵⁷¹.

C'est donc un besoin socio-culturel qui se consolide dans ces années-là, au fur et à mesure que l'accès aux innovations se démocratise. Les aveugles font aussi partie du public particulièrement visé par ces nouvelles technologies ; en ce sens, un habitant exprime en 1926 une opinion très fortement ancrée dans une tradition de charité, non sans soulever la question de la diffusion des machines parlantes pour le public atteint de cécité. Il clame que les « pauvres aveugles [...] seraient reconnaissants envers celui de nos concitoyens qui leur offrirait un phonographe et quelques disques, de manière à donner un peu de joie à leurs réunions du soir et pendant les repas »¹⁵⁷².

Au fond, si l'écoute individuelle par le phonographe est fortement empêchée ou ralentie en Haute-Vienne par la cherté de l'objet, elle est en quelque sorte compensée par les écoutes collectives lors des conférences, des réunions dansantes ou festives. Au-delà de la question des tapages diurnes et nocturnes, que nous croiserons plus loin dans ce chapitre, il va de soi que des mélomanes se réunissent dès les années 1920 pour écouter en groupe la musique radiodiffusée ou celle proposée par les compagnies discographiques. À cette écoute volontaire peut s'ajouter une autre, involontaire, lorsque le son parvient aux oreilles de simples passants transformés, malgré eux, en auditeurs. Tout en décrivant une journée typique à Limoges, un journaliste évoque en 1921 une scène urbaine idéale pour illustrer notre dernière idée :

*« Rue Saint-Martial, place Fournier et rue du Clocher, c'était un va-et-vient continu de passants. Certains s'arrêtaient pour entendre une chanteuse agréable accompagnée par les notes ronflantes et langoureuses d'un harmonium installé en plein vent ; d'autres, accrochées par les sons d'un puissant phonographe, écoutaient la chanson trémoussante pleine de jazz-band partout. Et la vie roulait et tournait comme le disque du phonographe, toujours la même et cependant toujours variée »*¹⁵⁷³.

L'introduction des machines dans les salles de bal modifie également le rapport des danseuses et des danseurs avec l'objet musical. Les sons inédits permis par les nouveaux instruments et, parfois, l'absence d'orchestre *in vivo*, sont autant d'éléments qui doivent nous interroger sur les évolutions des comportements et de la réception de la musique dans les

¹⁵⁷¹ *Le Populaire du Centre*, 28 décembre 1928.

¹⁵⁷² *Courrier du Centre*, 18 octobre 1926.

¹⁵⁷³ *Le Populaire du Centre*, 2 octobre 1921.

années de l'entre-deux-guerres. En 1922 et en 1924, ce sont des orchestres avec « piano automatique »¹⁵⁷⁴ qui animent des bals du département.

Pour le bal des étudiants dans le Central Hôtel de février 1929, non seulement trois orchestres se succèdent pour faire danser les convives, mais ils sont assistés par un « phonographe amplificateur à lampes triodes, le merveilleux "électrophone orgue" »¹⁵⁷⁵.

À la fin des années 1920 et dans la décennie suivante, les auditions phonographiques se poursuivent. L'Association scientifique et littéraire du Limousin réalise une audition du phonographe « électro-magnétique [...] "Panatonal Pathé" »¹⁵⁷⁶ à la salle des Conférences de Limoges en 1929. Ce nouveau modèle est proposé à la vente chez l'un des rares concurrents de l'éditeur Laguény dans la ville, Dartout. La teinte politique de certaines réunions est évidente, en particulier pour les socialistes ; la section limousine du parti organise des auditions lors d'assemblées générales, à l'image de l'annonce relayée par *Le Populaire du Centre* en février 1930. Un encart fait également la publicité pour un disque sur lequel *L'Internationale* est jouée par un grand orchestre¹⁵⁷⁷. Cela nous prouve que depuis 1909-1910, la stratégie propagandiste du socialisme s'est construite autour de l'utilisation pérenne et raisonnée des nouveaux médias qui, à mesure de leur lente démocratisation en Haute-Vienne, sont susceptibles d'atteindre un nombre élevé de militant(e)s.

De plus en plus, les appareils contribuent à modifier le déroulement des fêtes. Ainsi, « L'arbre de Noël » du *Populaire du Centre* du 25 décembre 1930, à l'hôtel de la Paix de Limoges, est agrémenté d'un « phonographe avec amplificateur Pleyel, aux sons duquel ont dansé enfants, jeunes gens et jeunes filles et qui donnait l'illusion qu'on entendait un orchestre complet »¹⁵⁷⁸. L'hôtel-restaurant du théâtre de Limoges, place de la République, annonce pour sa saison 1927-1928 disposer de « tout le confort moderne » et propose des « matches, nouvelles et concerts par T.S.F. »¹⁵⁷⁹.

Le 5 décembre 1927, un débat est organisé dans la salle des Nouveautés par l'École de Limoges ; bien que le thème principal porte sur le mariage, la première partie de la soirée est composée d'une causerie de maître Pommaret sur l'évolution et sur la transformation du phonographe, puis d'une « audition d'instruments et présentation par M. Jean Laguény du phonographe à rouleau et des machines parlantes modernes »¹⁵⁸⁰. Nous avons, en outre, le programme de l'audition réalisée par l'éditeur limougeaud (figure 99).

¹⁵⁷⁴ *Courrier du Centre*, 30 mars 1922 et 5 décembre 1924.

¹⁵⁷⁵ *Le Populaire du Centre*, 1^{er} février 1929.

¹⁵⁷⁶ *La Revue limousine*, 15 février 1929.

¹⁵⁷⁷ *Le Populaire du Centre*, 18 février 1930.

¹⁵⁷⁸ *Id.*, 28 décembre 1930.

¹⁵⁷⁹ AML, 1 S 30, programme du Cirque-théâtre de Limoges, saison 1927-1928.

¹⁵⁸⁰ *Le Populaire du Centre*, 2 décembre 1927.



Figure 99. Programme de l'audition du phonographe par Jean Lagueny aux Nouveautés-Palace de Limoges, 1927¹⁵⁸¹.

Jean Lagueny, en sa qualité de marchand d'instruments, est un acteur incontournable de la diffusion des derniers appareils technologiques, produisant ou reproduisant la musique. Nous disposons, dans les archives, de fonds permettant de faire l'inventaire de l'offre de son magasin. Le choix très étendu pour les instruments et les objets annexes¹⁵⁸² donnent à la maison Lagueny une position de carrefour culturel dans la région. Son quasi-monopole et le rayonnement de Limoges sur le reste du territoire renforcent une position hégémonique déjà observée pour la vente de partitions, par exemple.

Le poète Roger Allard (1885-1961), blessé au front en 1916, écrit pendant sa convalescence dans un hôpital militaire de Limoges ses fameuses *Élégies martiales*, recueil dans lequel nous pouvons trouver la trace de l'influence de la machine dans les mœurs :

*« La ville s'est parée de promeneurs du dimanche,
De clairs enfants dans sa couronne de vieux châtaigniers,
Et le thrène de Juin sur la rivière aux arches blanches*

¹⁵⁸¹ *Le Populaire du Centre*, 5 décembre 1927.

¹⁵⁸² ADHV, 37 J 6, catalogue des instruments de la maison Lagueny, s.d. Outre tous les instruments, le catalogue, très vraisemblablement édité dans les années d'entre-deux-guerres, propose des enseignes pour les sociétés musicales, des gibernes, des casquettes, des insignes, bannières, drapeaux ou encore des porte-récompenses. Dans ce catalogue figurent également des « machines parlantes », pour des prix variant de 45 à 500 francs.

Un phonographe au souffle d'ail l'a nasillé »¹⁵⁸³.

La réflexion sur les aspects techniques et sociaux des appareils de type phonographique s'affine au cours des années 1930. De nombreux articles traitent en effet, de manière quasi scientifique, de l'apport – positif ou non – des appareils pour la musique en général, ainsi que pour le lien social. Camille Lemerrier, journaliste au *Populaire du Centre*, écrit en 1930 :

« Il n'y pas bien longtemps encore, lorsqu'on prononçait devant un musicien ou devant un amateur de musique le mot de "phonographe", cela suffisait pour déclencher [sic] un torrent d'épithètes méprisantes. [...] Le phonographe a fait aujourd'hui la conquête [...] du monde. Les esprits les plus délicats l'ont accepté, les meilleurs musiciens, les artistes les plus raffinés l'ont adopté. Question de mode ? Dans certains cas, peut-être, mais bien rares. Effet d'une publicité massive ? Sans doute. Mais avant tout, résultat de perfectionnements techniques extraordinaires qui ont fait de l'effroyable machine grinçante et hurlante qui nous écorchait autrefois les oreilles, un instrument de reproduction musicale presque parfait, [...] qui transporte dans l'intimité de notre chambre les éclats foudroyants des grands orchestres wagnériens ou fait jouer pour nous seuls un quatuor de Beethoven. [...]

Voilà le miracle que permet le phonographe : il met la musique la plus belle, la plus haute, et aussi [...] la plus divertissante, à la disposition de celui qui l'aime sans pouvoir être lui-même un Paderewski ou un Kubelik »¹⁵⁸⁴.

À l'occasion des 60 ans du phonographe, un concert, agrémenté par des auditions de disques et par une conférence, a lieu en mai 1938 dans la salle Berlioz. Initié par la société Charles-Cros, l'événement a pour but de « faire mieux connaître le phonographe, en dissipant les malentendus et les préjugés »¹⁵⁸⁵.

Dès la fin des années 1920 et surtout dans les années 1930, une sociabilité nouvelle naît de la démocratisation de ces nouveaux moyens d'écouter la musique : les chroniques vantent les bienfaits du phonographe, des disques et de la T.S.F. Même si des articles en font une critique négative, la plupart ont désormais un ton encenseur.

¹⁵⁸³ AML, 45 S 1, correspondance de Roger Allard, *Élégies martiales*, extrait du poème « Le plus long jour de l'année ». Nous pouvons aussi retenir que, de manière précoce, Roger Allard inclut les nouveautés musicales dans son poème intitulé « M.S. 26-120 H.P. », en évoquant le « rag-time nègre et cuivré ».

¹⁵⁸⁴ *Le Populaire du Centre*, 30 mars 1929. L'article est signé par Camille Lemerrier.

¹⁵⁸⁵ *Courrier du Centre*, 14 mai 1938.

3. La République des sons face à la modernité

a) À propos de la musicalité technologique

L'entre-deux-guerres est propice au foisonnement des chroniques sur les disques, la T.S.F. et le phonographe. De nouvelles rubriques sont créées dans la presse locale, comme « Les disques dont on parle » et « Derrière le micro »¹⁵⁸⁶ dans *La Vie limousine*, dès 1933. Raymond d'Étiveaud rédige une « Chronique du phonographe » dès 1929 dans *La Revue limousine*. Leurs réflexions relèvent de l'histoire du sensible, car toutes font appel à l'émotion, au-delà du pur aspect musical ou technique.

Prenons, par exemple, un extrait de la « Chronique du phonographe » de 1930 :

*« L'un des innombrables avantages du phonographe, c'est de permettre à l'auditeur qui ne se contente pas d'une impression éphémère, de revenir, aussi souvent qu'il le veut, à la cause de son émoi ou de son ravissement »*¹⁵⁸⁷.

D'autres sont bien plus réticents à l'unique audition phonographique. Le critique musical du *Courrier du Centre*, Charles Christian, postule en 1931 que

*« La machine peut éveiller la curiosité, susciter la recherche ; elle est une invitation au voyage comme une belle vue photographique ; pour le musicien pratiquant, elle est une aide de grand mérite, avec ses possibilités de comparaison immédiate, de rappels de souvenirs. Mais là se borne son domaine ; l'émotion artistique exige l'audition directe, même moins parfaite, mais où étincelle la vie »*¹⁵⁸⁸.

Sa position réfractaire est déjà visible en 1929, lorsqu'il réfléchit aux conséquences du phonographe sur les émotions musicales :

*« [...] tourner un bouton et recevoir des studios du monde entier les mélopées des nègres et les rêves des blancs. La rue musicale de demain... [...] Mais peut-être ce progrès aura-t-il aussi sa rançon ? On ne voit plus aussi bien les paysages depuis qu'on peut les parcourir plus vite. [...] Combien tressailleront encore quand ce sera si facile de "faire de la musique" ? »*¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸⁶ *La Vie limousine*, décembre 1933. La rubrique « Derrière le micro » est rédigée par Marguerite Sornin, qui rend compte des émissions musicales radiodiffusées et de leur qualité, parfois médiocre à leurs débuts.

¹⁵⁸⁷ *La Revue limousine*, « Chronique du phonographe » par Raymond d'Étiveaud, 1930.

¹⁵⁸⁸ *Courrier du Centre*, 20 octobre 1931.

¹⁵⁸⁹ *Id.*, 10 octobre 1929.

En 1934, le journaliste Luc Gervais rédige un article sur « La musique adoucit-elle les mœurs ? », dans lequel il observe un changement de comportement des auditeurs. En effet, d'après lui,

« Le possesseur d'un poste récepteur devient [...] hargneux et agressif. Si c'est un galéneux, il récrimine contre les conversations qui l'empêchent d'écouter [...]. Le lampiste est exclusif. [...] Il proteste avec aigreur contre les sifflements produits dans son haut-parleur par le condensateur du voisin, sans s'apercevoir qu'il lui rend bien la pareille. Il n'écoute jamais un morceau jusqu'au bout [...]. »¹⁵⁹⁰.

Enfin, Raymond d'Étiveaud pointe du doigt l'inadéquation entre les morceaux diffusés et le lieu dans lequel ces derniers sont joués. Dans un article intitulé « Beethoven au bistro, ou vulgarisation d'un génie », il écrit :

« Entrant, un samedi [...] dans un débit tabac, je fus frappé par le volume, la gravité et la noblesse inusités de la musique qui sortait d'un tonitruant haut-parleur, braqué au-dessus du comptoir. [...] Pendant une brève accalmie des voix tapageuses, je cherchai à identifier cette musique magnifique et indésirable, que personne n'écoutait [...]. Tout à coup, je ressentis un violent coup au cœur, à l'entrée d'une voix mâle, colorée par une émotion surhumaine [...]. C'était la Neuvième Symphonie de Beethoven qui répandait dans ce bouge enfumé et bruyant ses ouragans de force, et c'était l'Ode à la joie, qui allait apporter l'un des plus grands messages de l'art éternel à un demi quarteron de buveurs d'apéritifs [...] »¹⁵⁹¹.

Ce témoignage fournit par un mélomane nous indique l'émergence d'une nouvelle forme d'écoute. C'est au cœur des années 1930 que l'espace public est progressivement envahi par la musique. Peu à peu, la technologie décroïsonne des espaces *a priori* a-musicaux dont l'héritage est tout à fait perceptible de nos jours. Cependant, la diffusion élargie – socialement et spatialement – est également une source de relations sociales inédites ; ainsi, les années d'entre-deux-guerres sont caractérisées par un essor sans précédent de plaintes et de conflits de voisinage. Les mots de Raymond d'Étiveaud révèlent enfin que cet élargissement fait craindre à l'élite économique et socio-culturelle du département de voir la musique savante partagée avec un plus grand nombre d'auditeurs, dont beaucoup n'auraient pas les outils pour comprendre et pour ressentir ces chefs-d'œuvre. La démocratisation de l'écoute possède donc également ses détracteurs en Haute-Vienne.

¹⁵⁹⁰ *La Vie limousine*, 25 novembre 1934.

¹⁵⁹¹ *Id.*, février 1935.

Les comportements évoluent parallèlement à la multiplication des sources de la musique, du son et, pour bon nombre d'habitants, de bruits gênants dont la législation s'empare, au nom de la lutte contre toute forme de « tapage ». Pourtant, dans les années 1930, la technologie sert de complément aux fêtes et aux bals. Non pas que les orchestres de bal disparaissent, loin de là ; mais les appareils de diffusion et d'écoute permettent de pallier certaines carences ou contraintes des soirées dansantes. Au Central Hôtel de Limoges en mars 1930, « des hauts-parleurs [sic] permettaient à l'étage supérieur de suivre les rythmes prodigués [...] par l'orchestre du sympathique pianiste Chatenet »¹⁵⁹², pour le bal des officiers de réserve. Nous concevons tout à fait l'idée que l'orchestre ne puisse être sur deux étages à la fois ; de plus, cela évite aux organisateurs d'employer des musiciens supplémentaires, impliquant une hausse des frais. La même année, au bal de l'A.G.E.L. au Casino, c'est un « appareil électro-magnétique qui [permet] aux danseurs de ne pas interrompre leurs ébats pendant le lunch »¹⁵⁹³, tandis que l'orchestre se repose.

La fin des années 1930 est, enfin, le temps de la sonorisation des rues par la machine. À partir de 1936, les programmes des morceaux diffusés par haut-parleurs dans les rues limougeaudes sont de temps en temps publiés dans la presse. Cela nous donne également des indications sur les emplacements des machines. En novembre 1936, les promeneurs de la « place de l'Hôtel-de-Ville, place Jourdan, et place Marceau » peuvent entendre dans les rues des « vieux succès français »¹⁵⁹⁴ et des morceaux d'orchestre. L'année suivante, ce sont avant tout des pièces musicales interprétées par l'orchestre de la station de Limoges P.T.T. qui sont diffusés, sur les mêmes places, auxquelles il faut ajouter le jardin d'Orsay¹⁵⁹⁵.

b) La communauté radiophonique en Haute-Vienne

En 1923 quelques amateurs se regroupent pour former le « Radio-Club du Massif-Central »¹⁵⁹⁶ puis prennent le nom de « L'Association des Amis de la Station de Radiodiffusion de Limoges P.T.T. », s'occupant de la radio éponyme. Ce groupement inaugure la station Radio-Limoges à la caserne de Beau Blanc en septembre 1926¹⁵⁹⁷, dotée d'un auditorium et son « petit microphone devant lequel chanteurs, diseurs et musiciens font entendre voix et

¹⁵⁹² *Courrier du Centre*, 4 février 1930.

¹⁵⁹³ *Id.*, 10 mars 1930.

¹⁵⁹⁴ *Le Populaire du Centre*, 28 octobre 1936.

¹⁵⁹⁵ *Courrier du Centre*, 3 novembre 1937.

¹⁵⁹⁶ ADHV, 6 T 1, documents relatifs à la station de radio Limoges P.T.T. (1931-1939).

¹⁵⁹⁷ Nous retrouvons par ailleurs nos idées sur l'influence de la météorologie dans l'analyse des sociabilités musicales, puisqu'un orage violent qui « éclata sur la ville et dans la région, faillit compromettre l'inauguration. Elle put avoir lieu cependant, mais le mauvais temps contraria la réception du concert par les nombreux sans-filistes » : *Radio-Limoges*, 20 septembre 1936.

sons qui seront transmis par la fée Électricité dans un rayon de plus de 200 kilomètres »¹⁵⁹⁸. Les statuts officiels sont déposés en 1927 et le succès de l'association est grandissant malgré le montant élevé des cotisations¹⁵⁹⁹ : elle compte 350 adhérents en 1932¹⁶⁰⁰ mais le nombre de sans-filistes est plus important : « au moins 500 »¹⁶⁰¹ à Limoges à l'été 1927, presque « 2 000 postes à Limoges et sa banlieue »¹⁶⁰² en 1928. Plus tard, les services et les studios de Limoges P.T.T. sont installés dans le local de l'ancien Ciné-Familia, près du café de Paris¹⁶⁰³. Le nombre croissant de postes dans les foyers suscite l'organisation d'un premier salon de la radio à Limoges en 1935¹⁶⁰⁴, puis un salon de la T.S.F. et de la télévision à la mairie, l'année suivante¹⁶⁰⁵. La même année, une fête de la radio est organisée à Saint-Junien¹⁶⁰⁶.

Néanmoins, la réception est encore difficile dans certaines localités rurales de la Haute-Vienne. En 1925, la commune de La Jonchère semble défavorisée à cause de « sa situation au pied des montagnes »¹⁶⁰⁷. Progressivement, la couverture radiophonique du département s'améliore et permet une diffusion de la musique sur l'ensemble du territoire. C'est surtout le prix des appareils qui empêche leur diffusion rapide ; Cécile Méadel rappelle à ce sujet qu'un « poste à galène de bonne qualité coûtait entre cinquante et cent francs, l'appareil complet en état de marche était vendu environ deux cent cinquante francs ; quant aux postes à lampe, ils valaient dans leur version luxueuse entre deux et quatre mille francs »¹⁶⁰⁸. Selon elle, il fallait

¹⁵⁹⁸ *La Revue limousine*, 20 septembre 1926.

¹⁵⁹⁹ *Id.*, 1927. Les cotisations annuelles pour les membres actifs, honoraires et fondateurs sont, respectivement, de 10, 50 et 100 francs.

¹⁶⁰⁰ Dans une interview donnée à *La Vie limousine* en décembre 1933, le président de l'association Gaston Charlet – pseudonyme de Georges Avryl – affirme fédérer 3 000 adhérents cette année-là. L'association initiale change de nom pour devenir l'Association Radiophonique du Limousin (ARL).

¹⁶⁰¹ *Courrier du Centre*, 21 mars 1927.

¹⁶⁰² *Id.*, 26 mars 1928.

¹⁶⁰³ *La Vie limousine*, décembre 1933. La salle aménagée et éclairée est caractérisée par un « silence quasi-absolu, propice à l'exécution des programmes musicaux ».

¹⁶⁰⁴ *Courrier du Centre*, 21 décembre 1935. L'événement est organisé dans la salle des fêtes de l'Hôtel-de-Ville et dure cinq jours ; les détails de l'exposition sont publiés le 19 décembre : « une quinzaine de stands montés par les principaux radio-électriciens limousins offrent la gamme complète des postes récepteurs et une échelle de prix qui permettra à tous les visiteurs de devenir sans-filistes ». De plus, en lien avec nos propos sur l'acoustique des scènes musicales dans notre premier chapitre, le même article précise que « la bonne sonorité de cette salle a été réalisée grâce à l'application de revêtements spéciaux qui ont également le mérite d'être très décoratifs ».

¹⁶⁰⁵ *Id.*, 7 décembre 1936. C'est, à cette occasion, la première fois que la télévision est présentée aux habitants de la région.

¹⁶⁰⁶ *Id.*, 7 février 1935.

¹⁶⁰⁷ *Id.*, 22 novembre 1925. La commune de La Jonchère-Saint-Maurice est située à une trentaine de kilomètres au nord-est de Limoges, près de la frontière avec la Creuse.

¹⁶⁰⁸ MÉADEL Cécile, « Programmes en masse, programmes de masse ? La diffusion de la radio en France pendant les années Trente », in ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 1930*, Paris, Les Editions ouvrières, 1991, 234 p., p.54.

donc, pour un ouvrier de province, fournir l'équivalent de dix jours de travail pour acquérir un appareil de faible qualité¹⁶⁰⁹. De fait, plusieurs zones de la Haute-Vienne ne disposent d'aucune base associative pouvant faire émerger des groupes de « sans-filistes », à l'instar des arrondissements de Rochechouart et de Bellac, d'après une enquête de 1932¹⁶¹⁰.

Les services du ministère des P.T.T. demandent en octobre 1934 au préfet de la Haute-Vienne Pierre Monnier son avis pour composer et réaliser les programmes de radiodiffusion du réseau d'État. C'est notamment le cas pour les programmes culturels et musicaux. Dans une lettre du 16 octobre 1934, le préfet Monnier répond à la demande en listant les personnes susceptibles de tenir les postes à pourvoir : il évoque le correspondant de la Sacem à Limoges (M. Seillé), le directeur du Conservatoire de Musique (Léon Roby), le président du Cercle symphonique amateur (M. Mandon-Joly) et, enfin, le président de la Fédération des Sociétés musicales de la Haute-Vienne (Maximilien Faure). Le préfet donne une liste définitive au ministre des P.T.T. dans une lettre du 29 octobre 1934, tamponnée du mot « *confidentiel* »¹⁶¹¹ et dans laquelle il écrit :

« J'ai eu l'honneur, en réponse à votre dépêche du 6 octobre, de vous transmettre une liste des personnalités susceptibles de faire partie du Conseil d'administration du poste Radio Limoges. [...] Il est en mon devoir de vous signaler spécialement quelques personnalités dont la présence [...] apparaîtrait comme particulièrement souhaitable, tant par leur compétence en matière littéraire ou musicale que par les apaisements que cette présence serait susceptible de donner à l'opinion dans les milieux artistiques du département ».

Sont finalement nommés pour le département de la musique, un professeur de musique de l'École Normale de garçons au lycée Gay-Lussac, également professeur au Conservatoire (M. Pailler, qui représente par ailleurs le syndicat des musiciens) ; puis un autre professeur du Conservatoire, ex-chef de musique de l'Armée (M. Schmidt, qui représente les professeurs de musique) ; et enfin Alfred Sarre, membre de la Sacem à Limoges (il représente *de facto* les compositeurs de musique). Le conseil d'administration de la radio de Limoges se dote donc de personnalités importantes de la vie musicale de la Haute-Vienne pour établir ses programmes. Les tendances musicales que ces derniers véhiculent et promeuvent sont d'ordre classique, traditionnelle ou de variétés.

¹⁶⁰⁹ MÉADEL Cécile, « Programmes en masse, programmes de masse ? La diffusion de la radio en France pendant les années Trente », *op.cit.*, p.54.

¹⁶¹⁰ ADHV, 6 T 1, lettres des sous-préfets de Rochechouart et de Bellac au préfet de la Haute-Vienne, 11 janvier et 1^{er} février 1932.

¹⁶¹¹ *Id.*, lettre du 29 octobre 1934 du préfet de la Haute-Vienne au ministère des P.T.T.



Figure 100. Portrait photographique de Jean Gaillard, violoniste, chef d'orchestre de Limoges P.T.T. et du Cercle symphonique amateur de Limoges, années 1930¹⁶¹².



Figure 101. Portrait photographique d'Ernest Loyon, compositeur, hautboïste et chef d'orchestre de Limoges-P.T.T., années 1930¹⁶¹³.



Figure 102. Portrait photographique de Pierre Montpellier, chef d'orchestre de la station Radio-Limoges P.T.T. en 1936¹⁶¹⁴.

Que ce soit en France ou en Limousin, la musique a un rôle incontournable sur les ondes de la radio dans les années 1930. D'après une étude de l'Union Internationale de

¹⁶¹² *La Vie limousine*, octobre 1933.

¹⁶¹³ *Id.*, mars 1935.

¹⁶¹⁴ *Id.*, 25 janvier 1937.



Radiodiffusion, entre le 1^{er} septembre et le 31 décembre 1938 la musique représente près de 60% des émissions sur les ondes de Limoges P.T.T.¹⁶¹⁵. D'autre part, l'installation pérenne de la radiodiffusion contribue à créer des liens avec des orchestres, ou à en créer *ex-nihilo*. En mars 1931, un contrat est signé entre le Cercle symphonique amateur et l'Association des Amis du Poste Limoges P.T.T.¹⁶¹⁶ ; il prévoit l'organisation de cinq concerts retransmis, dirigés par Jean Gaillard (figure 100) ainsi qu'une rémunération de 500 francs par enregistrement. En réalité, il semblerait que la création de cet ensemble, sous la baguette de Jean Gaillard¹⁶¹⁷, soit antérieure. Successivement sous la direction de Louis Van Coeverden (violoniste, figure 80) puis d'Ernest Loyon, hautboïste et compositeur¹⁶¹⁸ (figure 101), de René Guillou¹⁶¹⁹ en 1934 et, enfin, de Pierre Montpellier¹⁶²⁰ après 1936 (figure 102), cet orchestre est qualifié de « symphonique »¹⁶²¹ et apparaît déjà à l'été 1929 dans les sources, puis dans d'autres documents ans les années 1930 (figure 104).

C'est en effet sous la baguette de Jean Gaillard qu'un concert de gala est organisé par le comité artistique de l'Association radiophonique le 6 décembre 1930, avec « l'orchestre officiel de la station »¹⁶²². Nous retrouvons le même maestro en juin 1932 lors du récital Saint-Saëns piloté par le Comité artistique de Limoges P.T.T.¹⁶²³, exécuté par M^{me} Puybarreau (piano), M^{lle} Sudrat¹⁶²⁴ (violoncelle), Jean Borne (violon), Grany (trompette), Pradeau (contrebasse) et Valérie (alto) ; ou encore au printemps 1933 avec, au programme, des partitions de Tchaïkovski, Verdi, Massenet, Liszt et Bizet¹⁶²⁵. Contrairement au personnel de direction de cet orchestre, il semblerait que les instrumentistes fassent l'objet d'une véritable sélection par concours, à l'image de ce que nous avons déjà pu analyser pour le théâtre de

¹⁶¹⁵ MORIN Benoît, *Histoire de la radio à Limoges des origines à 1984*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Limoges, Pulim, 2004, p.42.

¹⁶¹⁶ AML, 1 S 4, contrat entre le Cercle symphonique amateur et l'Association des Amis du Poste Limoges P.T.T., 19 mars 1931.

¹⁶¹⁷ Cet orchestre est, d'après le programme de Radio-Limoges diffusé dans le *Courrier du Centre* du 22 janvier 1932, composé de quinze exécutants.

¹⁶¹⁸ Né au XIX^e siècle, mort en 1951.

¹⁶¹⁹ Pianiste et chef d'orchestre (1903-1958).

¹⁶²⁰ *La Vie limousine*, 25 janvier 1937.

¹⁶²¹ *Courrier du Centre*, 8 juillet 1929.

¹⁶²² *Id.*, 6 décembre 1930. Nous trouvons la trace d'un autre concert de gala le 17 octobre de la même année.

¹⁶²³ *Id.*, 20 juin 1932.

¹⁶²⁴ Nous avons déjà croisé Marie-Louise Sudrat, jeune violoncelliste prometteuse du conservatoire de Limoges, élève du professeur Sizes dans un article de *La Revue limousine* de 1926. L'adolescente (âgée d'environ dix-sept ans) semble donc pleinement intégrée dans le réseau des musiciens professionnels de Limoges au début des années 1930. La liste du tableau n°37 nous indique par ailleurs qu'elle n'est pas allée poursuivre ses études au conservatoire de Paris, comme l'annonçait l'article du 1^{er} septembre 1926, mais plutôt dans la structure bordelaise.

¹⁶²⁵ *Courrier du Centre*, 22 mai 1933.

Limoges. C'est, en effet, ce que paraît nous indiquer un article publié à l'hiver 1937, contenant la liste des membres de l'orchestre retenus par le jury¹⁶²⁶, que nous donnons dans le tableau ci-dessous (tableau n°37). Telle qu'elle est à l'issue du concours, la composition de l'orchestre de la station Limoges P.T.T. illustre le maintien d'une organisation encore peu favorable aux musiciennes. Quatre femmes – piano, violon, alto et violoncelle¹⁶²⁷ – sont intégrées par la voie du concours, parmi les 29 musiciens listés à la date du 28 décembre 1937.

Tableau 37. Liste des musiciens de l'orchestre de Limoges P.T.T. à la suite du concours de 1937¹⁶²⁸.

Poste	Musiciens
Violon solo	H. Hugon, 1 ^{er} violon des concerts Lamoureux
2 ^e violon solo	Coeverden, 1 ^{er} prix du conservatoire Royal de Bruxelles, professeur du conservatoire de Limoges
1ers violons	Borne, lauréat du conservatoire de Toulouse et prix du conservatoire de Bordeaux / Gaillard, lauréat de l'École supérieure de musique de Paris / Gicquel, 1 ^{er} prix du conservatoire de Nantes / M ^{me} Augustin, prix d'honneur du conservatoire de Limoges
2es violons	Verniolle, ex-violon solo de la Compagnie Générale Transatlantique / Boine, 1 ^{er} prix du conservatoire de Limoges / Vouzellaud
Altos	Lahore, alto solo, prix du conservatoire de Bordeaux / M ^{me} Guillou, diplômée de la Schola Cantorum
Violoncelles	Huguenot, violoncelle solo, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris / M ^{lle} Sudrat, lauréate des conservatoires de Limoges et de Bordeaux
Contrebasses	Henrot, contrebasse solo, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris / Duplantier, 1 ^{er} prix du conservatoire de Bordeaux
Flûtes	Honorat, flûte solo, 1 ^{er} prix du conservatoire de Limoges / Menot, petite flûte
Hautbois	Reboul, hautbois solo, professeur au conservatoire de Clermont-Ferrand
Cor anglais	Hervé, lauréat du conservatoire de Paris
Clarinettes	Coëx, clarinette solo, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris / Thomas, professeur au conservatoire de Limoges
Basson	Vieu, 1 ^{er} prix des conservatoires de Toulouse et de Paris
Cors	Breton, cor solo, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris / Becquet, 1 ^{er} prix du conservatoire de Limoges
Trompette	Lhoëst, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris
Trombones	Tutout, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris / Bury, 1 ^{er} prix du conservatoire de Paris, remplaçant à l'orchestre national
Timbalier	Valérie
Pianiste	M ^{lle} Chenaud, lauréate du conservatoire de Paris

¹⁶²⁶ *Courrier du Centre*, 28 décembre 1937. Parmi le jury, sont cités : J. de la Presles, membre du conseil supérieur des émissions ; Aymé Kunc, directeur du conservatoire de Toulouse ; Gaston Poulet, directeur du conservatoire de Bordeaux ; un « spécialiste des instruments à vent de l'Opéra, etc... », ainsi que le secrétaire général de la Fédération du spectacle.

¹⁶²⁷ Comme dans la grande majorité des orchestres que nous croisons dans notre étude, les femmes sont exclusivement employées pour jouer des instruments à cordes.

¹⁶²⁸ Tableau réalisé d'après l'article du *Courrier du Centre*, signé par Charles Christian, publié le 28 décembre 1937. Le journaliste indique, en fin de liste, qu'il manque à cette liste deux instrumentistes, « qui n'ont pu être désignés par voie de concours ».

D'autre part, nous pouvons remarquer que, même si une grande proportion des instrumentistes provient des grandes structures nationales, une part non négligeable est issue des bancs limougeaux, ce dont se félicite le critique Charles Christian ; il applaudit non sans réserve le fait

« [...] que le plus grand nombre des professionnels limousins aient été maintenus. C'est non seulement un acte de justice, c'est une très éloquente consécration rendue par des personnalités indiscutables de la musique à leur talent et à une compétence dont on avait eu maintes preuves dans la vie artistique locale »¹⁶²⁹.

De plus, la station limougeaude regroupe quelques-uns des instrumentistes afin de les spécialiser dans un répertoire précis. Dès le mois d'avril 1937, par exemple, c'est un quatuor à cordes qui est présenté dans le journal *Limoges-Radio*¹⁶³⁰ – ce dernier prouvant bien la force avec laquelle la radio s'insère dans la culture locale, allant jusqu'à influencer les pratiques musicales collectives. Ce quatuor est composé par les violonistes Coeverden et Borne, l'altiste Lahore et la violoncelliste M^{elle} Sudrat. La même année, un quintette à vent est créé (figure 103) et se produit en plus de l'orchestre symphonique dirigé par Pierre Montpellier (figure 104).



Figure 103. Photographie du quintette à vent de Limoges-Radio, en 1937¹⁶³¹.

¹⁶²⁹ *Courrier du Centre*, 28 décembre 1937.

¹⁶³⁰ ADHV, IL 128, *Limoges-Radio*, 9 avril 1937. L'article est accompagné d'une photographie des artistes du quatuor dans le studio de la station.

¹⁶³¹ *Id.*, 19 mars 1937. Avec, assis de gauche à droite sur la photographie : MM. Honorat (flûte), Hervé (hautbois), Thomas (clarinette) ; debout de gauche à droite : MM. Becquet (cor), Vieu (basson), Robart (trompette).



Figure 104. Photographie de l'orchestre symphonique de la radio de Limoges en pleine exécution d'un morceau dans le studio, avec Pierre Montpellier au pupitre, en 1937¹⁶³².

Une autre conséquence du bouleversement radiophonique consiste en la construction d'un nouveau réseau, dans le sens où la diffusion de morceaux joués en direct par des musiciens et/ou des orchestres locaux, leur fournit une publicité idéale pour créer et consolider les liens tissés avec le public. Les musiciens des bals et des dancings de la Haute-Vienne se retrouvent parfois sur les ondes et, dans une certaine mesure, jouent *chez* les habitants. Le rapport à la musique est modifié, mais celui qui lie les auditeurs-spectateurs avec les musiciens l'est également. Le pianiste Chatenet, vu plus haut et le musicien « Hyvernaud et son orchestre »¹⁶³³ dont le concert est retransmis en temps réel dès le mois de mai 1927, en sont de très bons exemples. Les relations entre les habitants et les sociétés musicales est lui aussi modifié, puisque des groupes se font entendre à la radio. En décembre 1931, ce sont même les discours du banquet de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne qui sont retransmis en direct depuis l'hôtel du Faisan à Limoges¹⁶³⁴. Entre novembre et décembre 1931, plusieurs sociétés limougeaudes et du département se font entendre sur les

¹⁶³² *Limoges-Radio*, 19 mars 1937.

¹⁶³³ *Courrier du Centre*, 30 mai 1927. Le concert a lieu pendant la 2^e Grande Semaine du Limousin. Limoges P.T.T. retransmet également le concert qui a lieu au Champ-de-Juillet de Limoges pour la même occasion. Le studio permettant d'émettre des émissions radiophoniques à Limoges est inauguré au début du mois d'avril 1927.

¹⁶³⁴ *Id.*, 13 décembre 1931. Parmi les discours, notons ceux du préfet de la Haute-Vienne, du maire de Limoges ainsi que des autorités musicales régionales dont Maximilien Faure, président de la Fédération.

ondes locales : la jeune société Entre-Soi, les Enfants de Limoges, l'ensemble de la Fédération des sociétés musicales ou encore l'éphémère Ensemble vocal mixte a cappella de Limoges, en 1938. Un concert de gala est aussi diffusé depuis la salle de l'Union¹⁶³⁵.

Néanmoins, ce nouvel espace musical qu'est la radiophonie reste l'apanage des personnalités de la musique déjà bien connues à Limoges et aux alentours. Ce média en construction renforce leur statut et leur position dominante dans le champ musical local. À tel point qu'un groupe d'auditeurs exprime sa joie en juin 1936, d'avoir entendu « pour la première fois [...] deux artistes régionaux, accordéoniste et guitare, hier encore inconnus »¹⁶³⁶. Les professionnels, enseignants à l'école de musique puis au conservatoire de Limoges, membres d'orchestres permanents, ont un temps d'antenne qui paraît relativement plus élevé que celui des amateurs. Toujours est-il que le fait de diffuser des morceaux joués par « d'aimables chanteurs et instrumentistes limousins »¹⁶³⁷ est unanimement reconnu comme un bienfait dans les sources et comme une nécessité lorsqu'une doléance¹⁶³⁸ est émise à ce sujet.

La radio devient par conséquent un nouveau vecteur de diffusion des compositions locales, déjà relayées par les éditeurs – et en particulier la famille Lagueny, très investie dans la défense de la culture musicale régionale. De manière régulière à partir du début des années 1930, les ondes de Radio-Limoges diffusent des œuvres de natifs de la Haute-Vienne, à l'instar de Louis Billaut et sa *Rapsodie Limousine*, en 1935¹⁶³⁹. Des temps d'antenne régionalistes sont de plus en plus réservés à des groupes traditionnels, reprenant par-là les combats menés depuis le début du XX^e siècle par les félibres limousins. Ainsi, la radio devient un vecteur complémentaire de la diffusion orale et papier des chants en patois et de la musique ancienne ; nous trouvons, par exemple, une « demi-heure régionaliste de l'Eglantino do Lemousi [sic] »¹⁶⁴⁰ en décembre 1938 sur les ondes de Radio-Limoges.

C'est, en somme, un vrai lien de réciprocité qui est créé entre les musiciens et l'Association des Amis du Poste de Radio-Limoges P.T.T. Ce lien est explicitement reconnu et défendu dans un article de mars 1930, qui met en avant l'idée que

¹⁶³⁵ *Courrier du Centre*, 19 novembre 1931.

¹⁶³⁶ *Id.*, 15 juin 1936.

¹⁶³⁷ *Id.*, 8 juillet 1929. L'article fait référence à un concert radiodiffusé dans lequel des artistes locaux se sont fait entendre : M^{elles} Jacquet et Thomas, Fernand Crabié et Georges Lafossas ; d'après cet éditio, le poste de Limoges diffuserait régulièrement des œuvres des compositeurs limousins – en citant Arnould Vivien.

¹⁶³⁸ Un habitant s'insurge dans le *Courrier du Centre* du 30 décembre 1929, en se demandant pourquoi « un poste d'État situé au centre même de la France, ne nous offre jamais de concerts de son cru ? ».

¹⁶³⁹ *Courrier du Centre*, 26 juillet 1935.

¹⁶⁴⁰ *Id.*, 18 décembre 1938.

« Ce sera pour eux un moyen puissant de propagande, et pour nous, la possibilité d'insuffler à notre poste une intense vitalité. Nous faisons appel aux professeurs de musique et de chant, aux artistes ou auteurs désirant manifester leur talent, aux amateurs expérimentés, heureux de se produire devant un auditoire de plus en plus vaste »¹⁶⁴¹.

De fait, l'auditoire plus vaste concerne un espace élargi lui aussi. Les sans-filistes de la Haute-Vienne accèdent, via la radiophonie, à une possibilité nouvelle d'assister à des concerts sans pour autant se déplacer. Tous les amateurs incapables de se rendre à Paris ou dans les autres villes importantes du pays pour assister à des représentations – faute de moyens financiers, de temps ou pour toute autre raison – ont désormais la capacité d'être à l'écoute de ces événements, de trois manières : la retransmission en direct ; l'écoute d'enregistrements ; la diffusion de disques. L'ensemble est compris dans des programmes annoncés par la presse locale. À part la station proprement limougeaude¹⁶⁴², les habitants du département reçoivent par relais les émetteurs de Paris et de Toulouse¹⁶⁴³, puis de Daventry en Angleterre, de Langenberg¹⁶⁴⁴ et un nombre croissant d'émetteurs qui deviennent accessibles – en fonction, également, de la puissance du poste récepteur. C'est pendant la Seconde Guerre mondiale que le paysage radiophonique change radicalement en Haute-Vienne, avec la construction de l'émetteur de Nieul à partir du mois de février 1939¹⁶⁴⁵. Ces installations sont le prodrome d'une écoute musicale décloisonnée, en ce sens où les possibilités sont peu à peu élargies quantitativement, géographiquement et socialement.

c) Radiogénie et nuisances radiophoniques

Cela n'empêche pas les doléances des habitants vis-à-vis des programmes – qui sont, par ailleurs, publiées régulièrement dans la presse. En 1937, un groupe de vingt auditeurs rédige une lettre ouverte à l'attention du président du conseil de gérance de Limoges P.T.T. Ces sans-filistes estiment qu'il n'y a que du théâtre dramatique parlé et de la musique

¹⁶⁴¹ *Courrier du Centre*, 22 mars 1930.

¹⁶⁴² ADHV, 6 T 1, lettre du préfet de la Haute-Vienne au ministère des P.T.T., 16 octobre 1934. Dans sa réponse à une enquête ministérielle, le préfet écrit que « la portée du poste ne [dépasse] guère, pratiquement, les limites du département ».

¹⁶⁴³ « Radio-Paris », « Tour Eiffel », « Paris P.T.T. » et « Petit Parisien » sont relayés à Limoges entre 1926 et 1928, tout comme « Radio-Toulouse ». Sur la diffusion progressive de la radio en France dans les années 1930, consulter MÉADEL Cécile, *Histoire de la radio dans les années Trente*, Paris, Anthropos/Ina, 1994, 438 p.

¹⁶⁴⁴ L'émetteur est situé dans une ville de Rhénanie du Nord, relayant les programmes des localités voisines comme Cologne, Aix-la-Chapelle et Munster. Les programmes sont diffusés dans le *Courrier du Centre* dès 1929. L'année suivante, l'émetteur d'Alger est inscrit dans les programmes de la presse.

¹⁶⁴⁵ *Courrier du Centre*, 14 février 1939.

symphonique et souhaiteraient « donner un peu plus souvent des opérettes, des chansons (anciennes et modernes), des reportages sportifs et aussi des soirées régionalistes »¹⁶⁴⁶. L'année suivante, un auditeur s'exclame que, grâce à la station Radio-Limoges,

« [...] les auditeurs de T.S.F. connaissent [...] par cœur : "Faust", "Carmen", "Werther" et la "Tosca". Ne serait-il pas possible de diffuser autre chose que de l'opéra ou de l'opéra-comique ? Quant à la musique "légère", elle comprend surtout des enregistrements d'accordéon d'un goût douteux. Les vrais musiciens détestent l'accordéon et les amateurs de danse pareillement »¹⁶⁴⁷.

Les autres critiques émises à l'encontre de la radio sont liées à des problèmes techniques perturbant l'écoute des auditeurs. Les débats sur ce sujet sont fréquents dans la presse ; pour Maurice Robert en 1935, « nombreux sont les sans-filistes qui déplorent les faibles qualités musicales de leur récepteur »¹⁶⁴⁸. Marguerite Sornin, quant à elle, déplore le fait qu'à « Limoges, tout disque présenté est généralement déformé [...] (Oh ce grincement du disque qui tourne) »¹⁶⁴⁹.

La puissance du sentiment régionaliste n'empêche aucunement les critiques contre les prestations d'artistes limousins sur les ondes, à l'image de cet auditeur qui, à l'automne 1930, se plaint d'un « ténor, dont la voix n'a rien de "radiogénique" [pour] interpréter le grand air de *Manon* »¹⁶⁵⁰.

Le thème de la *radiogénie* intervient de plus en plus dans les argumentations des uns et des autres sur la qualité des programmes diffusés sur la station limougeaude. Une auditrice explique que, selon elle, le pianiste de Radio-Limoges « est un excellent musicien, mais il n'a pas le sens "radiogénique" [...] sans quoi il saurait que le piano rend très bien au microphone et qu'il est inutile d'accentuer la sonorité »¹⁶⁵¹. Bien évidemment, la réception – au sens auditif et émotionnel ici – relève de l'individualité ; et, en guise de réponse à cette critique, un autre auditeur rétorque à la plaignante que « c'est son appareil récepteur qui manque de réceptivité

¹⁶⁴⁶ ADHV, IL 128, *Limoges-Radio* (1932-1937), 26 mars 1937.

¹⁶⁴⁷ *Courrier du Centre*, 21 mars 1932. La semaine suivante, un lecteur visiblement amateur de jazz – il prend le pseudonyme de « Mélo-Jazz » – rétorque au contraire « [aimer] l'accordéon » ; *Courrier du Centre*, 27-28 mars 1932.

¹⁶⁴⁸ *Limoges-Radio*, 1^{er} décembre 1935.

¹⁶⁴⁹ *La Vie limousine*, mars 1933.

¹⁶⁵⁰ *Courrier du Centre*, 8 décembre 1930. Il s'agit sans doute d'une réaction à la performance du ténor « M. Besse », annoncé dans le programme du concert de gala organisé par le Comité artistique de l'Association des amis de Limoges P.T.T. dans *Le Populaire du Centre* du 2 décembre 1930. Avec le « concours de l'orchestre officiel de la station, sous la direction de Jean Gaillard », le ténor M. Besse chante en effet l'air de *Manon*, tandis que la soprano M^{elle} Thomas l'accompagne pour l'exécution de certains morceaux.

¹⁶⁵¹ *Id.*, 2 février 1931.

ou qu'elle règle en débutante, ce qui lui laisse supposer des instrumentistes jouant trop fort »¹⁶⁵². Nous pouvons élargir cette observation à l'échelle nationale. Partout sur le territoire, des considérations sont émises quant aux exigences nouvelles qu'imposent le fait de parler à la radio. Les professionnels doivent donc apprendre à maîtriser la prise de parole avec amplification. Pour la station de Limoges, des auditions sont réalisées dans les années 1930 afin de choisir les « speakers » qui s'adressent aux auditeurs. Toutefois, parmi les critères retenus pour la sélection des candidats, la qualité de la voix ou la maîtrise du microphone n'apparaissent pas explicitement dans les documents¹⁶⁵³ : ces derniers recensent en effet des informations sur les parents des aspirants, leurs convictions politiques, leurs garanties morales, leur intelligence, leur conduite, leur éducation, leur tenue, leur attitude générale ainsi que quelques observations complémentaires.

De nombreuses doléances sont formulées par les auditeurs de la Haute-Vienne, principalement sur la qualité de la réception des ondes. Le plaisir de l'ouïe est incessamment mis à contribution afin de justifier les réclamations des habitants. Parfois, ce sont les programmes qui font l'objet de plaintes, rejoignant par-là une histoire des goûts musicaux si difficile à saisir dans ses composantes sociales et culturelles¹⁶⁵⁴.

Les nuisances sont également vraies en ce qui concerne les relations de voisinage ; les conflits se cristallisent lors de la belle saison, l'époque des fenêtres ouvertes. Ainsi, un habitant de la rue François-Chénieux de Limoges se plaint en 1926 d'un traiteur de la rue, lui intimant de bien « vouloir fermer ses fenêtres »¹⁶⁵⁵. Un autre se félicite, à la fin des années 1930, du « tollé général qui commence à s'élever contre l'usage immodéré de la T.S.F. ». Il ajoute :

« Il est inique que ma voisine ait la liberté de faire hurler son poste au mépris du repos de ceux qui l'entourent, et que je n'aie pas la liberté, en rentrant chez moi, de lire, de

¹⁶⁵² *Courrier du Centre*, 9 février 1931.

¹⁶⁵³ ADHV, 6 T 1, dossier de candidatures pour le poste de speaker pour la station de radio de Limoges P.T.T., 21 mai 1937. Au total, le dossier compte trois candidatures : Jean Pigueux, de Limoges ; Jean-Marie Jeantou-Lamarche dont l'intelligence est jugée « moyenne » ; et Yves Duchâteau. Un second dossier, daté du 28 février 1939, contient deux autres candidatures, mais pour des postes non précisés. Les deux postulantes sont M^{me} Borne et Lucienne Rousserie, qui obtiennent toutes les deux des avis favorables sans que nous puissions déterminer s'il s'agit ici d'un poste de speakerine.

¹⁶⁵⁴ Nous pouvons, dans cette thématique, rappeler l'œuvre de BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, 672 p. L'association entre le goût musical et les strates sociales est un axe de recherche assez prolifique en sociologie. Voir par exemple COULANGEON Philippe, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, pp.88-105 ; du même auteur, nous pouvons citer également « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », in *Revue française de sociologie*, 2003/1, n°44, pp.3-33.

¹⁶⁵⁵ *Courrier du Centre*, 27 septembre 1926.

*penser, de travailler ou de me reposer. Ceux qui font du bruit sont libres et protégés ; les autres sont libres de le supporter en silence et dans l'exaspération. [...] Liberté oui, mais liberté pour tous »*¹⁶⁵⁶.

Nous verrons plus loin, à l'image de ce dont témoigne le lecteur ci-dessus, que les années d'entre-deux-guerres sont le moment d'émergence d'une nouvelle forme de relation socio-culturelle. Elle est le fruit de l'association entre les nouvelles techniques de l'écoute, l'urbanisation et les niveaux de sensibilité propres à chaque individu. Dans son compte-rendu sur l'ouvrage de Cécile Méadel sur *l'Histoire de la radio*, Pierre Sorlin écrit à ce sujet que « le pouvoir à travers la radio présente une gamme étonnante d'attitudes, depuis le monopole des plus riches qui rassemblent et dirigent le voisinage, jusqu'aux conflits familiaux, en passant par le développement de nouvelles formes d'associations »¹⁶⁵⁷.

Un autre auditeur explique avoir, « sur toutes les longueurs d'ondes [...] ces horripilants craquements »¹⁶⁵⁸. D'autres perturbations sont causées par le tramway électrique à Limoges, « en raison des ondes parasites rayonnées par les étincelles qui prennent naissance entre le frotteur et le trolley »¹⁶⁵⁹.

Des auditeurs se plaignent, eux, de la qualité du son des programmes diffusés. Ce sont par exemple des « ronflements » et des « sifflements »¹⁶⁶⁰ produits par le poste de Limoges qui sont pointés du doigt en janvier 1928.

Tous ces éléments sont rassemblés sous le nom de « parasites »¹⁶⁶¹ dans un article de mars 1930, étant donné qu'ils gênent considérablement l'audition, à domicile mais également dans les établissements ayant installé certains de ces appareils. D'autres doléances, toujours liées à l'amélioration de l'audition, critiquent le volume de la diffusion des morceaux : à propos de la retransmission d'un concert du Grand-Théâtre de Bordeaux, un auditeur suggère que « Radio-Limoges ait un souffle un peu plus puissant, afin d'être entendu plus loin et plus confortablement par les galénistes »¹⁶⁶².

La lutte contre les parasites radiophoniques est engagée sur le terrain politique ; le maire de Limoges prend un arrêté en mai 1933 afin de réglementer l'usage d'appareils émetteurs susceptibles de gêner l'audition des postes de T.S.F. Selon l'article premier, « tous

¹⁶⁵⁶ *Courrier du Centre*, 28 juin 1937.

¹⁶⁵⁷ SORLIN Pierre, « Histoire de la radio des années trente », compte-rendu de l'ouvrage de MÉADEL Cécile, in *Réseaux*, vol.12, n°66, 1994, p.236.

¹⁶⁵⁸ *Courrier du Centre*, 6 février 1928.

¹⁶⁵⁹ *Id.*, 16 février 1928.

¹⁶⁶⁰ *Id.*, 30 janvier 1928.

¹⁶⁶¹ *Id.*, 4 mars 1930. Ces parasites sont listés comme suit : « appareils médicaux et ménagers, tramways urbains, tramways départementaux, aussi et surtout les lignes à haute tension ».

¹⁶⁶² *Id.*, 20 mars 1930.

les appareils électriques, industriels, commerciaux ou domestiques [...] doivent être pourvus de dispositifs spéciaux appropriés, supprimant toute radiation d'oscillation électrique [...] »¹⁶⁶³. Ce dispositif législatif est mis en place à l'échelle départementale ; l'arrêté est, par exemple, relayé par le maire de Bellac en janvier 1934.

Il n'est pas rare de trouver dans la presse des articles, parfois illustrés, pour donner aux lecteurs des indications sur la manière de maîtriser son poste ou son phonographe¹⁶⁶⁴. Chaque auditeur devient, dès lors, un peu technicien et un peu musicien. Mais il faut admettre que le média radiophonique constitue, entre les deux guerres mondiales, un excellent révélateur des goûts musicaux, lorsqu'ils sont exprimés par les auditeurs. C'est ce que pense aussi Charles Christian lorsqu'il écrit que « nulle activité [n'est] plus exposée que l'activité radiophonique aux heurts des goûts et des couleurs »¹⁶⁶⁵. Par extension, l'écoute de la musique par radiodiffusion provoque des modifications comportementales, individuelles et collectives.

d) Un nouveau monde sensitif et comportemental

La radiophonie suggère en effet une transformation des comportements individuels et collectifs en situation musicale. Outre l'effet de repli vers l'intérieur que suppose l'écoute du poste de T.S.F. à domicile, le critique Charles Christian ajoute à la fin de l'année 1927 deux éléments non négligeables pour l'étude des sociabilités : d'abord, le fait de se réunir pour écouter en groupe les émissions – notamment le cercle familial et amical – et, ensuite, l'absence manifeste des comportements observables dans les salles de concert, à l'image de l'applaudissement :

« Le plaisir est pourtant grand, et entaché de béatitude, de s'asseoir dans un confortable fauteuil, entre gens de joyeuse humeur, et de fixer son attention sur un petit coin de planète qu'on ne connaîtra peut-être jamais que par le lointain appel musical qu'il vous adresse à domicile sans que vous soyez même tenu d'y applaudir par correction »¹⁶⁶⁶.

Une nouvelle écoute naît et provoque un rapport inédit entre le compositeur, les musiciens et les auditeurs. La consommation de la musique est en profonde évolution ; lorsque des auditeurs se plaignent dans les courriers des lecteurs des programmes ou de leur qualité,

¹⁶⁶³ *Courrier du Centre*, 31 mai 1933.

¹⁶⁶⁴ Un article de *La Revue limousine* de 1931 explique par exemple comment bien positionner les haut-parleurs dans la salle.

¹⁶⁶⁵ *Courrier du Centre*, 19 février 1935.

¹⁶⁶⁶ *Id.*, 29 décembre 1927.

d'autres rétorquent « vous n'avez qu'à tourner un bouton »¹⁶⁶⁷. De même, tout un cadre change et offre une nouvelle perspective d'analyse des sociabilités. Un Limougeaud évoque en 1931 le fait d'être « installé dans un confortable fauteuil, en face de son haut-parleur, une bonne pipe aux lèvres, on n'écoute plus...on vit la pièce... »¹⁶⁶⁸.

La dissociation entre les deux sens, l'ouïe et la vue, revient de manière chronique dans les discussions traitant des disques et de leur influence sur les auditeurs. Roger de Lachaud, dans un article de *La Vie limousine* de 1931, s'interroge sur la musique enregistrée et notamment les voix féminines. Tout en rappelant les difficultés pour expliquer ce qui plaît ou non à l'audition d'un disque, l'auteur insiste sur « l'absence de distraction visuelle » et évoque le fait qu'au concert, « on côtoie [sic] des voisins de fauteuil qu'il est difficile de ne pas voir et encore plus de ne pas entendre. [...] Le disque, au contraire, nous attire dans un univers essentiellement auditif »¹⁶⁶⁹.

Cependant, l'apport technologique peut aussi créer une situation dans laquelle la musique est reléguée au second plan. Après un récital de danse donné à la salle Berlioz en 1935, Charles Christian note dans son compte-rendu :

*« La sorcellerie moderne n'était pas absente de cette soirée. Elle se manifeste par le truchement d'un fort bon pick-up, chargé de tous les chants les plus évocateurs de la terre péruvienne. Mais il faut croire que nos compatriotes sont moins sensibles que les Incas à l'appel du mystère. Car, aux voix de l'au-delà se mêlait le brouhaha des conversations terrestres... [...] Pour la jubilation intérieure des derniers tenants de la musique vivante »*¹⁶⁷⁰.

Quelques articles traitant de la question, tant débattue, de la concurrence entre la radio et les autres structures culturelles – cinémas et théâtres en particulier – insinuent que le plaisir visuel est tout aussi intact par ce nouveau média. Pour le journaliste Valmy-Baysse de *La Revue limousine*, l'un des bienfaits de la T.S.F. est

¹⁶⁶⁷ *Courrier du Centre*, 15 juin 1931. La simplification progressive des appareils fait la part belle au bouton, que nous retrouvons déjà en 1929 dans la « Chronique du phonographe » de Raymond d'Étiveaud, pour lequel « un simple bouton de réglage permet de passer du murmure le plus subtil à la puissance réelle de l'orchestre, capable d'emplir une vaste salle ». Il conclut en affirmant – à propos de la sortie du phonographe Columbia Kolster en vente chez Laguëny à Limoges – qu'il « peut être mis en marche par un enfant » : *La Revue limousine*, 1929.

¹⁶⁶⁸ *La Revue limousine*, 15 juin 1931.

¹⁶⁶⁹ *La Vie limousine*, 25 avril 1931.

¹⁶⁷⁰ *Courrier du Centre*, 10 avril 1935. Charles Christian déplore dans cet extrait le manque d'attention du public pour la musique diffusée en l'absence physique des musiciens. Progressiste, le critique ne vise pas spécifiquement la technologie dans son texte, mais davantage l'usage qui en est fait et le comportement d'une partie des auditeurs qui ne pratiquent pas une écoute active prônée par les mélomanes.

« [...] d'apporter dans les centres les plus solitaires et les plus dépourvus de distractions, un écho de l'intelligence universelle et le reflet auditif des plaisirs citadins : mais l'ouïe ici n'enlève aucun de ses droits à la vue. La T.S.F. peut faire, au contraire, de l'auditeur, un spectateur »¹⁶⁷¹.

Mais chaque mode porte en elle une force clivante, matérialisée par l'opposition systématique des « pour » et des « contre ». À celles et à ceux qui font la part belle à l'innovation radiophonique, répondent les autres, davantage adeptes des concerts et de la musique *in vivo*, au contact des musiciens. En mai 1935, à l'issue d'un gala donné à la salle Berlioz, le journaliste ouvre son compte-rendu par l'idée que « bien que certains le prétendent, la radiophonie ne procurera jamais les plaisirs visuels et auditifs que l'on éprouve dans le cadre et au milieu de l'ambiance d'un théâtre »¹⁶⁷².

Sans oublier les actes d'incivilité voire de violence qui opposent les habitants d'un quartier ou d'une rue, à cause des tapages produits par les appareils électriques. « Jusqu'à ce jour, les nombreux différends survenus à l'occasion de sérénades abusivement prolongées ou de haut-parleurs trop bruyant, n'ont donné lieu, chez nous, qu'à d'assez fréquentes disputes entre voisins et à quelques plaintes déposées chez le commissaire »¹⁶⁷³. Le déplaisir de l'oreille s'exprimerait, d'après le même article, bien plus facilement et de manière plus violente, via les ondes radiophoniques. Faisant écho à une dispute de voisinage à Paris, à propos d'une nuisance d'un poste de T.S.F., qui a viré au drame par l'assassinat d'un concierge, le journaliste explique qu'

« [...] il est vrai qu'on ne vit jamais un instrumentiste tomber sous les balles d'un auditeur contraint et excédé. Ce qui tendrait, en l'occurrence, à accréditer l'opinion que les ondes aériennes dissimuleraient traitreusement une action morbide sous le couvert de leur effet sonore. Qu'un mélomane se trouve en fâcheux état de réceptivité et la tragédie s'accomplit. Pan ! pan ! pan !... Tir à volonté, non pas sur le haut-parleur, ce qui, à la rigueur, pourrait paraître logique, mais sur l'innocent possesseur de l'appareil »¹⁶⁷⁴.

Ces plaintes sont récurrentes et deviennent régulières au même titre que les courriers des lecteurs, dont la publication devient hebdomadaire dans la presse. Toujours à Limoges, un habitant de la rue du Clocher ou du quartier attenant explique que, selon lui, « la possession d'un appareil constitue [...] un signe extérieur de richesse ; si on ne le voit pas, du moins l'entend-on et de loin. Ça fait riche, mais c'est bien ennuyeux pour les voisins. Au bas de la

¹⁶⁷¹ *La Revue limousine*, « Le Théâtre et la T.S.F. », 1927.

¹⁶⁷² *Courrier du Centre*, 20 mai 1935.

¹⁶⁷³ *Id.*, 4 avril 1934.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*

rue du Clocher, il y en a un à qui on devrait mettre une sourdine »¹⁶⁷⁵. Le constat est dressé de la même manière par un habitant proche de l'école de la rue Turgot, « entourée de trois postes qui marchent pendant les heures de classes »¹⁶⁷⁶.

Même si, de manière incontestable, de nombreux contemporains vantent les bienfaits de la technologie, rendant « les soirées de ce novembre pluvieux [...] moins monotones »¹⁶⁷⁷, d'autres sont agacés par l'usage qu'en font leur voisinage. À Limoges, un habitant proche d'un marchand d'appareils demande en 1933 de « régler la durée de ces concerts publics », mettant en avant la « tranquillité des gens »¹⁶⁷⁸. C'est dans ce sens que le maire de Limoges impose un arrêté la même année, contre les nuisances sonores – ce que nous analyserons plus loin en évoquant le bruit et la santé publique.

De plus, après l'application d'une taxe sur les postes de radio¹⁶⁷⁹, naît un genre inédit d'auditeur, qui n'est plus forcément spectateur mais surtout contributeur. Cela est une occasion fournie aux habitants de réclamer davantage de qualité dans les programmes, selon leurs goûts. Même la presse relaie l'idée selon laquelle « tout auditeur, maintenant, puisqu'il paie l'impôt, est un petit patron de la Radio »¹⁶⁸⁰. Une communauté radiophonique, locale, régionale et nationale voire davantage nait *de facto*.

II. Fêtes et sociabilité nocturne à Limoges

1. Interdictions, surveillance et insécurité : quelles limites pour la vie nocturne ?

a) Une législation anti-nuit blanche ?

Entre 1870 et 1918, et exception faite des années de la Grande Guerre, les cafés, les cabarets et autres établissements de ce type – il y en a 2 800 dans tout le département en 1870 – sont concernés par des heures de fermeture ne dépassant guère 22h en Haute-Vienne et 23h à Limoges. En 1918, les débits et les lieux de rassemblements doivent fermer à 22h à Limoges puis à 1h du matin à l'été 1920.

La tendance à l'allongement des horaires pendant la III^e République est brisée par l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale : le 5 septembre 1939, un arrêté préfectoral ramène à 23h la fermeture des établissements. Les deux conflits mondiaux sont donc des périodes de

¹⁶⁷⁵ *Courrier du Centre*, 6 août 1934.

¹⁶⁷⁶ *Id.*, 30 juillet 1934.

¹⁶⁷⁷ *Le Populaire du Centre*, 30 novembre 1931.

¹⁶⁷⁸ *Id.*, 12 juin 1933.

¹⁶⁷⁹ Cet impôt, mis en place par le ministère des P.T.T. dès 1933, est d'un montant de 50 francs en 1936 pour l'usage privé.

¹⁶⁸⁰ *Courrier du Centre*, 24 avril 1934.

resserrement des heures légales de sorties nocturnes, voire d'interdiction de réunions festives : c'est le cas des bals publics, interdits une première fois entre 1917 et 1919, puis une seconde fois dès le 22 mai 1940¹⁶⁸¹.

Ces restrictions encadrent le temps de la sociabilité festive entre la matinée et la soirée. La fréquence des circulaires rappelant les dispositions relatives à la police des boissons, indiquent que les réunions nocturnes outrepassent ce cadre réglementaire. En pleine Première Guerre mondiale, les « noctambules » attirent toujours l'attention de la surveillance policière, ainsi qu'en témoigne la multiplication des cas de contraventions. Le *Courrier du Centre* explique qu'un « agent chargé de la surveillance des établissements publics constatait, à une heure vingt du matin, la présence dans un bar de l'avenue Garibaldi, d'un certain nombre de consommateurs »¹⁶⁸², ce cas n'étant absolument pas isolé : les contraventions ont tendance à s'accroître à la fin de la Grande Guerre.

Le profil social de celles et ceux qui sont l'objet de ces procès-verbaux est dressé à l'été 1918 : les « consommateurs sont, pour la plupart, des militaires ou des jeunes gens de 16 à 17 ans »¹⁶⁸³. La forte présence militaire à Limoges jusqu'à l'entre-deux-guerres explique en grande partie la fréquentation des lieux apparentés aux cafés-concerts par les permissionnaires.

Dès la fin du XIX^e siècle, des bals échappent à la législation parce qu'ils n'entrent pas dans les critères de la police des boissons. Ceux de la préfecture sont un moyen pour la bourgeoisie locale de danser jusqu'à des heures avancées : celui de février 1880 se prolonge ainsi après 5h du matin. Des personnalités comme la famille Haviland, célèbre dans l'industrie porcelainière, offrent de temps à autres des bals somptueux à leurs employés et à leurs familles, comme nous l'avons déjà constaté pour l'année 1904. En janvier 1887, les ateliers de porcelaine sont transformés en salle de bal, dans laquelle « polkas, quadrilles, mazurkas et skottichs [sic] se sont succédés sans interruption jusqu'au matin »¹⁶⁸⁴.

Les bals et les spectacles, dont les horaires légaux d'ouverture sont étendus après 1920, réunissent des habitants partageant la même profession (employés et ouvriers des chemins de fer départementaux, ouvriers de la porcelaine, ouvriers typographes et imprimeurs, etc.). Or, pour le public rural des environs de Limoges, l'accès à ces fêtes est conditionné par les moyens matériels permettant de s'y rendre en journée, puis d'en revenir la nuit.

¹⁶⁸¹ L'arrêté du maire de Limoges du 22 mai 1940 postule que « les dancings, bals publics, etc..., soit de jour et de nuit, sont interdits ».

¹⁶⁸² *Courrier du Centre*, 19 septembre 1916.

¹⁶⁸³ *Id.*, 5 juin 1918.

¹⁶⁸⁴ *Id.*, 4 janvier 1887.

b) Circulations et spectacles à Limoges

La question de l'horaire doit être mise en rapport avec celle des déplacements du public et des artistes. Les transports, sans cesse améliorés depuis les années 1850, permettent au début du XX^e siècle au public rural de venir assister plus facilement et plus longtemps aux fêtes données dans la capitale de la Haute-Vienne. Nous avons vu, plus haut, le cas du train et du tramway en ce qui concerne les sociétés orphéoniques du département. Les conséquences sont également importantes pour l'ensemble du monde musical.

Le tramway départemental, dont le réseau étoilé s'étoffe entre 1894 et 1926, avec six lignes couvrant 20 km, améliore la connexion entre Limoges et ses principales communes périphériques. Les lignes ferroviaires sont encore plus denses. Les Limougeauds, qui découvrent le train en 1856, bénéficient de près de 345 km de lignes départementales entre les deux guerres. Les auditeurs-spectateurs qui fréquentent le théâtre de Limoges, son Casino ou son Cirque se recrutent de plus en plus dans les campagnes, contribuant à l'hétérogénéisation des acteurs de ces nuits musicales. Cette nouvelle donne de l'espace-temps est indubitablement un point névralgique de la modification des manières de pratiquer la nuit blanche en France.

Mais ces équipements font bien souvent l'objet de critiques par les habitants eux-mêmes. Rappelons les mots de ce Limougeaud qui, en 1929, critique « les spectacles à Limoges, ville ouvrière et privée la nuit de moyens de transport, [qui] se terminent beaucoup trop tard »¹⁶⁸⁵. D'autre part, le manque de statistiques sur la quantité de bicyclettes et d'automobiles circulant à Limoges et en Haute-Vienne, il n'est pas possible de déterminer l'importance des moyens de locomotion individuelle – ou familiale dans le cadre de la voiture – pour les nouvelles mobilités des spectateurs, dans l'entre-deux-guerres.

¹⁶⁸⁵ *Courrier du Centre*, 24 juin 1929. D'autres articles fustigent la mauvaise gestion des lignes plutôt que les horaires. Ainsi, en 1925, *Le Populaire du Centre* rapporte que « c'est en vain qu'ils [les usagers] attendent une amélioration dans la régularité des voyages, comme trop souvent ils attendent en vain le passage de la voiture qui doit les transporter à leur domicile ou à l'usine. Nombreux même sont ceux qui, las d'attendre, s'en vont à pied ou bien, ayant attendu longuement, voient passer la voiture sans pouvoir y monter » : *Le Populaire du Centre*, 1^{er} janvier 1925. Nous n'avons que peu de renseignements exhaustifs sur l'empan horaire des transports collectifs de l'entre-deux-guerres en Haute-Vienne ; nous savons néanmoins que, pour un spectateur qui habiterait par exemple à La Souterraine (en Creuse, au nord-est de Limoges) en 1925, il peut prendre le premier autobus au plus tôt à 5h50 pour arriver dans la cité porcelainière à 9h05 (soit 3h15 de transport). Dans le sens inverse, il peut partir au plus tard à 16h58, pour arriver à La Souterraine à 20h05. Une grille des horaires est publiée pour cette ligne dans *Le Populaire du Centre*, 14 mai 1925. Cet exemple prouve que la mobilité nocturne des spectateurs demeure limitée dans les années 1920, en tout cas par les transports collectifs.

Ces facteurs, législatif et matériel, ne sont pas les seules barrières au développement des pratiques nocturnes. Il faut prendre en considération les traits de mentalité des habitants, qui ont pendant longtemps véhiculé des représentations négatives à propos de la nuit.

c) L'éclairage public et la sécurité dans les rues

Les violences polymorphes et contraires à la morale publique sont à l'origine d'une longue série d'articles dans le *Courrier du Centre*, consacrés à « Limoges la nuit », qui décrivent une situation nocturne très anxiogène et dangereuse dès les années 1910. Cette situation intéresse de plus en plus l'opinion aux alentours de la guerre, à mesure que la population de Limoges grossit et que des politiques de lutte contre l'insécurité sont menées dans d'autres villes. Le *Courrier du Centre* dénonce donc pêle-mêle l'absence d'un éclairage urbain digne de la ville et les mœurs dévoyées d'une partie des habitants. Ces interrogations sécuritaires, qui émergent plus sensiblement à la Belle Époque, comme a pu le montrer Dominique Kalifa¹⁶⁸⁶ pour Paris, sont relayées rapidement en province. L'industrialisation et le développement du monde de la ville dans le second XIX^e siècle aboutit à la construction d'un imaginaire urbain dans lequel des territoires en marge se développeraient, contenant des populations marginales qui vivent dans la misère, le vice et le crime. L'idée de l'existence d'une société souterraine, qualifiée de « bas-fonds » par Dominique Kalifa, s'exporte dans les villes de province, dont Limoges. Enfin, l'essor de la grande presse, qui vaut aussi pour la Haute-Vienne¹⁶⁸⁷, dans laquelle les faits divers¹⁶⁸⁸ abondent dès la fin du XIX^e siècle, participe à la construction et à la diffusion de cet imaginaire collectif dans la société française.

Même si, pendant la guerre, l'éclairage public est déjà en partie fonctionnel, les rues sont de nouveau plongées dans l'obscurité dès 22h, suivant en cela la législation. Un appel est alors relayé dans le *Courrier du Centre*, pour que quelques becs de gaz demeurent allumés après 23h dans les carrefours et dans les endroits très sombres de la ville. Le conseil municipal, malgré les restrictions de temps de guerre, satisfait partiellement les appels de la population en octobre 1917, en dotant de lanternes à gaz plusieurs quartiers, de 5h30 à 23h. Ce qui n'empêche aucunement les déviances et les agressions.

¹⁶⁸⁶ KALIFA Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, 394 p.

¹⁶⁸⁷ Se référer à EL GAMMAL Jean, PLAS Pascal, *Presse et politique en Limousin sous la III^e République*, Limoges, Pulim, 1998, 170 p.

¹⁶⁸⁸ Consulter AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004, 332 p.

L'éclairage des rues était une question déjà mise à l'honneur par les revues de la Belle Époque. En 1897, la chanson « Le gaz », du spectacle *Limoges-Revue*, traduit les changements de perception du paysage urbain, à la nuit tombée :

*« C'est moi dont la clarté
Dans la cité,
Eclaire la nuit sombre
Mais sans dissiper l'ombre
Favorable le soir
Sur le trottoir [...] »¹⁶⁸⁹*

L'apport d'une lumière artificielle dans les rues ne dissipe pas immédiatement la crainte des attaques nocturnes ; en effet, la peur est désormais focalisée sur les zones d'ombre qui persistent, renforçant l'imaginaire de l'insécurité de certains quartiers, encore mal éclairés.

La fin du conflit ne règle pas les problèmes liés à cette sociabilité particulière, puisqu'en août 1919, « le samedi soir, notamment le sommeil de nos concitoyens est troublé, dans divers quartiers, par les cris et les chants de noctambules, qui, à la faveur de l'obscurité, tous les réverbères étant éteints à partir de minuit, se livrent [...] à leurs distractions favorites »¹⁶⁹⁰. Les plaintes récurrentes poussent la municipalité à définir un projet de consolidation et d'extension d'un réseau électrique qui se concrétise dans les années 1920.

La pratique de la nuit blanche demeure une réalité pendant la III^e République. Plusieurs réunions sont, dès les années 1870-1880, héritées de sociabilités anciennes basées sur le partage de la chanson, de la boisson et de la nourriture pendant une bonne partie du jour et de la nuit. La veillée, le banquet, la fête champêtre ou le Carnaval, sont représentatifs de cette sociabilité festive ancienne qui perdure jusqu'à la première moitié du XX^e siècle à Limoges. C'est donc à partir d'une sociabilité rurale ancienne que se greffe le nouveau modèle socio-culturel de la rencontre et de la pratique musicale et festive de la III^e République.

2. La nuit blanche pratiquée : fêtes et déviances

a) Rythmes et temporalités

Restituer le calendrier exhaustif des festivités ayant contribué au bouleversement de la vie nocturne est une mission difficile pour l'historien, au vu de l'importance numérique de ces réunions, d'une part, et de l'éparpillement des traces dans les sources, d'autre part.

¹⁶⁸⁹ ADHV, 42 J 15, *Limoges-Revue*, avril 1897.

¹⁶⁹⁰ *Courrier du Centre*, 28 août 1919.

Néanmoins, quelques exemples éclairent le caractère éphémère de ces nuits festives et, en même temps, leur rythme régulier. La mise en place de jours fériés, de fêtes nationales à tendance plus ou moins religieuse parfois et, bien évidemment, l'institution du jour chômé de la semaine et la réduction du temps de travail, sont essentielles pour comprendre la possibilité offerte à une frange élargie de la population de libérer du temps, consacré au repos ou aux loisirs.

Les fêtes de Noël et du nouvel an sont des temps forts pour cette étude, puisque les autorités préfectorales rappellent les dispositions spéciales accordées à tous les habitants. En 1920 par exemple, mais cela vaut également pour la fin du XIX^e siècle, la préfecture autorise les établissements à ouvrir toute la nuit, entre les 24 et 25 décembre et entre le 31 décembre et le 1^{er} janvier. Même chose pour le Mardi-Gras et pour le Carnaval qui allient festivités diurnes et nocturnes, lorsque les hôtels, les cabarets et les dancings se garnissent de danseurs. En mars 1929, peu avant que la crise économique n'ait raison de la pratique carnavalesque, l'hôtel Vialle et le dancing La Renaissance organisent des bals travestis jusqu'à l'aube. Déjà en 1886, le théâtre accueillait un bal du Mardi-Gras, à propos duquel le *Courrier du Centre* évoque des « danses à minuit, puis de nouveau à 4h, jusqu'à extinction du dernier danseur »¹⁶⁹¹.

Le calendrier local, composé de cycles¹⁶⁹², est à la base d'une sociabilité villageoise traditionnelle et alimentée par des croyances : cycle de Carnaval, de Pâques, de Mai, de la Saint-Jean. Ces célébrations communautaires transmettent des pratiques anciennes, à l'image des veillées qui mobilisent la famille ou les habitants d'un même quartier. Cet héritage s'observe également à travers les festivités qui accompagnent les âges de la vie, de la naissance aux funérailles en passant par le baptême et le mariage, pouvant donner lieu à des nuits prolongées pour les cercles familiaux, amicaux voire professionnels.

D'autres moments sont particulièrement propices à la sociabilité de nuit, ainsi les fêtes de la Victoire, au lendemain de la guerre de 14-18, à un moment où le bal populaire retrouve son dynamisme de la Belle Époque : elles sont l'occasion de célébrer par le chant et la danse à la fois la fin du conflit et le retour des survivants.

Les commémorations nationales illustrent l'intégration définitive d'une mémoire nationale en province : le centenaire de la Révolution, le 14-Juillet dès 1880 et la fête des

¹⁶⁹¹ *Courrier du Centre*, 9 mars 1886.

¹⁶⁹² Voir sur ce point le travail de GOURSAUD Albert, *La société rurale traditionnelle en Limousin. Ethnographie et folklore du Haut-Limousin et de la Basse-Marche*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1977. Les cycles sont des séries de fêtes et d'événements culturels, se produisant périodiquement et dans un ordre déterminé par le calendrier liturgique.

travailleurs du 1^{er} mai – cette dernière instituée jour chômé grâce aux lois d’avril 1919 – sont de bons exemples de la communion d’une population par la fête, à une histoire nationale.

Le calendrier hebdomadaire évolue avec l’installation du jour chômé dans les pratiques, offrant des occasions de sortir plus généreusement les samedis, puis de se reposer les dimanches. La diminution du temps de travail journalier – la loi des 8h en 1919 va dans ce sens – crée des conditions favorables au développement des fêtes de nuit et à leur ancrage dans les mentalités de la jeunesse, principalement étudiante.

En 1927, les étudiants de Limoges organisent un « bal nègre »¹⁶⁹³ après leur cavalcade, qui réunit les danseurs « toute une longue nuit dans une ambiance de folie et de sonorités bizarres. Et le jour pointait quand les bandes joyeuses se séparaient, tandis que [...] perçait dans les regards la vague inquiétude des préoccupations de l’heure »¹⁶⁹⁴. Si cet article évoque une nuit faisant le pont entre un samedi et un dimanche, les bals ont aussi lieu dans la semaine et ceux qui travaillent le lendemain doivent faire preuve d’une solidité physique, bien souvent mise à mal par la consommation d’alcools et autres dérives.

b) Déviances et transgressions

Les cas de rixes et de violences dans les cafés-concerts, cabarets, music-halls et dancings, voire à la sortie du théâtre, sont légion dans les journaux et dans quelques rapports de police. L’insécurité nocturne est un thème prisé par les journalistes, qui fustigent les politiques municipales pour leur passivité face aux transgressions et les populations qui en seraient responsables :

« Notre bonne ville de Limoges est décidément en train de devenir le refugium de tous les chanteurs des rues [...] de France. [...] C’est un défilé ininterrompu d’éclopés véritables et d’infirmes simulateurs hurlant au soleil implacable, voire [...] à la blonde Phébé, leurs refrains inharmoniques. [...] le jour est proche où, sous l’œil placide de l’autorité supérieure, les chanteurs ambulants [...] viendront sérénader [...] sous la clarté

¹⁶⁹³ Le titre donné à ce bal semble avoir été influencé par une création parisienne, sans que nous puissions l’affirmer totalement. En 1924, le politicien – mais aussi pianiste – martiniquais Jean Rézard des Wouves, ouvre un cabaret à Paris qu’il nomme « Bal Blomet », rebaptisé peu après « Bal Nègre » par l’auteur surréaliste Robert Desnos. Très vite, ce cabaret devient un haut-lieu du jazz et de la culture noire de l’entre-deux-guerres, attirant des personnalités majeures du Tout-Paris, ainsi que des artistes internationaux comme Joséphine Baker, Ernest Hemingway ou Man Ray.

¹⁶⁹⁴ *Courrier du Centre*, 26 février 1927.

*des becs de gaz, en attendant qu'au tournant d'une ruelle sombre, ils fassent "chanter miséricorde" au bourgeois attardé »*¹⁶⁹⁵.

Bien que ce style journalistique soit extrêmement répandu¹⁶⁹⁶, il révèle un état d'inquiétude généralisée sur l'insécurité nocturne et les débordements associés aux populations errantes, pauvres et étrangères. Les déviances qui sont les plus mises en avant dans les journaux, en lien avec l'essor des questions hygiénistes et sécuritaires, sont celles qui traitent de la prostitution¹⁶⁹⁷ dans quelques hôtels et cafés.

L'affaire du café-concert Bigot-Gane, basé à l'hôtel Jourdan à la fin des années 1880, est symptomatique des débordements de ce type à Limoges. Une longue enquête menée entre mars 1885 et septembre 1886 recueille des témoignages de jeunes femmes, souvent les chanteuses des soirées, qui font état d'une prostitution active. Dans un rapport au commissaire central de Limoges du 23 mars 1886, l'agent chargé de l'enquête indique qu'une dénommée « Duroussaud Marie, âgée de 20 ans, originaire de Limoges, mécanicienne, [...] dit avoir été assez souvent faire des passes et coucher à l'hôtel Jourdan avec des individus [...]. Cette fille ajoute que chaque fois qu'elle y allait il était presque toujours 1 heure ou 2 heures du matin »¹⁶⁹⁸. Un autre témoin, Marguerite Jaury, artiste lyrique, affirme avoir « remarqué journallement et à n'importe quelle heure de la nuit, principalement après le concert, des hommes et des femmes qui allaient faire des soupers qui se prolongeaient jusqu'à 3 ou 4 heures du matin et qu'on loue des chambres à des individus pour faire des passes soit à l'heure ou pour la nuit¹⁶⁹⁹ ». Huit jeunes femmes, entre 19 et 32 ans, sont interrogées pour l'enquête et toutes font le constat d'une prostitution dénoncée par les riverains. Le commissaire central en avise le préfet et, dans une lettre qui préconise la fermeture du café-concert, il explique clairement que les « artistes lyriques du sexe féminin attachées à l'établissement, [...] reçoivent dans leurs appartements des individus avec lesquels elles entretiennent des relations de débauche ». Il ajoute plus loin que « cet état de choses, est à la connaissance de la population, qui s'en émeut dans l'intérêt de la morale publique »¹⁷⁰⁰.

¹⁶⁹⁵ *Limoges-Illustré*, 15 septembre 1900. Des auteurs se sont intéressés à l'insécurité et à la violence nocturnes ; citons en particulier KALIFA Dominique, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p. et AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Crimes et Délits, Histoire de la violence de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2006, 382 p.

¹⁶⁹⁶ AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires*, *op.cit.*

¹⁶⁹⁷ Sur la question de la prostitution et des liens avec les peurs de la transmission de maladies et de l'alcoolisme, se référer à CORBIN Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982 [1978], 342 p.

¹⁶⁹⁸ ADHV, 4 M 155, cafés-concerts, dossier « café-concert Bigot-Gane ».

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰⁰ADHV, 4 M 155, lettre du commissaire central au maire de Limoges, 27 mars 1886.

Le problème de la morale publique est soulevé également lorsque ce sont des rixes physiques qui ont lieu la nuit, pendant ou après les fêtes. La rue devient le théâtre de violences liées à l'abus d'alcool. Cette situation qui s'observe sur toute la période agace ceux que ce tapage maintient éveillés bien malgré eux : en 1920, un « groupe de lecteurs » s'indigne des bagarres qui éclatent dans les bals de quartiers et se demande pourquoi ces derniers sont autorisés « pendant trois jours consécutifs : le samedi, le dimanche et le lundi ? Jadis, avant la guerre, qui nous a coûté 1.500.000 hommes, on se contentait de danser le dimanche, et c'était suffisant »¹⁷⁰¹. Les habitants qui publient cette critique à l'encontre des nouvelles manières de pratiquer le bal, appartiennent vraisemblablement à une génération plus ancienne, nostalgique des rendez-vous festifs de la Belle Époque.

Aussi, la nuit blanche peut être lue historiquement du point de vue de ceux qui la subissent et qui en ont une vision négative. La hausse des plaintes après 1918 dans la presse résulte de pratiques nocturnes inédites, permises par la diffusion d'innovations en France, opposant les fêtards aux dormeurs, la musique et le chant au bruit.

3. Vers la nuit blanche technologique ? De la musique au bruit à Limoges dans l'entre-deux-guerres

a) Modes, générations et nuit blanche

Après 1901, les étudiants¹⁷⁰² se rassemblent de plus en plus dans des associations, pour offrir à leurs membres des soirées et des nuits entières de festivités. Ces événements favorisent l'entente et la cohésion d'une jeunesse qui s'approprie les modes musicales et dansantes. Dans l'une des chansons de *Limoges-Revue*, en 1897, sobrement appelée « L'étudiant », le personnage-type va « au café la plupart du temps » et il participe à des « nuits de chambardement »¹⁷⁰³.

Les horaires, les boissons consommées, les musiques jouées, les danses pratiquées, etc., ne sont pas perçus de la même manière selon les générations. Le cas est flagrant lorsqu'arrivent dans les cafés, les dancings et les bals, les modes américaines : le jazz et les

¹⁷⁰¹ *Courrier du Centre*, 31 août 1920.

¹⁷⁰² Nous ne disposons pas de chiffres précis pour évaluer le nombre d'étudiants à Limoges et en Haute-Vienne à cette époque. Toutefois, le recensement de 1936 montre que la population âgée de 15 à 30 ans a un poids démographique important dans le département : environ 65 000 personnes (32 000 hommes et 33 000 femmes) sur une population totale de 333 589 habitants ; les 15-30 ans représentent par conséquent environ 19,5% de la population de la Haute-Vienne en 1936. Ce taux était d'environ 26% en 1851, avec près de 83 000 personnes ayant entre 15 et 30 ans (42 000 hommes et 41 000 femmes) dans le département qui comptait alors 319 379 habitants. Voir les pyramides des âges de la Haute-Vienne pour les années 1851 et 1936 dans l'annexe n°19.

¹⁷⁰³ ADHV, 42 J 15, *Limoges-Revue*, détails et programmes, avril 1897.

danses qui lui sont associées – charleston, shimmy, one-step – en particulier. Ces nouveautés – imitées du modèle parisien¹⁷⁰⁴ – créent un hiatus générationnel, entre une jeunesse avide d'innovations et une génération plus âgée qui pointe du doigt ces bizarreries musicales.

Cette fracture intergénérationnelle est le pivot à partir duquel sont perçues, évaluées et représentées les sociabilités nocturnes. Les modes engagent un renouvellement des pensées et des représentations, créant un conflit culturel. La fatigue des corps, la consommation d'alcool et l'absence de sommeil composent l'argumentaire des détracteurs de ces nouvelles pratiques. L'histoire de la nuit blanche ne peut s'abstraire de la dialectique des âges, intimement liée aux variations des goûts selon les époques et selon les situations individuelles.

Antoine Prost utilise dans ses travaux sur l'entre-deux-guerres une grille d'analyse de la jeunesse fondée sur l'idée d'une réalité sociale et non pas biologique. Selon lui, dans la période étudiée, la jeunesse diffère selon les catégories sociales – bourgeoisie / milieux populaires – et il distingue donc deux jeunesses. Aussi, dans le milieu ouvrier et paysan, il observe que l'argent de poche des jeunes est destiné aux loisirs, dont la principale activité repose sur le bal, « sociabilité propre aux jeunes : n'y pas aller [...] serait se mettre à part de la collectivité »¹⁷⁰⁵. De plus, il conçoit le bal comme une affaire collective, on s'y rend en bandes séparées notamment en fonction du genre ; c'est, enfin, un espace où des relations privilégiées se nouent, avec la rencontre du futur conjoint¹⁷⁰⁶. Malgré cela, c'est bien le « bloc » jeunesse qui est régulièrement visé dans les années 1920 par les observations d'une tranche plus âgée de la population, qui ressent une dépravation des mœurs.

Des médecins s'interrogent par exemple sur les conséquences physiques que ces danses provoqueraient sur la jeunesse noctambule. C'est le cas du docteur J. Laumonier en 1927, qui publie un article intitulé « Dancing et santé », dans lequel il fustige les effets des danses nouvelles sur les organismes, en particulier féminins. Nous reviendrons sur cet article lorsque nous évoquerons le cas de la jazzophobie en Haute-Vienne ; en effet, le camp jazzophobe, proche des milieux conservateurs de l'intelligentsia départementale, déploie un argumentaire fondé sur des considérations hygiénistes et médicales, mais aussi sur des critères de genre, dans le but de condamner les modernités.

¹⁷⁰⁴ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, op.cit.

¹⁷⁰⁵ PROST Antoine, « Jeunesse et société dans la France de l'entre-deux-guerres », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°13, janvier-mars 1987, pp.35-44, p.37.

¹⁷⁰⁶ GIRARD Alain, *Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France*, Paris, Armand Colin, 2012 [1974], 327 p. Selon cet auteur, 17% des conjoints mariés avant 1960 se sont rencontrés au bal.

Notons qu'il n'est fait aucune mention de drogue dans les observations des médecins, dans les comptes-rendus publiés dans la presse à propos des soirées dansantes où se rencontrent la population étudiante, ou encore dans les archives de police. Même si de nombreux psychotropes circulent en France¹⁷⁰⁷ – morphine, cocaïne ou opium notamment –, leur utilisation par le public des bals paraît marginale en Haute-Vienne pendant l'entre-deux-guerres. Ces produits n'ont donc que peu d'effets sur les sociabilités musicales et dansantes de ce territoire.

Au fur et à mesure que les nouveaux appareils sonores pénètrent dans les foyers ouvriers¹⁷⁰⁸, le domicile privé devient un espace de sociabilité nocturne de plus en plus usité. L'écoute des disques ou des émissions de radio se fait dans un cadre collectif et privé, mobilisant le cercle familial voire amical, ce qui n'est pas sans créer des conflits avec le voisinage et des interrogations sur la santé des noctambules.

b) La technologie, ennemie du sommeil : la naissance du bruit comme préoccupation de la santé publique

Les nuits blanches subies sont donc imputables à la diffusion des nouveaux moyens de communication et d'écoute et à la proximité des habitants entre eux en milieu urbain et singulièrement dans le centre de Limoges, aux ruelles étroites. Cette dyade cristallise les tensions autour de la question du sommeil. Le cadre nocturne est de toute évidence celui qui concentre les plaintes contre l'utilisation des appareils de T.S.F (Transmission sans fil)¹⁷⁰⁹.

Le pays qui a connu quatre années de guerre où le bruit¹⁷¹⁰ a envahi l'espace auditif de ceux présents sur le front, rendant sourds – ou quasiment – de nombreux mutilés de guerre¹⁷¹¹, fait désormais la chasse aux nuisances sonores. La frontière entre musique et

¹⁷⁰⁷ Sur ce thème, se référer à YVOREL Jean-Jacques, *Les Poisons de l'esprit. Drogues et drogués au XIX^e siècle*, Paris, Quai Voltaire, 1992, 322 p.

¹⁷⁰⁸ TOURNES Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée, XIX^e-XXI^e siècles, op.cit.*

¹⁷⁰⁹ Le principe de la T.S.F. (télégraphie sans fil, puis transmission sans fil), désignant des procédés de télégraphie et de téléphonie par l'utilisation des ondes hertziennes, est mis au point au tout début du XX^e siècle, avant d'être amélioré pendant la Première Guerre mondiale. Les postes émetteurs se multiplient en Europe après 1920.

¹⁷¹⁰ Sur ce point, voir par exemple AUBRUN Juliette, BRUANT Catherine et alii (dir.), *Silences et bruits du Moyen Age à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, Paris, L'Harmattan, 2015, 189 p., ou CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Anthropologie historique de la notion de bruit », in *Filigiane*, n°7, 2008, pp.33-55.

¹⁷¹¹ Gaëtan Bruel rappelle les multiples traumatismes de l'oreille pendant la guerre : surdité, vertige, acouphène, écoulements auriculaires, otite et mastoïdite (inflammation de la base de l'os temporal). Il donne, en outre, les cas de deux soldats blessés et envoyés à Limoges : « Aragon Martial [...], accueilli au centre d'ORL de Limoges pour une otite, "présente [le] certificat de l'origine de sa blessure". [...] Auguste Grillot [...] "au dire du malade ajourné en 1915 pour surdité" alors même que le médecin

bruit ? Une simple question de goût et de volume sonore, mais dont la perception change en fonction de l'horaire d'écoute, des situations et des émotions.

À Limoges, en novembre 1924, un habitant parle d'« un temps où, après le labeur quotidien, la nuit était consacrée au repos et au sommeil. Hélas ! il n'en est plus ainsi [...] soyez certains que, presque chaque nuit, après, sinon avant 23 ou 24 heures, vous entendrez dans la rue des vociférations de gens ayant trop fêté, ou des bandes de jeunes gens de toutes conditions sociales, en tout cas mal éduqués, qui se chargeront impunément de troubler votre repos. Où donc sont nos agents, la nuit ? »¹⁷¹².

Les plaintes deviennent de plus en plus nombreuses dans la presse à la fin des années 1920 et plus encore dans les années 1930. Un des lecteurs du *Courrier du Centre* se plaint en 1927 d'un « nouveau "dancing" [...] installé près du Vélodrome [qui fait que] tout le quartier est troublé par les chants des amateurs de charleston jusqu'à 2 heures de la nuit »¹⁷¹³.

À l'été 1928, saison des fenêtres ouvertes, un habitant qui, lui, se fait appeler « E. Veillet », évoque la nécessité de « réglementer [...] l'usage des phonographes, hauts-parleurs [sic] et toutes machines bruyantes empêchant le sommeil des voisins »¹⁷¹⁴. En 1930, c'est collectivement qu'un groupe d'habitants du quartier de la place des Tilleuls se plaint des nuisances provoquées par l'usage de postes de T.S.F. Ces habitants se définissent eux-mêmes comme « une foule de travailleurs qui, en ce moment de fortes chaleurs, dorment les fenêtres ouvertes et ont besoin de repos pour reprendre leur travail le lendemain de bonne heure »¹⁷¹⁵.

La fréquence des doléances attire l'attention des journalistes et des autorités publiques. Les années 1930 correspondent à l'essor de réflexions plus générales sur la tolérance de l'écoute musicale dans un milieu urbain où la proximité et le brassage social favorisent les dissensions. Très tôt, les maires de Lyon (Edouard Herriot) et de Chambéry (Eugène Juillard) interdisent des nuisances pour faciliter le repos de tous. Le silence nocturne devient un objectif national repris par les municipalités.

constate une "large destruction tympanique" qui le rend "inapte aux armes" et ne permet pas de douter ce qu'avance le "malade" ». Voir BRUEL Gaëtan, « L'oreille amputée », in GETREAU Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, 159 p., p.126. Nous pouvons également rappeler une inégalité notable entre les régions où se situe le front et celles de l'arrière comme le Limousin, les premières étant bien plus exposées à ce genre de traumatismes.

¹⁷¹² *Courrier du Centre*, 10 novembre 1924.

¹⁷¹³ *Id.*, 12 septembre 1927.

¹⁷¹⁴ *Id.*, 6 août 1928.

¹⁷¹⁵ *Id.*, 8 septembre 1930.

Charles Christian, journaliste au *Courrier du Centre* et critique musical reconnu à Limoges, questionne les abus que constituent de telles interdictions, lorsqu'elles empiètent sur l'espace privé ; en effet, l'arrêté du maire de Chambéry postule qu'« à l'intérieur des habitations privées aucun appareil producteur de sons ne pourra fonctionner, aucune réunion, discussion ou divertissement bruyant ne pourra avoir lieu si le bruit en résultant est perçu de la voie publique »¹⁷¹⁶. Aussi, l'interrogation de Charles Christian porte-t-elle sur l'extension légale des pouvoirs municipaux lorsqu'ils prohibent l'usage d'instruments à l'intérieur des habitations.

Selon les contemporains, la multiplication des machines dans les foyers et dans la rue est la cause d'une intolérance croissante au bruit : « Il est incontestable que les tympans de l'homme des cavernes étaient moins assaillis par le bruit que ne l'est celui d'un habitant des villes modernes. Les trams, les hauts-parleurs [sic], les sirènes, les forges se liguent implacablement, tout au long du jour et de la nuit, pour nous livrer une chanson autrement redoutable que celle du savetier de la fable »¹⁷¹⁷.

La réglementation de l'usage des phonographes intéresse le maire socialiste de Limoges Léon Betoulle, mais les interrogations demeurent nombreuses. D'autant que deux clans se forment rapidement, entre les « bruitomanes » et ceux qui continuent de se demander « comment discerner l'usage raisonnable et l'abus intolérable ? Et dans quel embarras M. Betoulle plongerait-il ses agents s'il interdisait les auditions de phonos et de T.S.F. après 10 heures du soir ? »¹⁷¹⁸.

De plus en plus de villes adoptent des mesures contre le tapage. En juillet 1932, le maire de Tulle – le docteur Chamard – interdit l'utilisation après 22h d'appareils munis de diffuseurs et d'amplificateurs, dans les établissements publics et dans les immeubles particuliers. Le mouvement est suivi par la municipalité de Limoges en 1935. L'intensification de l'intolérance au bruit est relative au caractère intrinsèque de la machine parlante : infatigable, elle n'impose pas les mêmes contraintes que les cris ou les chants dans la rue. Les sons, amplifiés et pouvant être rejoués à l'envie de l'auditeur de jour comme de nuit, sont à la base d'une sociabilité inédite.

Des médecins s'insurgent contre les effets de l'usage trop excessif des phonographes, des appareils de T.S.F., mais aussi des klaxons d'automobiles toujours plus nombreuses ; en 1935, les membres de la Société médico-chirurgicale et pharmaceutique du Limousin affirment que les contemporains sont « à la fois bénéficiaires et victimes de ces grandes découvertes ».

¹⁷¹⁶ *Courrier du Centre*, 8 septembre 1930.

¹⁷¹⁷ *Id.*, 9 septembre 1931. Ces modifications de la perception du bruit et de son contraire, le silence, sont l'objet d'analyses historiques récentes, en particulier CORBIN Alain, *Histoire du silence*, *op.cit.*

¹⁷¹⁸ *Id.*, 21 septembre 1931.

Le docteur Lory fait part de ses observations : il reçoit de nombreux « malades graves [...] réveillés plusieurs fois dans la nuit par les sinistres klaxons et les maudire »¹⁷¹⁹.

La nuit blanche vécue comme une contrainte à cause des nuisances des voisins ou des fêtards est combattue par des arrêtés qui ne sont pas ou peu suivis d'effets, comme le prouve la récurrence des plaintes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et au-delà. Les facteurs techniques, culturels, psychologiques et sociaux se jouent des politiques nationales et municipales pour consacrer la nuit blanche, temps de la sociabilité traditionnelle de la jeunesse en France.

La fête de nuit est revendiquée en priorité par de jeunes hommes et femmes épris des modes musicales et dansantes. Les décisions politiques, les apports technologiques, les caractères proprement limougeauds (goût de la tradition, forte sociabilité dansante et chantante, aménagements urbains) et l'amélioration des transports, se conjuguent pour créer les conditions favorables à l'ancrage de la fête nocturne, dans les pratiques comme dans les mentalités. Le second XIX^e siècle et le premier XX^e siècle sont caractéristiques de ces rapports nouveaux liant l'homme à sa ville, rapports dans lesquels la déambulation nocturne s'inscrit en tant que rite d'une sociabilité formelle et de plus en plus ordinaire. *A contrario*, la nuit blanche est subie par une autre frange de la population – personnes âgées, enfants, malades – attachée aux rites de sociabilité préexistants ou exclue de ces pratiques en raison de leur âge ou de leurs conditions physiques. Ce sont les esprits conservateurs qui souffrent le plus de la rupture culturelle qui affecte la sociabilité nocturne entre les deux guerres.

Le dicton « Limoges sans nuits, s'ennuie »¹⁷²⁰, très utilisé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, traduit un rapport singulier et ambivalent entretenu par les habitants avec la nuit. Les outils radiophoniques et phonographiques, en dépit de la crise qui réduit l'offre culturelle des établissements publics, maintiennent une pratique de la nuit blanche, en la faisant changer de décor ; l'écoute intimiste et collective – on partage alors un produit cher pour beaucoup d'ouvriers et artisans¹⁷²¹ – fait du domicile un espace de plus en plus prisé pour les rendez-vous festifs nocturnes.

Si révolution culturelle il y a, pour Limoges autant que pour la France, c'est en grande partie grâce à la libération d'un temps consacré aux divertissements en voie de démocratisation, mais également grâce à l'apparition de vecteurs matériels et immatériels qui

¹⁷¹⁹ *Courrier du Centre*, 3 juin 1935.

¹⁷²⁰ Voir par exemple le *Courrier du Centre* du 15 septembre 1936. L'article insiste sur les efforts des cafetiers et des organisateurs de bals pour lutter « contre le microbe "pessimus" [...] pour redonner à la ville l'animation et la gaieté que lui avait fait perdre la crise ».

¹⁷²¹ TOURNES Ludovic, *Du phonographe au MP3*, *op.cit.* L'auteur indique que ces machines, populaires dès leur apparition aux États-Unis, sont d'abord l'apanage de la petite et de la moyenne bourgeoisie en France : les familles ouvrières les acquièrent massivement à la fin des années 1930.

modifient radicalement les manières de communiquer, d'écouter et d'entendre. L'électricité et les sons amplifiés par les machines révolutionnent les manières de faire et de concevoir la fête, en groupe ou individuellement. Les générations qui naissent dans les années 1930 puis 1940 inscrivent durablement le *weekend* – temps béni de la nuit blanche – dans les traditions culturelles françaises.

III.Modernités musicales et mœurs en Haute-Vienne

Dès le début du XX^e siècle, l'importation et la diffusion des musiques afro-américaines concernent l'ensemble du territoire européen. Même si quelques formes antérieures au jazz – tel qu'il se popularise dans les années 1920-1930 – sont présentées succinctement à un public limougeaud peu réceptif, pendant la Belle Époque, c'est bel et bien la Grande Guerre qui correspond à la phase décisive de l'importation du jazz.

Cité porcelainière comptant environ 90 000 habitants à la veille du premier conflit mondial, Limoges est éloignée des nœuds culturels nationaux et, encore plus, internationaux. Néanmoins, l'installation d'hôpitaux militaires accueillant de nombreux blessés étasuniens, qui se retrouvent au contact direct des populations, ainsi que l'extraordinaire engouement des survivants pour le rituel du bal, donnent à Limoges et à ses alentours une coloration musicale et culturelle singulière entre les deux guerres mondiales.

La réception des musiques afro-américaines et des danses qui y sont associées est facilitée par l'apport technologique, qui accompagne le jazz depuis sa naissance aux États-Unis. Les instruments évoluent, les techniques d'enregistrement et de diffusion également – disques, phonographes et radios – favorisant ainsi la transmission du jazz auprès d'une génération largement meurtrie par la guerre.

Aussi, intégrer l'exemple du jazz dans notre pan de recherche dédié à la technologie nous a paru tout à fait justifié. La mobilisation des acteurs, le changement du cadre technique et les bouleversements socio-culturels induits par les nouveautés sonores et kinésiques rassemblent toutes les composantes de notre problématique principale.

Nous chercherons, par conséquent, à repérer et à comprendre les relations étroites liant progressivement la population locale aux musiques importées du continent américain. Toutes les conditions – techniques, sociales, économiques, culturelles et psychologiques – sont réunies, à Limoges, pour que le jazz puisse s'insérer durablement dans les pratiques culturelles des habitants. Un triple processus, d'importation, d'adaptation (ou d'apprentissage) puis de diffusion, creuse le sillon favorable à l'essor et au succès du Hot club de Limoges, fondé peu après la Seconde Guerre mondiale.

1. La préhistoire du jazz (1903-1920)

Nous nous attacherons à montrer dans un premier temps que les musiques afro-américaines pénètrent déjà la cité porcelainière avant la Grande Guerre, même si les sources demeurent très lacunaires sur ce sujet.

Dans un second temps, malgré des installations américaines temporaires et rudimentaires à Limoges, c'est bien la présence physique des Étatsuniens à l'échelle départementale qui fournit les conditions *sine qua non* à une première forme d'importation du jazz ; celle-ci ouvre la voie à un développement plus important du style musical dans les années 1920.

a) Les formes de musique afro-américaine avant 1918

La Belle Époque est une période charnière en France pour la découverte de nouveaux sons et de mouvements inédits qui modifient plus ou moins intensément des traditions régionales. Le Limousin ne fait pas exception et, dès le tout début du XX^e siècle, des musiques et des danses sont présentées au public de Limoges, ville moyenne encore dominée par des modes de vie ruraux¹⁷²².

Ce qui est montré aux Limougeauds correspond à un embryon du jazz tel qu'il est développé dans les années 1920 puis 1930. Mais c'est une période également marquée par le maintien de traditions, soutenues par le mouvement régionaliste du Félibrige, très présent dans la région. C'est l'une des raisons pour lesquelles ces musiques afro-américaines sont associées à un spectacle exotique, dont l'un des principaux vecteurs de diffusion est le modèle de la foire-exposition, dans un contexte de course coloniale à l'échelle internationale.

Aussi, les premières traces de musiques afro-américaines à Limoges remontent à 1903. L'un des hebdomadaires les plus importants, le *Courrier du Centre*, relaye en effet des publicités annonçant la tenue de spectacles où le cake-walk, danse née en Virginie à la fin du XIX^e siècle, devient un véritable phénomène de mode dès son arrivée en Europe au tournant du XX^e siècle.

En février 1903 (figure 105), ce sont des danseurs spécialisés qui offrent une démonstration de cette danse à un public qui, semble-t-il, demeure encore extrêmement limité.

¹⁷²² D'après les chiffres relevés par Alain Corbin, 29,2% de la population de la Haute-Vienne vit dans une zone urbaine en 1851. Les lentes transformations qu'il observe pour l'ensemble du Limousin nous laissent penser que la variation de ce taux doit être relativement faible jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. CORBIN Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin*, op.cit.



Figure 105. Annonce pour un bal masqué au cirque de Limoges, avec démonstration de cake-walk en 1903¹⁷²³.

À ce moment-là, ce sont les tournées d'artistes parisiens qui permettent de montrer les nouveautés culturelles déjà en vogue dans la capitale. Le cake-walk, marche syncopée de rythme binaire, en 2/4, fait l'objet d'une attention particulière de la part des observateurs de l'époque, en ce sens où ce style rompt totalement avec les traditions musicales européennes jusqu'alors en vigueur.

À Limoges, le cirque présente lui aussi ces nouveautés au public, populaire et ouvrier, bénéficiant une nouvelle fois des tournées qui satisfont les partisans de la décentralisation artistique, le thème étant déjà très débattu à la Belle Époque.

C'est au milieu d'un spectacle mêlant plusieurs genres que le cake-walk se fait une petite place dans le paysage culturel limougeaud. Le caractère éphémère de ces tournées limite la diffusion des premiers rythmes syncopés dans la ville et ses alentours ; mais c'est assez pour découvrir ce style qui pâtit néanmoins d'un certain désintérêt de la part des notabilités locales. En effet, même si c'est parfois le « Tout-Limoges élégant »¹⁷²⁴ qui est annoncé pour les soirées présentant le cake-walk, c'est bien souvent le public ouvrier et populaire qui assiste aux représentations de « Grégorio, un superbe noir musclé et authentique, [...] avec l'Américaine Frasquita, une senora [sic] à la jambe leste »¹⁷²⁵.

L'année 1903 est celle de la découverte pour les habitants de Limoges. Et c'est grâce à une toute récente technique visuelle que cette danse aux rythmes bien éloignés des traditionnelles gigue ou bourrée¹⁷²⁶ que la présentation est faite dans la cité porcelainière : le cinéma. C'est, en effet, par l'intermédiaire de l'*American Biograph*, installé au Champ-de-Juillet

¹⁷²³ *Courrier du Centre*, 16 février 1903.

¹⁷²⁴ *Id.*, 23 février 1903.

¹⁷²⁵ *Ibid.*

¹⁷²⁶ Voir PLANTADIS Johannès, *Le folklore limousin*, op.cit.

à l'occasion de l'Exposition de Limoges, calquée sur le modèle parisien de 1900, que les habitants peuvent en premier lieu *voir* l'ancêtre du *ragtime*, mais impossible de déterminer si un orchestre maîtrisant les sons et les rythmes du *cake-walk* était présent sur place, au moment de la projection. Toujours est-il que le *Courrier du Centre* annonce, déjà en juin 1903, le « célèbre *cake-walk* »¹⁷²⁷, accessible pour 50 centimes – sachant qu'un ouvrier gagne en moyenne moins de cinq francs par jour (figure 106). Il est probable que les images projetées soient en réalité celles du film de Georges Méliès, le *Cake-walk infernal*, mais sa date de sortie – dans le courant du mois de juin 1903 semble-t-il – laisse subsister un doute.

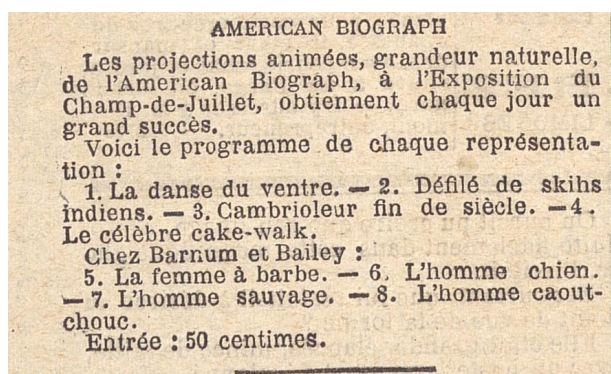


Figure 106. Programme de la projection de l'American Biograph, au Champ-de-Juillet de Limoges, 1903¹⁷²⁸.

En plus du cinématographe¹⁷²⁹, le *cake-walk* influence les soirées ayant lieu dans le jardin du café de Paris à Limoges, à l'été 1903¹⁷³⁰. Nous n'avons pu trouver d'autres sources sur la diffusion de la danse ou de son influence sur les scènes limougeaudes ; aussi, il nous est permis de confirmer l'idée selon laquelle il ne s'agirait que d'une mode passagère au sein des frontières limousines¹⁷³¹.

¹⁷²⁷ *Courrier du Centre*, 6 juin 1903.

¹⁷²⁸ *Ibid.*

¹⁷²⁹ Nous trouvons également une affiche d'un gala donné place de la République, à la Belle Époque mais sans datation plus précise, lors duquel le « *cake-walk* dansé par la petite Loulou Kobelkoff » est aussi présenté. ADHV, 42 J 15.

¹⁷³⁰ ADHV, 42 J 15, programme d'un concert au café de Paris à Limoges, juillet 1903. C'est en réalité une chanson de Georges Bourgeois-Clermon, de la Boîte à Fursy, un cabaret de Montmartre. Celle-ci s'intitule « Le "*Cake-walk*" de Mâme Pipelet ».

¹⁷³¹ Il existe, certes, une affiche datant de la Belle Époque, qui annonce un spectacle du « Cabaret nègre » à Limoges et le « chansonnier nègre Sam Max », mais aucune précision supplémentaire ne vient éclairer le contenu de la soirée. Nous ne savons pas non plus si l'artiste en question est un *blackface* venu des cabarets montmartrois, mais nous avons un fort penchant pour cette théorie. ADHV, 42 J 15, affiche d'un grand concert donné à Limoges par le Cabaret nègre, s.d.

Le cake-walk¹⁷³², ancêtre du *ragtime*, est une danse qui rompt de manière fondamentale avec les traditions musicales de la Belle Époque, notamment avec la valse. Un journaliste du *Limoges-Illustré* écrit en février 1903 que

« Le cake-walk appelé aussi pas du Kangourou est assez bizarre. Cette danse évoque l'image d'un caniche que l'on force à marcher en se tenant sur ses pattes de derrière. Il n'y a pas de règle bien précise, et c'est le triomphe de l'improvisation personnelle. Nous sommes persuadés que s'il s'introduit à Limoges, le cake-walk obtiendra surtout un succès de curiosité. Mais la valse conservera toujours le premier rang auprès des véritables danseurs »¹⁷³³.

Dès l'introduction de la nouveauté sur les planches limougeaudes, les opinions s'expriment très nettement en faveur ou en défaveur du cake-walk. Au pessimisme du compte-rendu précédent répond l'optimisme d'un autre observateur, faisant état d'une « danse [...] superbe, exécutée par eux et par elle [M^{elle} Magdalena], car le sexe faible est fort gracieusement représenté »¹⁷³⁴.

D'autres tentent de rester neutres quant aux conclusions à apporter et de conserver par-là une plume uniquement descriptive, non sans exprimer une certaine incompréhension face aux mouvements des corps au milieu de la poussière du Cirque de Limoges ; nous pouvons rappeler ces mots d'un journaliste du *Courrier du Centre* en février 1903 :

« Cette danse, on le sait, et la théorie s'en trouve dans tous les salons parisiens, contient la marche du kangourou, le pas de la brioche, la promenade américaine, le balancé (solo), le pas Boston Trw-steep [sic], la retraite en macaque, et l'on peut encore varier à l'infini. Dansé en souplesse, le cake-walk est curieux, et vaut bien le pas des patineurs, la berline ou d'autres exercices chorégraphiques de cette nature »¹⁷³⁵.

Jamais, par ailleurs, il n'est question de la musique – ou presque, si ce n'est une remarque sur la conduite habile du chef d'orchestre – dans les comptes-rendus. Un seul journaliste exhorte les lecteurs qui n'étaient pas présents à imaginer « l'orchestre [qui] entonnait les notes bizarres du cake-walk »¹⁷³⁶ plongeant la salle dans un moment « silencieux

¹⁷³² La Bibliothèque du Congrès à Washington D.C. a mis en ligne deux films tournés par l'American Mutoscope & Biograph Company en mai 1903, sur lesquels nous pouvons observer les mouvements spécifiques du cake-walk. Les films sont disponibles à partir des liens suivants : <https://www.youtube.com/watch?v=QifyNm6jG4> et <https://www.youtube.com/watch?v=OQVLuR7jj8Q>, consultés le 26/12/2021.

¹⁷³³ *Limoges-Illustré*, 15 février 1903.

¹⁷³⁴ *Courrier du Centre*, 17 août 1903.

¹⁷³⁵ *Id.*, 24 février 1903.

¹⁷³⁶ *Le Réveil du Centre*, 24 février 1903.

et attentif »¹⁷³⁷. Néanmoins, là encore, ce sont avant tout les mouvements corporels qui suscitent les plus vives interrogations de l'observateur ; il note que

« [...] pour ceux – et ils étaient nombreux – qui ne connaissaient pas cette danse, ce fut de l'ébahissement, de la stupéfaction. Deux individus qui se poursuivent, les coudes joints au corps, les mains ballantes, les jambes fléchissantes, avec des déhanchements, des torsions de reins, des yeux de petit crevé à qui le champagne travaille les boyaux, et des mines de bayadère...foraine esquissant le pas des foulards [...]. Et dire que c'est le raffinement introduit par le XXe siècle dans le plaisir de la danse ! Et cela n'a même pas un nom civilisé, comme me disait un de mes voisins. Si seulement ça s'appelait le "cacaouette" ou la "bamboula" »¹⁷³⁸.

D'une manière assez concordante, les articles de presse rendant compte des soirées avec cake-walk sont assez unanimes sur le point musical, lorsqu'il est abordé. Mais, en l'absence de connaissances approfondies sur le sujet, les remarques sont succinctes ; ainsi, un journaliste présent au Cirque en cette soirée de février 1903 ressent un « rythme d'un pas redoublé assez peu euphonique »¹⁷³⁹. Comme la plupart de ses confrères, il poursuit sa rédaction par la description des pas, dans laquelle nous retrouvons – autre caractéristique de la rencontre avec des musiques et des danses exotiques – une analogie avec le monde animal. Tantôt kangourou, caniche ou macaque, comme nous l'avons vu précédemment, c'est pour ce journaliste, une danse par laquelle « les bras [battent] l'air à la façon des ailes du pingoin [sic] »¹⁷⁴⁰. Il conclut en estimant qu'il s'agit d'une

« [...] danse originale, amusante, mais fort difficile et fatigante. Il est vrai qu'elle a été simplifiée et francisée à l'usage des salons, cependant nous doutons fort qu'elle remplace jamais notre quadrille des lanciers, qu'elle vive autant que la valse, et qu'elle fasse oublier le menuet et la gavotte [...]. Pour le moment elle obtient un succès, un gros succès de curiosité »¹⁷⁴¹.

Aussi éphémère soit-il en Haute-Vienne, le cake-walk laisse quelques traces dans les pratiques locales, pour un temps elles aussi. Nous avons trouvé, par exemple, une annonce affirmant que « Danser le Cake-Walk, c'est bien, l'offrir c'est mieux, il est exquis »¹⁷⁴². Ce message, transmis par la confiserie Combe de la rue des Taules à Limoges, prouve que la

¹⁷³⁷ *Le Réveil du Centre*, 24 février 1903.

¹⁷³⁸ *Ibid.*

¹⁷³⁹ *Le Petit Centre*, 24 février 1903.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*

¹⁷⁴¹ *Ibid.*

¹⁷⁴² *Courrier du Centre*, 24 décembre 1903.

nouveauté musicale inspire l'artisanat local, en l'occurrence la pâtisserie. Nous retrouverons, de manière plus visible, cette idée entre les deux guerres mondiales, en particulier pour l'industrie porcelainière. Les barrières sont encore nombreuses pour une introduction efficace et à long terme de ces innovations dans les mœurs limousines. Les mentalités, encore très attachées aux traditions musicales, ne sont pas suffisamment perméables à l'apport de modernités telles que le cake-walk, notamment parce que les danses qui lui sont associées enfreignent les coutumes ancestrales. Elles annoncent, par ailleurs, les pratiques qui investissent largement le champ culturel limousin – et international – après la Grande Guerre, avec des danses et des rythmes inédits, où les corps sont rapprochés et ramenés à leur individualité.

Nous avons déjà plus ou moins aperçu cet obstacle mental dans les articles précédents, qui présentent le cake-walk comme une sorte de comète culturelle. D'autres usent d'un argumentaire bien plus violent, à l'image du journaliste de la *Gazette du Centre*, qui écrit, lui aussi à propos de la soirée de février 1903 :

*« Si c'est là le grand triomphe parisien, il faut admettre que nous sommes en pleine décadence. Les goûts provinciaux sont ou doivent être, dit-on, copiés sur ceux de la ville-lumière. Nous estimons cependant que cette danse grotesque mettra longtemps à acquérir droit de cité, si jamais quelques fanatiques cherchaient à l'implanter dans les mœurs limousines »*¹⁷⁴³.

Ce sont les prémices du jazz à Limoges, comme dans tant d'autres villes de province en France. Ce phénomène d'introduction assez rapide du cake-walk dans un rayon géographique mondial annonce en outre l'impressionnante accélération des circulations culturelles, que le premier conflit mondial ne fait qu'accroître davantage. Mais cette mode, consacrée d'abord à Paris, ne trouve pas son public à Limoges et ce n'est qu'à la fin de la Grande Guerre que le monde afro-américain entre de nouveau en contact avec le monde limousin. En dépit de leur virulence, les journalistes ont cerné avec plus ou moins de justesse le cake-walk comme un épiphénomène socio-culturel. Au tout début du XX^e siècle, le temps est alors au mélange des genres, aux spectacles protéiformes dont le music-hall devient rapidement le lieu de prédilection en France, en priorité dans les grandes zones urbaines. La variété et la tradition côtoient l'exotisme, ce dont rendent compte les quelques journalistes assistant à ces soirées : un autre journal local important, le *Limoges-Illustré*, fait état en

¹⁷⁴³ *Gazette du Centre*, 24 février 1903. Dans la continuité de sa critique assez virulente, le journaliste utilise, tout comme les autres observateurs de la soirée, des analogies avec le monde animal pour décrire les gestes du cake-walk ; il évoque, comme d'autres, le « kangourou atteint de *delirium tremens* », le « caniche faisant le beau », mais aussi « la danse des singes ».

décembre 1904 d'une soirée lors de laquelle « la gigue, la matelotte et l'ultime cake-walk »¹⁷⁴⁴ ont fait merveille (figure 107).

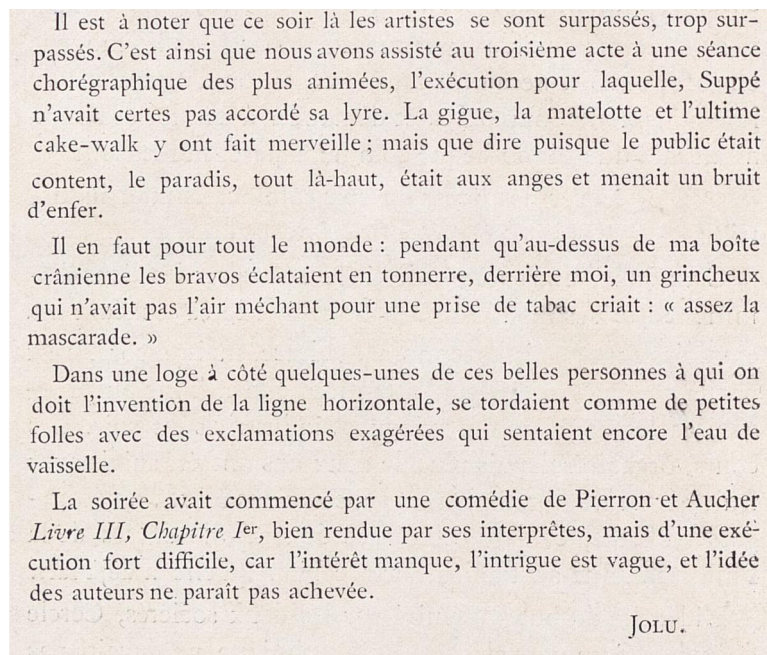


Figure 107. Extrait d'un article évoquant une soirée avec cake-walk en 1904¹⁷⁴⁵.

Dans cette période de découverte, plusieurs éléments forment un terreau favorable à l'essor puis à l'ancrage des musiques afro-américaines à Limoges après la Première Guerre mondiale. Premièrement, la présence des formations musicales populaires de type orphéons, fanfares ou harmonies, ainsi que des chorales, dont nous avons pu montrer toute la force numérique et sociale. Deuxièmement, une pratique très répandue de la danse, notamment lors des bals populaires où les musiques traditionnelles sont timidement mêlées aux nouveautés sonores et chorégraphiques. Troisièmement, l'apparition de nouveaux moyens de diffuser les images, le cinéma, qui est encore itinérant, muet mais souvent accompagné d'orchestres et au prix plutôt accessible aux familles d'ouvriers. Quatrièmement, l'amélioration des réseaux et des moyens de transports – train, tramway, bicyclette en particulier – facilitant les circulations des musiciens et des publics. Cinquièmement, les actions menées par les municipalités de Limoges dès les années 1880-1890, pour doter la ville d'infrastructures propices à la diffusion de nouveaux codes musicaux : des travaux d'urbanisme d'envergure sont engagés, comprenant aussi des bâtiments à vocation culturelle et en priorité pour la masse ouvrière de la ville, ce dont nous avons montré les évolutions dans notre première partie. Sixièmement, enfin, l'entrée en guerre. En effet, la guerre constitue paradoxalement le

¹⁷⁴⁴ *Limoges-Illustré*, 15 décembre 1904.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*

vrai déclic pour l'introduction du jazz à Limoges. Les interdictions des rassemblements populaires pendant le conflit puis les périodes de privations, l'horreur des tranchées, la saignée démographique, l'aide étasunienne et d'autres composantes de la Grande Guerre font de la Libération un moment clef de l'adoption puis de la réception de la culture étasunienne. Or, Limoges, qui compte à la fin de la guerre près de 6 000 soldats américains, avant tout des blessés, possède toutes les cartes en mains pour adopter le jazz, d'autant que d'autres vecteurs technologiques accentuent sa diffusion, jusque dans les campagnes éloignées de Limoges.

À ce faisceau de vecteurs favorables à l'émergence de nouvelles cultures musicales dans le département, nous pourrions ajouter l'essor de la publicité, faisant la promotion des spectacles populaires, mêlant variétés, chants et actualités – pensons aux revues et aux cafés-concerts fréquentés par le grand nombre ; ou encore la multiplication sans précédent du nombre de bars et de débits de boisson, à la suite de la libéralisation des années 1880.

1903 et 1904 sont deux dates à retenir pour l'introduction des rythmes syncopés d'outre-Atlantique. Car, après 1904, les contemporains ne font plus véritablement la part belle au cake-walk. Les sources demeurent en tout cas très peu prolixes sur le sujet. Il faut attendre l'année 1918 pour retrouver une trace des musiques afro-américaines dans les programmations musicales de Limoges, car même le *ragtime*, un autre genre précurseur du jazz dont le principal représentant aux États-Unis est le compositeur Scott Joplin (1868-1917), n'apparaît pas dans les sources locales.

b) La Haute-Vienne, terre des *Sammies* (1918-1920)

Depuis les années 1990-2000, l'importation du jazz en France a suscité de nombreux travaux de recherches, permettant de déceler un processus relativement rapide, à l'échelle nationale. Les travaux fondateurs¹⁷⁴⁶ ont aussi mis en lumière le développement non pas d'un seul jazz mais de musiques assez variées, dont le jazz a été, pour beaucoup, une source d'inspiration. La totalité des travaux est unanime sur le rôle décisif de deux vecteurs dans le processus d'importation puis de diffusion du jazz dans les frontières nationales : les musiciens afro-américains appartenant aux régiments américains, à leur arrivée en France dès 1917 ; et les nouvelles technologies. À l'échelle régionale, le phénomène a été bien moins étudié, si ce

¹⁷⁴⁶ Nous pouvons citer les ouvrages suivants : TOURNES Ludovic, *New Orleans-sur-Seine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, 501 p. ; MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^{ème} siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002, 323 p. ; BERGEROT Franck, MERLIN Arnaud, *L'épopée du jazz*, tomes 1 et 2, Paris, découvertes Gallimard, 1991, 160 p. chacun ; BALEN Noël, *L'odyssée du jazz*, éd. Liana Levi, 2003 [1993], 787 p. ; LEGRAND Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France, dans les années 30 et 40*, Paris, éd. du Laveur, 2009, 256 p.

n'est dans les grandes sphères urbaines, qui polarisent les flux culturels et, *a fortiori*, musicaux. Quelques études¹⁷⁴⁷ ont néanmoins permis de montrer la rapidité de la diffusion et une forme spécifique d'acculturation du jazz aux caractères musicaux préexistants. Dans le cadre d'une histoire des sociabilités, nous chercherons à comprendre en quoi l'arrivée du jazz – disons des musiques afro-américaines – sur le sol limousin constitue une rupture nette avec les pratiques qui précèdent la Grande Guerre.

Sans surprise, la problématique du divertissement des troupes revêt un caractère prioritaire. Celle-ci a déjà été analysée pour les militaires et les civils présents au front – par exemple par Florence Gétreau et Sophie-Anne Leterrier – voire à l'arrière pour le cas parisien, par les travaux de Myriam Chimènes et Charlotte Segond-Genovesi¹⁷⁴⁸. Dan Vernhettes rappelle également qu'à la suite de l'entrée en guerre des États-Unis, « le Général Pershing a très vite compris l'importance de la musique pour maintenir le moral des troupes [...]. Les morceaux joués évoquaient le pays : *Carry Me Back To Old Virginia* ; *My Old Kentucky Home* [...] et beaucoup de chansons folkloriques, de spirituals, mais aussi des marches françaises ou américaines »¹⁷⁴⁹. Le même schéma est observable en Haute-Vienne, malgré l'éloignement du front. C'est, finalement, le choix d'installer des hôpitaux militaires dans le département qui confère au territoire la primeur de la découverte de ces orchestres de « proto-jazz »¹⁷⁵⁰, à l'image des espaces proches des combats.

La donne change donc radicalement pour les musiques afro-américaines, dont un aperçu fut offert au public de l'Exposition de Limoges dès 1903. La victoire de 1918, très largement obtenue grâce au soutien de la patrie de l'oncle Sam, provoque un engouement sans précédent en faveur de la culture étasunienne. L'américanophilie palpable dans toute la France est assez vivace à Limoges, étant donné que la ville héberge des milliers de soldats américains dans des campements et des installations médicales.

¹⁷⁴⁷ Voir par exemple ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne : importation et diffusion (1925-1994)*, 2 tomes, mémoire de master d'histoire, Université de Limoges, 2012, 521 p. ; BROCKER Xavier, *Le roman vrai du jazz en Lorraine : 1917-1991*, éd. De l'Est, Jarville-La-Malgrange, 1991, 201 p. ; BERNARDOT Cédric, *L'arrivée du jazz en France : son implantation et son développement dans les Pyrénées-Atlantiques (1920-1995)*, Pau, mémoire de maîtrise d'histoire, 1995 ; DUCLOS-ARKILOVITCH Jonathan, *Jazzin' Riviera, 70 ans de jazz sur la Côte-d'Azur*, Nice, Rom éditions, 1997, 109 p. ; une grande partie de la bibliographie sur l'histoire du jazz aux échelles nationale et régionale est rappelée dans l'article suivant : CUGNY Laurent, « La présence du jazz dans les territoires français : questions historiographiques », in *Tempo*, n°56, octobre-décembre 2015, pp.14-17, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098954/document>, consulté le 20/01/2021.

¹⁷⁴⁸ L'ensemble de ces travaux est compilé dans GETREAU Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, *op.cit.*

¹⁷⁴⁹ VERNHETTES Dan, *Commémoration du Centenaire de l'arrivée des orchestres militaires noirs américains en France durant la Première Guerre mondiale*, Orthez, Jazzedit, 2017, 54 p., p.20.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.4.

Le lycée Gay-Lussac est le principal lieu où se concentrent ces soldats, mais ils sont disséminés également autour de Limoges, par exemple à Aix-sur-Vienne. Nous comprenons l'importance de leur présence sur le sol limougeaud pour la diffusion du jazz et, plus globalement, des mœurs propres aux États-Unis. Le métissage culturel est alors porté par des musiciens locaux, en priorité les plus jeunes – bien que décimés par la Grande Guerre – qui adoptent les rythmes syncopés apportés en France par le désormais célèbre orchestre de James Reese Europe, qui n'est pas passé par Limoges lors de sa grande tournée. Qu'importe, puisque d'autres moyens de diffusion (et d'apprentissage) de la musique sont, dans le même temps, en train de chambouler l'espace-temps culturel : le disque, l'enregistrement puis la radiophonie.

L'influence des mœurs américaines, parmi lesquelles la musique tient une place essentielle, se retrouve jusque dans les écrits des blessés français, notamment ceux du poète Roger Allard. Nous avons, plus haut, évoqué ses *Élégies martiales* concernant les nouvelles technologies, œuvre rédigée pendant sa convalescence de quelques mois, en 1916, dans l'hôpital militaire de la rue François-Perrin à Limoges ; mais nous avons également noté, dans un passage du poème *M.S.26-120 H.P.* le « rag-time nègre et cuivré »¹⁷⁵¹.

Il faut dire que les soldats blessés ont besoin d'être occupés. Chasser l'ennui, cela induit presque systématiquement de la musique. Dans les archives françaises, très peu de documents sont utiles pour dépoussiérer ce pan méconnu de l'histoire de Limoges ; ce sont, par conséquent, les archives américaines qui comblent, du moins en partie, cette carence en informations.

D'une manière globale, l'entrée en guerre est un coup d'arrêt pour le monde musical. L'absence de nombreux musiciens, appelés sous les drapeaux, est aggravée par les réquisitions de bâtiments culturels pour les besoins de la guerre, à l'image du Cirque de la ville, dès septembre 1914¹⁷⁵². De plus, les autorités imposent, au nom de la morale de guerre, des réglementations contraignantes pour les lieux de danse et de spectacles musicaux. La situation atteint son point culminant lorsqu'un arrêté du 28 avril 1917¹⁷⁵³ interdit officiellement les bals publics. Même si des cas de bals clandestins ont été révélés par des enquêtes policières, la pratique de la danse décline pour un temps. Les bals ne sont de nouveau autorisés à Limoges qu'en avril 1919¹⁷⁵⁴.

¹⁷⁵¹ AML, 45 S 1, correspondance de Roger Allard, recueil des *Élégies martiales*, p.75.

¹⁷⁵² *Courrier du Centre*, 8 septembre 1914. Un long article annonce aux Limousins la réquisition du Cirque municipal, notamment pour héberger les réfugiés de Belgique et du Nord.

¹⁷⁵³ *Id.*, 2 mai 1917.

¹⁷⁵⁴ *Id.*, 11 avril 1919.

L'interdiction ne vaut toutefois pas pour tous les spectacles : les Limougeauds découvrent, en mai 1918, les performances de John Tom au Casino, décrit dans la presse comme un « américain excentric [sic] »¹⁷⁵⁵. Il s'agit en réalité d'un *blackface*, un artiste Blanc grimé en noir, qui parodie les performances des artistes Noirs américains.

Ce spectacle inaugure la phase d'américanophilie à Limoges. L'allié étasunien, présent en masse dans la ville, participe au processus d'importation des musiques américaines. À partir de l'été 1918, les habitants assistent aux concerts des musiciens des garnisons cantonnées à Limoges. Aussi, c'est bien la parenthèse de la Première Guerre mondiale qui s'avère décisive pour importer les premières véritables formes de jazz.

À Limoges et dans l'ensemble du département, ce sont donc près de 6 000 *Sammies* qui sont présents. Ils apportent, outre l'anglais, les cigarettes et d'autres éléments caractéristiques de leur culture, leur mode musicale. Un orchestre, composé de quelques musiciens noirs, réalise une démonstration sur l'actuelle place Winston-Churchill, à l'occasion de la fête d'Indépendance des États-Unis, le 4 juillet 1918. Deux photographies conservées de l'événement (figures 108 et 109) nous ont permis de croiser le texte et l'image et d'aborder avec plus de sérénité une étape cruciale et délicate de l'histoire culturelle nationale – et internationale. La première montre très clairement le défilé des musiciens, pour certains des afro-américains, sur la place de Limoges. La seconde offre une idée, quant à elle, du public présent lors du concert et donc le nombre d'oreilles ayant entendu et/ou écouté les airs inédits produits par un orchestre de l'armée américaine.

¹⁷⁵⁵ *Courrier du Centre*, 28 mai 1918. Ces informations historiques ont également été présentées lors de l'exposition « Echoes of Harlem, 1904-1954, une histoire de...jazz », qui s'est déroulée du 27 février au 27 mai 2012 au Centre culturel John-Lennon de Limoges. Son thème principal, l'influence de la musique afro-américaine sur la vie culturelle limousine, répond à une vague de recherche sur les musiques amplifiées depuis 2008. Résultat de la collaboration de centres culturels et d'un laboratoire de recherche, cette exposition rassemblait de nombreux documents et photographies sur les pionniers du jazz en Haute-Vienne. Cette exposition fut réellement un point de départ important pour retracer l'histoire de cette musique en Limousin.

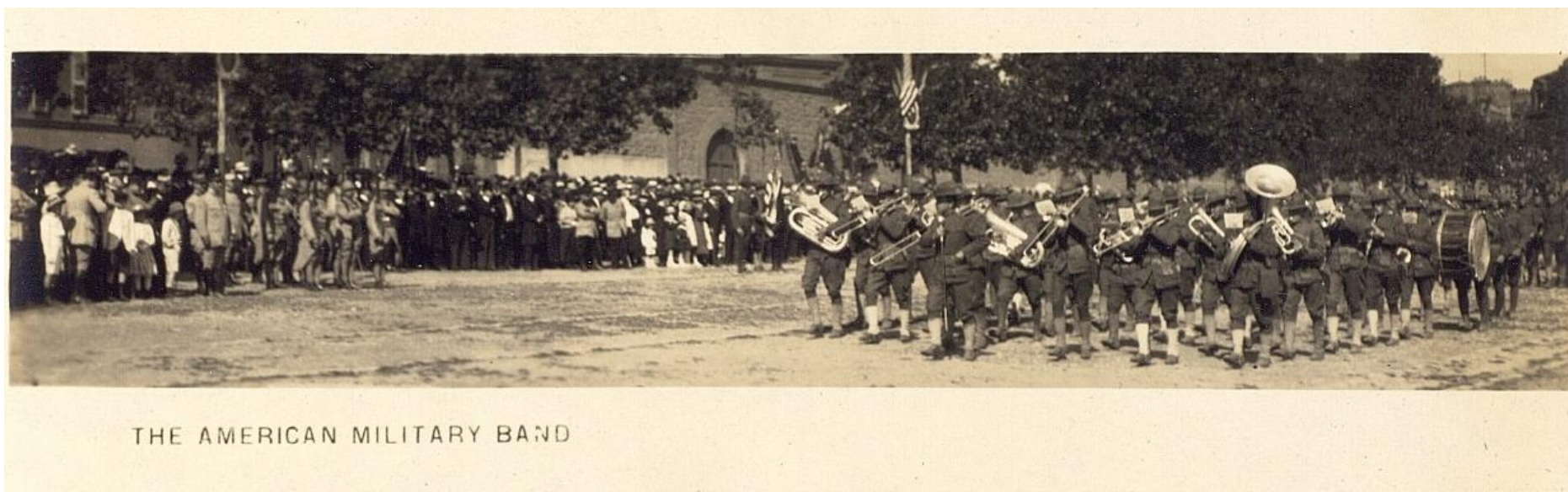


Figure 108. Défilé de la musique américaine sur le Champ-de-Foire de Limoges, à l'occasion de la fête d'Indépendance, le 4 juillet 1918¹⁷⁵⁶.

¹⁷⁵⁶ Photothèque de Paul Colmar. Ce dernier, ancien journaliste passionné d'histoire et grand collectionneur à Limoges, possède une immense photothèque qui contient d'autres photographies intéressantes sur la présence américaine à Limoges à la fin de la Première Guerre mondiale. Nous n'avons retenu, pour des raisons liées à notre problématique principale, que les documents permettant d'apporter des éléments clefs pour l'enquête socio-historique que nous menons dans le cadre de notre recherche.

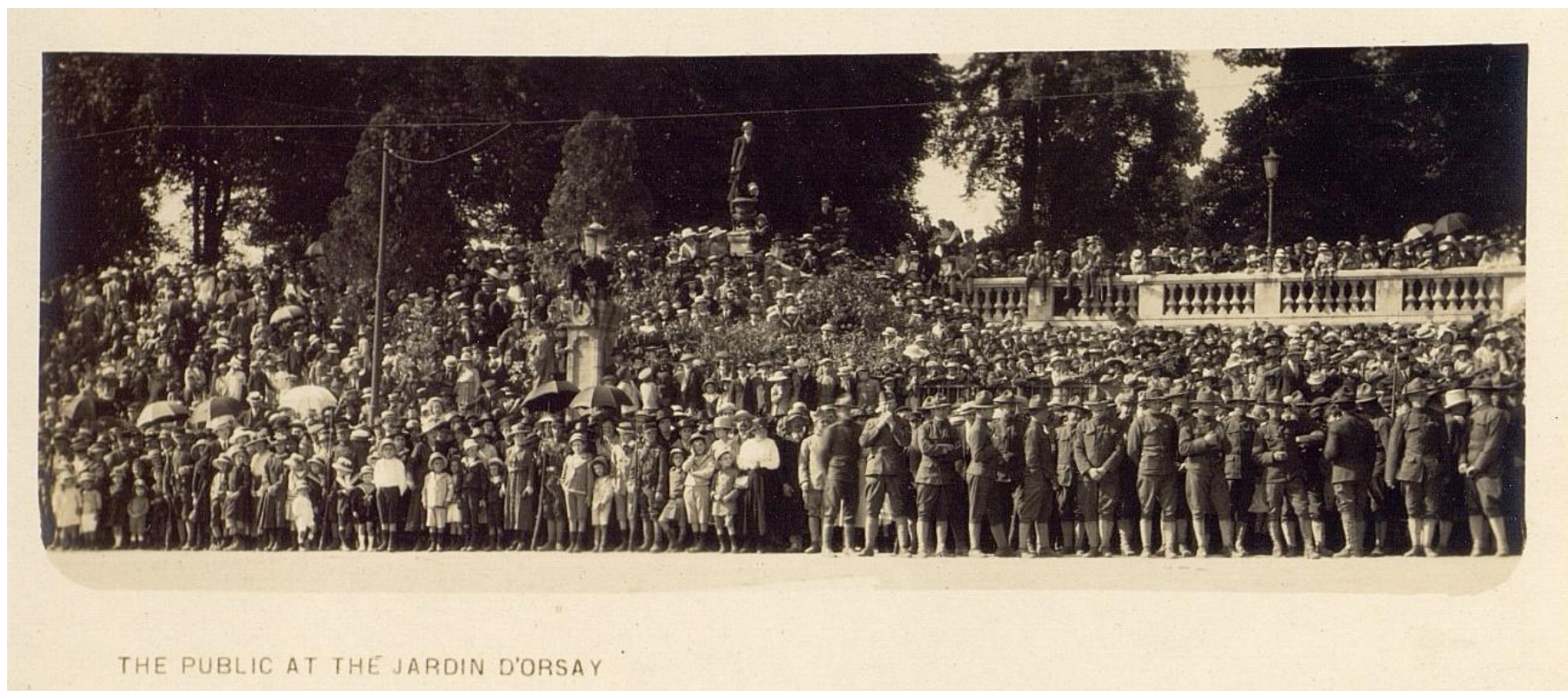


Figure 109. Photographie du public assistant à la fête d'Indépendance des États-Unis sur le Champ-de-Foire de Limoges, le 4 juillet 1918¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁵⁷ Photothèque de Paul Colmar. Selon une note du *Populaire du Centre* du 5 juillet 1918, « la journée était splendide [...]. Malgré cette chaleur, la foule s'est portée très dense au jardin d'Orsay et sur le Champ-de-Foire ».

D'autres clichés prouvent l'influence qu'ont pu avoir les soldats américains sur la totalité du territoire départemental. Nous trouvons des traces de leur présence à Pierre-Buffière, à Ambazac ou encore à Aixe-sur-Vienne (figures 110 à 112).



Figure 110. Photographie du défilé des troupes étasuniennes dans Pierre-Buffière, s.d.¹⁷⁵⁸



Figure 111. Photographie de soldats américains dans les rues d'Aixe-sur-Vienne, s.d.¹⁷⁵⁹

¹⁷⁵⁸ Photothèque de Paul Colmar. Pierre-Buffière est une commune située à une vingtaine de kilomètres au sud-est de Limoges, qui compte environ 1 000 habitants dans la première moitié du XX^e siècle.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.* Aixe-sur-Vienne est à une quinzaine de kilomètres au sud-ouest de Limoges, au bord de la Vienne. La commune est peuplée de 3 000 à 4 000 habitants environ dans la première moitié du XX^e siècle.



Figure 112. Photographie des soldats français (à gauche) et américains (à droite) lors de la fête d'Indépendance, le 4 juillet 1918, à Ambazac¹⁷⁶⁰.

Les soldats américains investissent plusieurs bâtiments à Limoges, réquisitionnés en tant qu'hôpitaux militaires : l'ancien séminaire de la rue Eugène-Varlin, le lycée Gay-Lussac, une partie de l'usine de porcelaine Haviland au Mas-Loubier (figure 113) – ces industriels étant eux-mêmes d'origine américaine – un camp de baraquements dans le quartier Montjovis et un autre sur le Champ-de-Juillet.

Sur l'un des clichés archivés au musée de la Grande Guerre de Kansas City, nous pouvons même observer un groupe de musiciens afro-américains, au pied du grand séminaire¹⁷⁶¹ de Limoges, sans doute en train de répéter leurs morceaux avant la fête de juillet 1918 (figure 114).

¹⁷⁶⁰ Photothèque de Paul Colmar. Rappelons qu'Ambazac est une petite ville située à un peu plus de 20 kilomètres au nord-est de Limoges et que sa population varie peu, autour de 3 500 habitants pendant la III^e République.

¹⁷⁶¹ Il s'agit de l'ancien séminaire de Limoges, bâti au XVII^e siècle, puis agrandi au XIX^e siècle. L'édifice est situé en plein centre de la ville, près de la mairie. Les séminaristes et leurs professeurs sont expulsés du bâtiment après la séparation des Églises et de l'État en 1905.



Figure 113. Photographie des Américains installés dans l'hôpital mobile n°39 à l'usine du Mas-Loubier, en 1918¹⁷⁶².



Figure 114. Photographie de musiciens afro-américains devant le grand Séminaire de Limoges, juillet 1918¹⁷⁶³.

¹⁷⁶² Photothèque de Paul Colmar. L'usine appartient à l'origine à la société porcelainière de Charles Haviland et est inaugurée en 1904 dans la périphérie nord de Limoges.

¹⁷⁶³ National World War I Museum and Memorial, Kansas City, États-Unis, n° de catalogue 1979.22.196.

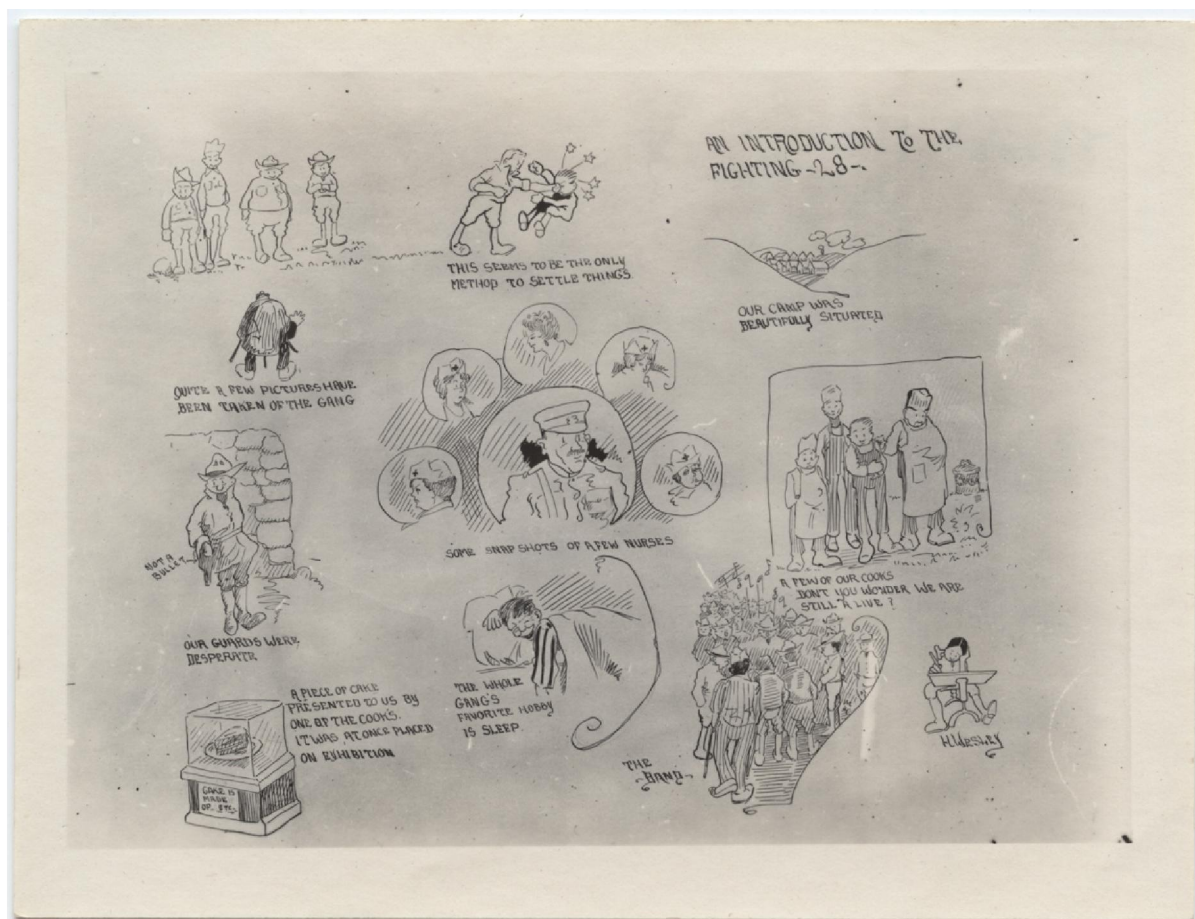


Figure 115. Série de cartoons d'un soldat américain basé à Limoges, parmi lesquels "The Band", été 1918¹⁷⁶⁴.

Très ancrée dans les mœurs des soldats américains, la musique est aussi présente de manière indirecte dans quelques témoignages conservés au musée de Kansas City aux États-Unis¹⁷⁶⁵. Ainsi, nous avons pu trouver une série de dessins, réalisés par un soldat cantonné à Limoges. Outre les quelques croquis représentant les infirmières – apparemment au sein de l'hôpital n°28 – la nourriture, le repos, nous décelons l'importance du défilé en musique par la présence de la fanfare, « the band » (figure 115). D'autre part, un autre document issu du même fonds d'archives met lui aussi en lumière le rôle de la musique chez les soldats américains présents à Limoges. Il s'agit d'une lettre, de deux pages, envoyée en juillet 1918,

¹⁷⁶⁴ National World War I Museum, Kansas City, États-Unis, n° de catalogue 1979. 22.113.

¹⁷⁶⁵ Nous avons utilisé ces documents pour mener à bien l'exposition « Jazz in Limoges, 1918-1939 » au musée de la Résistance de la ville, présentée du 21 juin au 31 décembre 2018. Ce projet, financé par la Mairie et piloté par la Bfm (Bibliothèque francophone multimédia) de Limoges, avait pour objectif de célébrer la figure d'un musicien, penseur du jazz et collectionneur de disques, Jean-Marie Masse. Consulter ARROUA Yaniv, « De la préhistoire à l'approvisionnement du jazz à Limoges, 1903-1940 », dans LEGRAND Anne (dir.), *Harlem à Limoges. Une histoire du jazz à Limoges*, Limoges, Les Ardents éditeurs, 2018, 192 p., pp.14-21.

à l'un des membres de sa famille, dont la traduction révèle, outre un attachement du soldat au monde de la musique, en particulier, dans ce cas, au saxophone¹⁷⁶⁶, la vie des soldats américains cantonnés à Limoges.

Distraire les combattants de l'ennui est un objectif clairement marqué du côté de la municipalité de Limoges. L'animation culturelle pour les soldats fait l'objet d'un échange épistolaire au mois d'août 1918, entre les services de la ville et la Y.M.C.A. de l'armée américaine. Il y est question d'établir un « baraquement » dans « le quartier du Verdurier, pour y établir une salle de récréation pour les soldats »¹⁷⁶⁷. Après une étude rapide de la question, le maire Léon Betoulle accorde cet espace au directeur de la Y.M.C.A. de l'armée américaine en France, James W. Eddy, pour « la durée de la guerre »¹⁷⁶⁸. Mais, par « manque de matériaux de construction », le baraquement n'a pu être installé à temps ; James Eddy annonce alors à Léon Betoulle que

*« Comme nos soldats veulent des récréations le plus tôt possible, nous avons changé nos plans et nous loué le Cinéma-Théâtre de Monsieur LEROY, situé rue Croix-Mandonnaud, que nous emploierons comme salle de lecture, d'écriture, théâtre, cinéma, concert, cantine, etc. »*¹⁷⁶⁹.

Ces échanges culturels sont le point de départ d'une appropriation des éléments qui composent le jazz – sons, instruments, rythmes, styles vestimentaires, langue – par les musiciens locaux, en particulier la génération privée de bals publics devenue pour la plupart américanophile au cours des années 1917-1918. Limoges est pour un temps réglée sur l'heure américaine.

Cela se vérifie par la suite. Car, contrairement au passage du cake-walk, celui des Américains et de leur musique crée une atmosphère musicale toute nouvelle, propice au développement de nouvelles sociabilités. Dès le 7 juillet 1918, un autre festival avec la musique américaine, sous la direction d'Edward Baldwin est donné au kiosque du Champ-de-Juillet ; parmi les morceaux proposés au public (figure 116), nous pouvons voir des « plantation songs » ou encore des morceaux traditionnels, dont « Dixie's Land »¹⁷⁷⁰. Il demeure, du reste, assez difficile de mesurer l'influence réelle de ces moments musicaux sur les habitants du département. En revanche, portée par la victoire, cette mode se pérennise

¹⁷⁶⁶ Voir les annexes n°16 et 16.1 (traduction de la lettre).

¹⁷⁶⁷ AML, 1 O 273, lettre de l'architecte, chef du service des Études de Limoges au maire de la ville, 17 août 1918.

¹⁷⁶⁸ *Id.*, lettre du maire de Limoges à James W. Eddy, de la Y.M.C.A., 21 août 1918.

¹⁷⁶⁹ *Id.*, lettre du directeur de la Y.M.C.A. à Limoges, James W. Eddy, au maire de Limoges, 21 septembre 1918.

¹⁷⁷⁰ *Courrier du Centre*, 6 juillet 1918.

dès la fin de l'année 1918 : en novembre, la musique américaine donne un nouveau concert au jardin d'Orsay¹⁷⁷¹.

Grand concert festival

Voici le programme du grand concert festival organisé par la fanfare l' « Entente » avec le gracieux concours de la musique américaine, au bénéfice des réfugiés des pays envahis, le dimanche 7 juillet, à 3 heures du soir, au kiosque du Champ-de-Juillet :

Programme

1. Hymne américain, la « Marseillaise », exécutés par la fanfare l' « Entente » (Allier).
2. Euryanthe, ouverture, exécuté par la musique américaine (Weber).
3. Sous les Orangers, fantaisie, exécuté par la fanfare l' « Entente » (H. Lardeur).
4. Going up ! sélection, exécuté par la musique américaine (Witmark).
5. Le Baptême d'une Poupée, fantaisie, exécuté par la fanfare l' « Entente » (J. Bouchel).
6. Atlantis (The lost Continent), (V. Safranck)
 - 1° Morning Hymne of Praise ;
 - 2° A Court Function ;
 - 3° I Love Thee (The Prince and Aana) ;
 - 4° The Destruction of Atlantis, exécuté par la musique américaine.
7. Mosaïque sur « Si j'étais Roi », opéra d'Adam (Morand), exécutée par la fanfare l' « Entente ».
8. Moments intimes, valse lente (Busi), exécuté par la musique américaine.
9. Plantation Songs American, introducing J.-H. Lemick)

Way down upon the Swance river. — Listen to the mocking bird. — My old Kentucky Home. — Arkansas, Traveller. — Masse's in the cold ground. — Old Zip boon. — Old Black Joe — Dixie's Land.

Exécuté par la musique américaine.
10. Les Trompettes de la République, P. R. (X...), exécuté par la fanfare l' « Entente », et les Trompettes des 12^e et 21^e chasseurs.

La musique américaine sera dirigée par M. Edward Baldwin ; la fanfare l' « Entente » par M. Albert Delage.

Une quête sera faite au profit des réfugiés. Prix des chaises, 25 centimes.

En cas de mauvais temps, le concert sera remis à une date ultérieure.

Les portes d'entrées seront ouvertes au public à 1 heure 30, l'une cours Gay-Lussac, l'autre cours Eugeaud.

N.B. — M^{rs} les membres honoraires auront droit d'entrée au concert sur la présentation de leur carte.

Figure 116. Programme du concert donné au kiosque du Champ-de-Juillet de Limoges le 7 juillet 1918, avec le concours de la musique américaine¹⁷⁷².

¹⁷⁷¹ *Courrier du Centre*, 25 novembre 1918.

¹⁷⁷² *Id.*, 6 juillet 1918.

Quid de la musique jouée et entendue ? Le compte-rendu est plutôt précis sur le déroulement du concert. Ce dimanche 7 juillet 1918,

« Une foule considérable se pressait autour du kiosque, cherchant sous l'ombrage des grands arbres heureusement nombreux un abri contre les rayons d'un soleil prématurément caniculaire, et là, soit assis soit plutôt debout, le public a écouté avec une véritable satisfaction les morceaux d'un concert original où la musique alliée faisait sa partie. [...] on avait l'occasion rare encore à Limoges, de goûter de la musique américaine, une musique alerte, vibrante au rythme, large ou entraînante, jouée sur des instruments sonores, sous la direction d'un chef réputé M. Edward Baldwin ».

En réalité, c'est une phase particulière d'engouement qui redonne dans toute la France le goût du bal et de la fête. Dès le 12 novembre 1918, les journaux rapportent que

« [...] des milliers de personnes groupées devant la préfecture chantèrent la Marseillaise [...]. Vers 4 heures, suivie d'une foule énorme, la musique américaine parcourut les boulevards, jouant la Marseillaise et les hymnes alliés [...]. La musique américaine, sans se lasser, joua sur les places et devant les cafés. [...] Sur quelques places, des bals s'improvisèrent. [...] Le chômage dans les usines fut presque complet »¹⁷⁷³.

La nouvelle de la signature de l'armistice est le prodrome d'une libération des corps et des esprits ; les conditions d'une vraie frénésie, comme le relève Sophie Jacotot¹⁷⁷⁴, sont réunies et consacrent les musiciens américains sur le devant de la scène. Partout sur le territoire de la Haute-Vienne, des « fêtes de la Victoire » sont célébrées et l'anniversaire de l'armistice devient un rituel de la sociabilité citadine et villageoise. La présence des soldats américains crée une atmosphère singulière, du moins jusqu'en 1919, date à laquelle la plupart des *Sammies* quittent le département.

Les fêtes de la Victoire qui ont lieu dans la majorité des communes sont toutes calquées sur un schéma similaire : défilés, fanfare, retraite aux flambeaux, salves d'artillerie, feu d'artifices et bal champêtre dans des cadres urbains pavoisés et assortis de constructions éphémères – arc de triomphe surtout. C'est le cas en juillet 1919 à Châlus¹⁷⁷⁵, à Saint-Junien

¹⁷⁷³ *Le Populaire du Centre*, 12 novembre 1918.

¹⁷⁷⁴ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres*, op.cit.

¹⁷⁷⁵ *Courrier du Centre*, 10 juillet 1919.

et à Nouic¹⁷⁷⁶, à Compreignac¹⁷⁷⁷, Magnac-Laval¹⁷⁷⁸, Razès¹⁷⁷⁹, Arnac-la-Poste¹⁷⁸⁰, etc. Rapidement, c'est le rituel du 11-Novembre qui s'instaure en France, en tant que temps fort de la rencontre villageoise¹⁷⁸¹, temps pendant lequel la musique, bien éloignée il est vrai des nouveautés importées d'Amérique, joue un rôle de premier plan.

Pour en revenir de manière plus stricte à l'influence américaine en Haute-Vienne sur la musique et sur les mœurs, celle-ci n'est réellement visible qu'au cours de la décennie suivante. Associées aux techniques modernes, à l'élan pour le bal et, nous l'avons vu, au dancing, les musiques afro-américaines mobilisent toute la société du département. Les liens sociaux, eux, sont profondément remaniés ; des groupes de discophiles ou d'amateurs de radiophonie sont créés ; des musiciens se spécialisent plus ou moins dans le jazz ; la batterie investit très largement le paysage musical local ; les danses évoluent sensiblement. En somme, c'est l'ensemble des codes corporels, spirituels, temporels, spatiaux et sonores qui sont refondus dans un moule socio-culturel nouveau. C'est le temps de l'approvisionnement du jazz en Haute-Vienne.

2. L'approvisionnement du jazz (1920-1930)

a) L'âge du bal

Les bals. Voilà le premier tremplin du jazz à Limoges, après sa diffusion – relativement limitée – par les *Sammies* cantonnés dans la ville. Ils sont extrêmement nombreux au début des années 1920, grâce à toutes les scènes musicales disponibles pour les musiciens et pour les danseurs, grâce également aux désirs d'exotisme qui annoncent déjà les succès des spectacles chorégraphiques initiés sur les grandes scènes parisiennes.

En outre, les bals sont nombreux car les gens de même métier, *grosso modo* le reliquat des corporations, offrent régulièrement des bals, souvent en fin d'année, pendant lesquels le jazz s'invite puis s'affirme. Ces réunions dansantes sont le principal moyen par lequel des musiciens régionaux approvoient le jazz et décident de monter des groupes calqués sur les modèles américains, dont les grandes figures du jazz *hot* sont alors en plein essor en Europe.

¹⁷⁷⁶ *Courier du Centre*, 12 juillet 1919.

¹⁷⁷⁷ *Id.*, 17 août 1919.

¹⁷⁷⁸ *Id.*, 24 août 1919.

¹⁷⁷⁹ *Id.*, 21 août 1919.

¹⁷⁸⁰ *Id.*, 25 août 1919.

¹⁷⁸¹ Nous trouvons par exemple, pour l'année 1922, des annonces pour l'anniversaire de l'armistice pour les communes de Saint-Junien, Saint-Hilaire-les-Places, le Dorat, Rancon, Eymoutiers, le Palais-sur-Vienne, Pierre-Buffière, Coussac-Bonneval, Bellac, La Meyze, Rochechouart, La Jonchère-Saint-Maurice, Châlus : le *Courier du Centre*, 9 et 10 novembre 1922. Toutes ces réunions, sans exception, font appel aux ensembles orphéoniques locaux.

L'instrument emblématique de la période est la batterie, inventée spécifiquement pour les orchestres de jazz, désormais fixés sur une scène et non plus mobiles comme les fanfares. Cette innovation technique, d'abord appelée « jazz-band » dans les sources, est le vecteur de la diffusion du mot *jazz* dans la presse locale. Le mot apparaît timidement à la fin de la Première Guerre mondiale¹⁷⁸² avant de se généraliser par la suite.

Il est par conséquent souvent impossible de dire avec certitude, sans photographie ou sans article plus détaillé, si la presse écrite évoque parfois un orchestre de jazz au complet, comme cela se fait déjà aux États-Unis, soit uniquement une batterie, dont le nom « jazz-band » est régulièrement employé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Toujours est-il que, à partir de 1921 et surtout de 1922, les mots « jazz » et « jazz-band » inondent les annonces des bals en Haute-Vienne. Ils deviennent la norme pour attirer le public avide de rythmes et d'airs modernes, sans que le jazz réel ne soit joué, du moins par des artistes *in vivo*.

Preuve que les Limousins sont encore en phase d'apprentissage culturel vis-à-vis du jazz au sortir de la Grande Guerre, l'orthographe balbutiante du terme à de multiples reprises ; dans l'un des articles le plus anciens que nous avons retrouvé qui annonce un bal avec jazz-band en Haute-Vienne, il est indiqué que :

« Peu de jours nous séparent du grand bal paré et masqué organisé par les Étudiants de Limoges [...]. Danseurs et danseuses, amateurs de danses modernes, réjouissez-vous, vous serez accompagnés par un orchestre de premier ordre : un jazz-bancs [sic]. Ceux qui ont déjà eu l'occasion d'entendre cet orchestre original au cours d'un bal, savent avec quel rythme et quel entrain endiablé les tango, fox-trott et one step sont exécutés. Beaucoup voudront satisfaire une curiosité bien naturelle et iront nombreux entendre l'orchestre jazz-banc [sic] »¹⁷⁸³.

Il est, par ailleurs, tout à fait significatif de trouver, à l'initiative de cette soirée dansante, les étudiants de Limoges regroupés dans leur association. La problématique générationnelle, dont nous étudierons plus spécifiquement le cas plus loin – et dont nous avons déjà vu un aperçu concernant la pratique de la nuit blanche –, pèse de manière significative dans l'appréciation de l'évolution des sociabilités dans leur globalité.

¹⁷⁸² Dans la presse locale, la mention la plus ancienne du terme « jazz-band » apparaît dans un article en une du *Populaire du Centre*, à la date du 12 octobre 1919. Toutefois, l'article n'évoque absolument pas la musique en tant que telle mais bel et bien la batterie, jugée comme étant la « formule idéale » des « concerts modernes ».

¹⁷⁸³ *Le Populaire du Centre*, 28 février 1921. Même si nous ne pouvons exclure le doute sur une possible coquille de la part des rédacteurs de l'article, la double faute réduit considérablement cette option. De plus, d'autres erreurs orthographiques sont repérables dans des annonces de bals parues en 1921 et 1922, avant la disparition de telles fautes.

La présentation du « jazz-band » au public, lors du bal des étudiants de Limoges, annoncé plus haut, est décrite comme une « véritable révélation »¹⁷⁸⁴. Cependant, l'innovation est timidement visible dans les sources jusqu'en 1922¹⁷⁸⁵ ; ce sont surtout les années 1925-1926 qui s'avèrent décisives dans l'adoption du concept dans le vocabulaire usuel. Ce sont également les années pendant lesquelles, nous le verrons, des personnalités limougeaudes entreprennent de diffuser le jazz le plus authentique possible. Ce léger décalage doit nous interpeler sur les mécanismes d'introduction puis de diffusion des modes musicales en milieu rural, à partir des épencentres urbains. Nous pourrions aussi essayer de déterminer les éléments susceptibles de freiner leur implantation ; tout ne peut pas être affaire de mœurs et de refus mental. La faiblesse économique peut, en partie, répondre à cette question, puisqu'elle est intimement corrélée à la lente diffusion des appareils technologiques, jusqu'aux années 1930. Ensuite, par un accès potentiellement limité des couches sociales les moins aisées à des bals bien plus « selects », même si de nombreux rendez-vous sont gratuits. La carte d'entrée pour le bal des étudiants de mars 1921 coûte dix francs, contre deux pour un bal avec jazz-band en octobre de la même année. Une analyse plus fine des prix d'entrée dans les bals et dans les dancings des années 1920 avec la courbe des salaires pourrait, peut-être, permettre d'ajouter une raison à ce décalage.

Quoiqu'il en soit, l'introduction se fait par les étudiants des localités urbaines. Nous croisons de nouveau les étudiants de l'A.G.E.L.¹⁷⁸⁶ à l'origine d'un bal pour la Mi-Carême de 1922. Ils mettent sur pied une soirée contenant des « jeux de lumière bizarres [...] [avec] un orchestre disons d'un "Jazz Band", qui sera une innovation de l'année. M. Broeders, le chef d'orchestre bien connu [...] promet [...] la parfaite exécution des nouveautés chorégraphiques en vogue »¹⁷⁸⁷. Mais, déjà, les qualificatifs divergent pour décrire l'apport de la batterie sur les parquets ; car, pour annoncer le même événement, le journaliste du *Courrier du Centre* évoque

¹⁷⁸⁴ *Le Populaire du Centre*, 5 mars 1921.

¹⁷⁸⁵ Une annonce du 19 octobre 1921 du *Populaire du Centre* pour un bal de la route de Lyon à Limoges met par exemple en avant un « Jazz-Band complet » dirigé par « M.L. Dupuy ».

¹⁷⁸⁶ L'Association Générale des Étudiants de Limoges est fondée en janvier 1892 à l'initiative des étudiants de l'école de médecine et de pharmacie de la ville. Son premier président est un interne de l'hôpital, M. Auneau, qui prononce un discours à l'occasion de l'inauguration de l'association, dans une salle du café de France, place de la Mairie de Limoges. L'événement réunit le préfet de la Haute-Vienne, le maire de Limoges ainsi que de nombreux médecins et professeurs, en plus de l'ensemble des étudiants de l'école. Dans son discours, M. Auneau déclare : « Nous étions disséminés, il nous fallait tout d'abord un lieu de réunion où nous puissions nous rencontrer, nous connaître, nous distraire ensemble, nous exciter mutuellement au travail, établir enfin entre nous des liens de solidarité, de bonne camaraderie [...]. Il nous fallait encore des distractions, des fêtes : on rit encore à vingt ans. Du reste l'hygiène mentale le veut, l'exige ». Voir le *Courrier du Centre*, 24 janvier 1892.

¹⁷⁸⁷ *Le Populaire du Centre*, 9 février 1922. Le prix d'entrée est, pour cette soirée, de dix francs pour les hommes et de six francs pour les femmes.

une « innovation bruyante »¹⁷⁸⁸. Il semblerait que le bal masqué des étudiants devienne, dès 1921, le rendez-vous annuel des amateurs des danses les plus récentes. En février 1923 ce sont 500 personnes qui sont réunies dans le Central Hôtel de Limoges, pour danser dans le « rez-de-chaussée, dans les deux salons du premier étage, aux sons entraînants de plusieurs orchestres jazz-band »¹⁷⁸⁹. Un mois plus tard, c'est un bal oriental, toujours à l'initiative des étudiants limougeaux, qui est donné dans la même salle, avec un « jazz-band endiablé »¹⁷⁹⁰ dirigé par Chatenet. Puis, en 1924

*« Les fidèles habitués de l'hebdomadaire dancing de la Paix s'étaient tous donné rendez-vous [...], s'étaient vêtus de costumes orientaux [...]; une pagode abrite l'orchestre [...] la fête continua sous la direction du jazz endiablé de M. Gaillard, l'excellent violoniste, qui s'était adjoint un banjo et une batterie remarquables »*¹⁷⁹¹.

Cet article du *Courrier du Centre* montre bien que, après la longue période de privations pendant le premier conflit mondial, les années 1920, malgré une économie encore fébrile et les besoins de la reconstruction, sont un laboratoire d'expériences nouvelles pour les Limougeaux. La mode, non pas seulement vestimentaire mais culturelle en général, met à l'honneur les rendez-vous improvisés au dancing, entre amis voire en famille, lors desquels les déguisements, les masques en tous genres et le jazz, bien sûr, sont des conditions *sine qua non* de la sociabilité d'alors. Ainsi, le jazz – ou plutôt un jazz – s'invite de plus en plus lors d'événements festifs où les jeunes sont majoritaires et en sont quasi-systématiquement les organisateurs ; la musique classique est reléguée à un étage plus « officiel », plus « pieux » (mariage, offices, cérémonies, concerts rassemblant la haute société) et la musique traditionnelle à une autre classe d'âge, à une autre vie, celle de la campagne.

Les orchestres adoptent des noms fantasques, souvent en référence aux États-Unis. Les bâtiments culturels – Casino et Cirque-Théâtre notamment – accueillent de nouveau des spectacles de variétés, où le jazz n'a toutefois pas encore de place affirmée. Le jazz est, au début des Années folles, une musique nomade : les hôtels, les cafés, les brasseries et quelques salons privés complètent la carte du jazz à Limoges. La vie nocturne calquée sur le modèle parisien consacre, comme nous l'avons vu précédemment, la nuit blanche comme faisant partie d'un style de vie à part entière, d'autant que les progrès des transports facilitent la mobilité du public rural.

¹⁷⁸⁸ *Courrier du Centre*, 25 février 1922.

¹⁷⁸⁹ *Id.*, 12 février 1923.

¹⁷⁹⁰ *Id.*, 12 mars 1923.

¹⁷⁹¹ *Id.*, 6 mars 1924. C'est la première fois que nous décelons l'usage du nom « batterie » pour l'instrument, dans la presse locale.

À cela s'ajoutent le perfectionnement des appareils phonographiques, dont la démocratisation se poursuit. Les amateurs bénéficient d'un excellent complément d'apprentissage du jazz, à domicile. Peu à peu, des collectionneurs de disques émergent, se rencontrent et forment de nouveaux groupes¹⁷⁹².

Néanmoins, dans un premier temps, il apparaît qu'une part significative des groupes qui viennent animer les bals de Limoges – ceux du reste du département qui mettent en avant le jazz-band dans leur programmation ne sont visibles dans les sources qu'après 1923¹⁷⁹³ – sont issus du milieu parisien. En effet, les annonces insistent fréquemment sur l'origine des musiciens ou, plus simplement, sur le fait d'être très proche de ce qui se fait dans la capitale. Le modèle à reproduire est parisien, ce qui constitue pour les organisateurs des bals un gage de réussite. Ainsi en décembre 1923 le bal des étudiants est titré « Yes, we have no bananas ! » en référence à un *fox-trot* joué dans « tous les dancings parisiens ». Une idée du répertoire, à l'influence anglo-saxonne certaine, est donnée aux lecteurs, avec « Dumbel Chicago, Lime House Blues, Kitten on the Kees »¹⁷⁹⁴. Pour la cérémonie du 11-Novembre en 1922, c'est un jazz-band « engagé à Paris »¹⁷⁹⁵ qui vient jouer dans les salons de l'hôtel de la Paix à Limoges.

Enfin, toujours pour le carnaval de l'A.G.E.L. en mars 1924, qui a lieu au Central Hôtel, c'est l'orchestre des « Nobodys du Moulin Rouge » qui est engagé ; un premier compte-rendu indique que le public présent « hésitait parfois à danser, ne sachant s'il ne valait pas mieux les écouter »¹⁷⁹⁶ ; un second est légèrement plus prolixe quant au contenu de la soirée :

« Dans la salle enfiévrée, la chaleur était grande ; les couples tournaient, se heurtaient, se perdaient dans un bruit d'étoffes frôlées et de plancher frotté ; les accents du jazz-band, bruit sec de castagnettes, battements de grosse caisse, roulements de tambour, notes brèves du piano, sons aigus du trombone à coulisse, accompagnements de cymbales, chant profond du saxophone, enveloppaient la foule des danseurs d'une

¹⁷⁹² Ce phénomène est décrit par Sophie Maisonneuve de la manière suivante : « L'adoption du phonographe comme médium domestique suppose l'invention, à partir de paradigmes existants (la pratique pianistique amateur, le concert), de pratiques culturelles domestiques nouvelles. Les manuels, les revues d'amateurs et les réunions de "gramophiles" [...] se multiplient » ; voir MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle », in *Communications*, n°81, 2007, pp.47-59, p.51.

¹⁷⁹³ Des bals avec jazz-band ont lieu par exemple dans les communes de Nexon le 17 mars 1923, de la Malaise et d'Aixe-sur-Vienne en octobre 1924, à Saint-Junien en décembre 1924 ; Oradour-sur-Glane en juin 1925 ; Saint-Victurnien et Bussière-Galant en octobre 1925 ; Lussac-les-Églises, Rilhac-Rancon, Isle, La Jonchère et Saint-Laurent-sur-Gorre en novembre 1925 ; Saint-Victurnien et Isle en décembre 1925

¹⁷⁹⁴ *Courrier du Centre*, 19 décembre 1923.

¹⁷⁹⁵ *Id.*, 28 octobre 1922.

¹⁷⁹⁶ *Id.*, 3 mars 1924.

musique ensorcelante qui ravissait d'aise les organisateurs du bal ; "le Nobody's-jazz-band" du Moulin Rouge de Paris qui opérait était très goûté »¹⁷⁹⁷.

Malgré le fait que, de temps à autres au cours des années 1920, des orchestres étrangers au département sont engagés pour animer les bals, une aire de recrutement départementale voire régionale devient rapidement la norme. Plusieurs éléments fondamentaux pour notre analyse sont à retenir ici. La dansomanie d'après-guerre est un facteur favorable à l'implantation des modes afro-américaines en Haute-Vienne, davantage que le disque ou le phonographe. Le bal est, par conséquent, le premier vecteur de diffusion des innovations sonores. Ensuite, la fracture générationnelle se fait déjà plus ou moins ressentir dans notre tour d'horizon des bals de la première moitié des années 1920 ; les étudiants sont les plus actifs dans l'organisation des soirées dansantes, ce qui rejoint les conclusions de Ludovic Tournès¹⁷⁹⁸. Ces soirées ont lieu principalement dans des salons spacieux, les hôtels et les dancings étant les plus aptes à recevoir les centaines de convives. Le modèle parisien est clairement visible et c'est à partir de ce moule que la vie nocturne limougeaude puis du département se forme ; les premiers orchestres ayant une batterie ou « jazz-band » dans leur formation sont importés depuis la capitale. Les particularités sont, là encore, nombreuses. Ce sont de petites formations, composées uniquement de musiciens blancs et masculins. Ce modèle est lui aussi reproduit à l'échelle locale car, rapidement, ce sont les musiciens de la Haute-Vienne qui apprivoisent les airs à la mode pour les restituer dans les salles des bals. Dans nos recherches, nous n'avons trouvé qu'une seule occasion lors de laquelle des musiciens noirs se sont produits sur les scènes limougeaudes dans les années 1920. Il s'agit du bal des étudiants de février 1927, pour lequel

« Le célèbre jazz "Sam Wooding Princeton Club" [...] composé de cinq musiciens nègres américains [...] feront leurs débuts en France le 1^{er} mars sur la scène du grand music-hall parisien des Folies-Bergères pour accompagner dans ses danses l'étoile noire Joséphine Baker. Ainsi Limoges avant Paris aura la primeur d'une formation toute récente [...] »¹⁷⁹⁹.

La fierté de recevoir cet orchestre avant la capitale est palpable dans l'article. L'engouement pour les spectacles parisiens, en particulier de la star naissante Joséphine Baker, a des répercussions dans le monde culturel de la province. Les décors utilisés dans la salle reproduisent assez nettement ceux des scènes les plus renommées de l'époque :

¹⁷⁹⁷ *Le Populaire du Centre*, 3 mars 1924.

¹⁷⁹⁸ D'après lui, « l'essentiel du public de la musique noire américaine était constitué de 15-20 ans », in TOURNES Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme*, op.cit., p.51.

¹⁷⁹⁹ *Courrier du Centre*, 25 février 1927.

« Dans les salons magnifiques du Central Hôtel, transformés en paysage tropical, tous les fauves de la jungle, depuis l'ouistiti minuscule, jusqu'à l'hippopotame à l'imposante masse, regarderont d'un œil étonné les danses les plus effrénées, danses qui après avoir été l'apanage des races noires, viennent de conquérir l'Europe tout entière. [...] Il est extraordinaire et imprévu de voir à Limoges un orchestre composé entièrement d'artistes nègres d'une valeur incontestable »¹⁸⁰⁰.

Qu'en est-il du compte-rendu de la soirée ? Le ton est assez contrasté, entre nos deux sources privilégiées de la presse écrite locale. Elles laissent penser que les rythmes joués se rapprochent fortement de ceux du jazz, dans sa forme musicale la plus pure et originelle. Pour le *Courrier du Centre*,

« Il s'agissait d'un "bal nègre" auquel la "cabane bambou" où sévissait le « Sam Wooding Princeton Club" donnait la principale allure caractéristique. Peut-on dire que les snobs seuls de l'art bruitiste furent satisfaits des airs "petits nègres" joués sans enthousiasme par des musiciens exotiques plus préoccupés de se distraire que de donner la cadence aux danseurs. [...] Tout un monde cosmopolite [...] évolua toute une longue nuit dans une ambiance de folie et de sonorités bizarres »¹⁸⁰¹.

En ce qui concerne le *Populaire du Centre*, la soirée est décrite comme

« [...] le bal le plus luxueux et le plus original [...] de cette saison. [...] Il y avait d'abord un orchestre nègre, composé de vrais nègres qui jazzbandaient [sic] sous une hutte pittoresque, avec des harmonies singulièrement contrariées. [...] Un lunch animé rassembla les danseurs dans les brillants salons du premier étage et, durant ce temps, l'Odd Boys Band remplaçant l'orchestre nègre, continua en bas à entraîner les couples aux sons heurtés de la musique spéciale consacrée aux danses les plus modernes »¹⁸⁰².

Les adjectifs utilisés sont difficilement assimilables à des émotions claires face aux sons du jazz. La bizarrerie est unanime, le côté exotique et cosmopolite également. Le pittoresque intrigue, que ce soit dans les mouvements des corps ou dans la musique elle-même. Tandis que nous croisons, plus haut, des analogies avec le monde animal à propos du cake-walk, les champs lexicaux utilisés pour le jazz se rapprochent plus d'une forme de diabolisation, sans pour autant contenir une volonté de rejet. Aussi, il est courant de trouver

¹⁸⁰⁰ *Le Populaire du Centre*, 26 février 1927. Les cartes d'entrée coûtent quinze francs.

¹⁸⁰¹ *Courrier du Centre*, 28 février 1927.

¹⁸⁰² *Le Populaire du Centre*, 28 février 1927.

l'assimilation de la musique et des danses afro-américaines à travers les qualificatifs de bruyant, original, troublant, frénétique, effréné et surtout « endiablé »¹⁸⁰³.

Dans la masse des comptes-rendus, un groupe se distingue par son rôle de médiateur pour le jazz en Haute-Vienne dans l'entre-deux-guerres : le Odd Boys Band. Car les années 1920 sont aussi le temps de l'apprentissage et du métissage, par lequel un nombre croissant de musiciens développent des aptitudes et des attitudes jazzistiques. Cela crée un monde sonore acculturé par lequel un ersatz de jazz s'invite de manière pérenne dans les mœurs limousines.

b) L'essor d'un jazz

Outre les corporations de métiers qui organisent des bals où le jazz a toute son importance (coiffeurs, lithographes et graveurs, ouvriers de la porcelaine, clubs sportifs, la presse, etc.), les orchestres de jazz sont très prisés des bals de charité et de bienfaisance. Des œuvres, en particulier l'œuvre antituberculeuse¹⁸⁰⁴ alors très active, s'entichent des musiques et des danses afro-américaines pour attirer les jeunes et alimenter leurs caisses.

Lors de ces soirées, à visée caritative ou simplement divertissantes, les annonces font la part belle au « jazz-band », indiquant avant tout la présence d'une batterie dans l'orchestre. C'est, pendant les Années folles, un jazz singulier qui se développe en Haute-Vienne, fruit de la rencontre entre les musiques traditionnelles et les danses qualifiées de modernes, importées d'Amérique. Au cœur du processus d'acculturation à l'œuvre, nous croisons une partie des sociétés musicales de type orphéonique. Réorganisées après la guerre, quelques-unes de ces associations ajoutent à leur matériel une batterie, souvent de composition simple – grosse caisse, caisse claire, une cymbale et, parfois, un élément de percussion supplémentaire tel que le *woodblock*. Ces ensembles, à l'image de l'orchestre verneuillais¹⁸⁰⁵ (figure 117), reprennent les codes orphéoniques : ils rassemblent des hommes d'une génération plutôt jeune, arborant l'uniforme et issus d'un milieu populaire.

¹⁸⁰³ Ce terme semble le plus répandu pour qualifier les rythmes des danses jazzistiques, par exemple pour le bal masqué de l'A.G.E.L. évoqué le 28 février 1921 dans *Le Populaire du Centre* ; c'est le cas également pour les bals du Red Star et de la Solidarité militaire de Limoges, annoncés le 22 décembre 1926 dans *Le Populaire du Centre* ; pour le bal oriental du dancing de l'hôtel de la Paix évoqué dans le *Courrier du Centre* le 6 mars 1924 ; ou encore, dans le même journal daté du 16 décembre 1924, à l'occasion de la fête de l'Union colombophile de Limoges dans l'hôtel Vialle.

¹⁸⁰⁴ Nous trouvons, par exemple, le bal de l'œuvre antituberculeuse de décembre 1924 à l'hôtel de la Paix de Limoges ; pour l'événement, c'est le « célèbre Jazz du "Carlton Hôtel" de Paris et l'orchestre Châtenet » de Limoges qui sont engagés. Le *Courrier du Centre*, 22 décembre 1924.

¹⁸⁰⁵ Il existe une trace d'un « jazz verneuillais » engagé pour un bal dans la commune de La Malaise en octobre 1924, sans que nous puissions affirmer qu'il s'agisse de la même formation. Le *Courrier du Centre*, 3 octobre 1924.



Figure 117. Photographie de l'orchestre Verneuillais « Mori'ss Jazz », Verneuill-sur-Vienne, vers 1925¹⁸⁰⁶.

Cependant, l'analyse plus fine d'un échantillon des annonces de bals¹⁸⁰⁷ confirme que de nouvelles pratiques musicales et sociales émergent. D'abord, les groupes ont tendance à se spécialiser, en adoptant presque systématiquement la batterie. Ensuite, ils s'adaptent aux contraintes exigées par les musiques afro-américaines, tout en conservant un esprit lié aux traditions : les musiciens sont moins nombreux et restent figés sur la scène, pour faire danser le public. Enfin, les lieux fréquentés sont bien plus variés ; nous avons donc affaire à une musique nomade, circulant entre les salons des hôtels, les terrasses des cafés et les restaurants, les salles de cinéma, les gares et, bien sûr, les espaces extérieurs privilégiés par les fêtes champêtres.

¹⁸⁰⁶ Photothèque de Paul Colmar. Verneuill-sur-Vienne est à une quinzaine de kilomètres à l'est de Limoges ; la population de la commune diminue de 2 223 habitants en 1872 à 1 696 en 1936.

¹⁸⁰⁷ Voir l'annexe n° 17. Les dates retenues pour cet échantillon coïncident avec deux phases majeures de l'évolution des modes afro-américaines en Haute-Vienne ; en effet, même si une poignée d'occurrences au jazz apparaît avant, l'année 1922 semble décisive dans la propagation de la batterie dans les orchestres de bal. Nous avons choisi de clôturer notre échantillon à la fin de l'année 1932, par la raréfaction des annonces paraissant dans la presse écrite d'une part, la station Radio-Limoges diffusant un nombre croissant d'annonces dans les années 1930 (les organisateurs du bal des Amis des Fleurs, à l'hôtel Lasgrézas, remercient la station en décembre 1934 pour avoir diffusé leurs papiers, par exemple. Voir le *Courrier du Centre*, 20 décembre 1934) ; puis par les effets combinés de la crise socio-économique et de la multiplication des tournées des grands orchestres, dans les salles principales des zones urbaines, d'autre part.

Des constantes sont repérables. L'absence de musiciennes¹⁸⁰⁸ en est une, au même titre que la forte mobilité des groupes, permise, nous l'avons vu, par un maillage de plus en plus dense des réseaux. Certes, ce sont des orchestres parisiens qui sont engagés dans un premier temps, mais par la suite les artistes locaux réalisent eux-mêmes des tournées à l'échelle départementale. C'est dans ce contexte que se poursuit la phase d'appropriation des musiques afro-américaines ; malgré l'absence quasi-certaine de musique *jazz stricto sensu*, l'adoption de la batterie dans les orchestres, la tentative d'imitation des airs à la mode, la présence systématique de la danse et les noms des groupes en essor prouvent une influence réelle et profonde des musiques américaines sur la société haute-viennoise tout entière. Il faut peut-être voir ici, en sus des autres loisirs émergents, l'une des raisons pouvant expliquer le ralentissement de l'activité orphéonique en France.

Dans les premières années de l'introduction des musiques afro-américaines en Haute-Vienne, le mélange des genres conduit bien souvent à un amalgame avec des traditions dans lesquelles le bal musette demeure prégnant. La diffusion de la batterie, très rapide, confère tout de même à l'ensemble des orchestres de bal une nouvelle identité sonore. Les établissements qui accueillent ces concerts adoptent de plus en plus systématiquement le terme « jazz » dans leurs annonces. Cela résulte d'un effet de mode, utilisé pour attirer une clientèle jeune et séduite par les nouveautés musicales et dansantes. Quelques photographies conservées des groupes constitués dans les années 1920-1930 corroborent l'hypothèse selon laquelle la pénétration des innovations instrumentales et musicales influe durablement sur la sociabilité de l'entre-deux-guerres. Parallèlement à l'apparition de nouveaux lieux calqués sur le modèle culturel anglo-saxon, les emprunts sont visibles à travers les noms des groupes, les instruments choisis ainsi que, plus rarement décelable dans les sources, le répertoire joué.

Dans son *Introduction à la musique de jazz* publiée à la fin des années 1940, André Hodeir constatait déjà qu'« on a vu, aux temps héroïques du jazz, des orchestres user et abuser des effets sonores inédits de la batterie, allant jusqu'à lui adjoindre les instruments les plus inattendus : trompe d'auto, revolver, sifflet, etc. »¹⁸⁰⁹. L'observation est tout à fait valable pour la grande majorité des groupes de la Haute-Vienne. Nous pouvons, dans ce cadre, exploiter les photographies de trois orchestres et tenter d'en tirer des conclusions musicales et, plus largement, sociales. Nous élargirons ensuite nos propos pour dessiner une vue panoramique du phénomène jazzistique en Haute-Vienne.

¹⁸⁰⁸ Une exception atténuée ce constat, lorsqu'une certaine M^{me} Isnard, pianiste du cinéma de l'Union, est annoncée dans des concerts avec « jazz » par deux fois à Limoges, en juin 1929 et en octobre 1931. Voir l'annexe n° 17.

¹⁸⁰⁹ HODEIR André, *Introduction à la musique de jazz*, Paris, Larousse, 1948, 128 p., p.19.

Le premier cliché date de 1928 ; il a été pris dans les environs de Bellac (figure 118). Derrière l'évidence de la présence de l'orchestre, avec une photographie datée et située, il est beaucoup plus difficile de discerner le style précis que ces musiciens étaient susceptibles de jouer à la fin des années 1920. Il y a sept musiciens, tous de sexe masculin ; ils semblent tous être âgés entre une vingtaine et une quarantaine d'années maximum ; il est très plausible que la scène se déroule dans un salon : nous distinguons une fenêtre en arrière-plan ainsi qu'une plante verte ; chaque musicien a son instrument à la main.

Les sept musiciens portent tous un ensemble costumé avec cravate et des chaussures de ville. Le fait de se rassembler autour d'une tenue identique pour jouer de la musique suggère l'appartenance à un groupe qui partage les mêmes valeurs et les mêmes idées, ce que nous avons déjà constaté pour les sociétés orphéoniques. Le port du costume est, dans les années 1920, très prisé dans la société française et européenne en général. Cette mode vestimentaire est à rapprocher d'une vie urbaine et plutôt aisée, alors que la photographie rassemble des personnes issues d'une zone très rurale – bien que la majorité de la France soit encore, en 1928, rurale. Il est impossible ici de savoir avec précision qu'elles sont les origines des photographiés : s'ils sont tous de Bellac ou du département, de la région, etc. D'après François-Marie Grau,

« [...] le costume masculin d'après-guerre, toujours sous influence britannique, reste d'un grand classicisme [...]. La redingote n'est plus portée. Le veston s'est définitivement imposé, croisé ou droit [...]. La jaquette et le haut-de-forme sont devenus des vêtements d'apparat ou de cérémonie. On porte la cravate en ville, le nœud papillon en soirée. Le smoking détrône l'habit [...]. Les coiffures, toujours courtes, sont surmontées d'un chapeau melon ou d'un canotier »¹⁸¹⁰.

¹⁸¹⁰ GRAU François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 1999, 128 p., p.100.



Figure 118. Photographie de l'Amical Orchestre à Bellac, 1928¹⁸¹¹.

L'appartenance sociale peut aussi être mesurée en fonction des instruments, la possession de biens pouvant être un indicateur de richesse. Révélant à la fois le statut social des musiciens et leur répertoire, l'analyse organologique est sur ce point essentielle.

Les trois musiciens assis sur des chaises ont, de gauche à droite : un saxophone, une batterie et une clarinette. Le batteur possède une grosse caisse, sur laquelle est accrochée sommairement une cymbale ; puis sur sa gauche se trouve une caisse claire posée sur un trépied. La batterie, née au début du XX^e siècle, connaît ses principales évolutions parallèlement à la naissance du jazz et à son arrivée en Europe. Les cymbales, bien connues puisque déjà présentes dans l'Antiquité, sont très vite complétées en musique classique par une grosse caisse (XVII^e siècle) puis par une caisse claire. Le développement de la batterie va de pair avec l'émancipation du style *New Orleans*. Également caractéristique du jazz, le saxophone, du nom de son créateur belge Adolphe Sax, est inventé au milieu du XIX^e siècle. Utilisé à l'origine dans un répertoire classique, d'opéra ou d'orchestre, l'instrument est rapidement accaparé par les premiers pratiquants du jazz. Après les premiers répertoires solistes pour le saxophone et son intégration dans des petites formations jouant un répertoire de « spectacles », le jazz détourne l'instrument de sa finalité première, qui était de jouer des

¹⁸¹¹ Photothèque de Paul Colmar. Rappelons que Bellac est à une quarantaine de kilomètres au nord-ouest de Limoges et que la ville compte aux alentours de 4 000 habitants dans les années 1930.

musiques militaires. C'est le jazzman américain Coleman Hawkins dès 1923 qui assure la renommée du saxophone dans la musique afro-américaine. Nous avons donc sur cette photographie deux instruments caractéristiques du jazz ; la batterie est sans conteste le seul à avoir été inventé pour le jazz et par le jazz, mais le saxophone change de fonction et de sonorité grâce aux jazzmen d'Outre-Atlantique. Nous pouvons donc supposer que l'Amical orchestre jouait, en 1928 à Bellac et ses alentours, un répertoire où le jazz était présent. La clarinette est aussi une force sûre du jazz, comme le prouve l'association entre Django Reinhardt et Hubert Rostaing dans le Quintette du Hot Club de France pendant la Seconde Guerre mondiale. Il faut toutefois nuancer ces observations en rappelant qu'en Haute-Vienne comme dans le reste de la France rurale, les instruments du style saxophone, clarinette ou cuivres font avant tout partie intégrante des fanfares, où de nombreux musiciens apprennent à jouer, avant de se diriger peu à peu vers le jazz pour certains¹⁸¹². Enfin, le nombre de musiciens peut indiquer qu'il s'agit ici d'un sextette, les formations nombreuses étant très prisées dans les premiers groupes de jazz qui se forment en Europe.

De gauche à droite pour les musiciens debout, on peut voir que les deux premiers ont le même instrument, de la famille des cuivres, caractéristique des groupes à forte couleur jazzistique dès les années 1920. À l'image des stars naissantes comme Louis Armstrong, beaucoup de jazzmen s'orientent vers la pratique d'un instrument cuivré ou de percussion. Les deux premiers musiciens debout ont des tubas. Or,

« [...] les premiers tubistes de l'avant-jazz étaient évidemment des musiciens de fanfare –celles de La Nouvelle-Orléans par exemple. Mais, contrairement à quelques idées reçues sur le vieux style, les premiers orchestres de danse employaient des bassistes à cordes, le tuba étant réservé aux fanfares. C'est seulement dans les années 20 que les jazz bands adoptent le tuba – sans doute parce qu'il passe mieux, alors, à l'enregistrement et qu'il s'entend, aussi, sans amplification, dans le brouhaha des dancings »¹⁸¹³.

¹⁸¹² Le trompettiste limougeaud Jean « Billy » Saumonde témoigne dans ce sens, dans le film sur le Hot club de Limoges, *Jazz in Limoges* réalisé en 2006 par Serge Boyer et Benoît Cornuau. Il y affirme que, pour apprendre de son instrument, « à l'époque, le seul moyen, c'était de rentrer dans une fanfare ». Plus loin dans le film, il ajoute s'être « fait les lèvres et la peau avec les petits orchestres "baloches" ». Parce que figurez-vous que les thèmes sud-américains, les sambas, les rumbas et tout ça, faut monter aux aigus et tout...c'est assez dur comme attaque ». Le script de ce film est intégralement retranscrit dans l'annexe n°11 de ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne, op.cit.*, tome 2, pp.188-198.

¹⁸¹³ CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988, 1146 p., p.1026.

Le troisième ne possède qu'une petite cymbale qu'il percute non pas avec une seconde cymbale comme dans les fanfares mais avec une baguette, reconnaissable à son extrémité rembourrée dont la technique renvoie à la musique classique. Enfin, le dernier instrumentiste possède une trompette ou un cornet – nous distinguons l'embouchure, le boisseau et les pistons – instrument également accaparé par les jazzmen.

La dénomination du groupe, « Amical orchestre », est à rapprocher des appellations américaines, même si les termes sont restés français ; le fait de placer l'adjectif avant le nom révèle tout de même un relatif mimétisme sur les dénominations des formations anglo-saxonnes. Étant donné l'important succès des jazzmen américains à cette époque, le groupe a, en plus du nom, certainement des ressemblances musicales (ou tente de le faire) avec les Américains pionniers du swing.

Toutes ces observations imposent quelques conclusions quant à la typologie musicale et l'importation du jazz en Haute-Vienne depuis les épicycles parisiens et urbains. Premièrement, il semble indubitable que ce groupe, l'Amical orchestre, a incorporé du jazz dans son répertoire : au vu de la composition même de l'ensemble, au niveau humain – sept artistes, ce qui fait par ailleurs peu pour une fanfare¹⁸¹⁴ – et au niveau matériel – les instruments utilisés sont tous rattachés au jazz de La Nouvelle-Orléans – la probabilité d'avoir sur ce cliché un groupe de jazz est assez forte. Ensuite, il paraît trop délicat d'établir un lien entre le fait de jouer du jazz et une classe sociale particulière. Néanmoins, la possession d'instruments de confection plutôt récente, le saxophone et la batterie notamment, suppose un rang social assez élevé ou au moins moyen. Le répertoire, pour continuer à plaire dans une région où les sociétés musicales, les fanfares, la musique classique et traditionnelle en général demeurent prégnantes, privilégie un mélange concomitant de tous ces styles, rumbas, salsa, chansons françaises avec, de façon épisodique et éparse, du jazz. Mais il s'agit bien, à travers cette photographie, d'une preuve de l'importation d'une partie de la culture musicale afro-américaine en Haute-Vienne, dans sa forme instrumentale, dès la fin des années 1920. Il n'y a donc pas que le disque qui pénètre dans la région avant les années 1930, décennie pendant laquelle se forment plusieurs orchestres plus importants mais qui ne sont pas pour

¹⁸¹⁴ Les fanfares ont des effectifs variables, mais la plupart de celles qui sont fondées en Haute-Vienne dépassent la vingtaine de musiciens. Laurent Martino écrit à propos des fanfares qu'elles correspondent à une « pratique musicale collective répondant à trois critères. Il s'agit tout d'abord d'un ensemble d'instruments à vent (cuivres et bois) et de percussions joués par des musiciens amateurs. La fanfare est également un orchestre de plein air. Enfin, c'est une musique qui "marche", qui défile pour animer la cité. Autour de cette pratique se forment des groupes avec des sociabilités spécifiques. [...] L'aspect social paraît indissociable de l'aspect culturel et musical. Cela est particulièrement vrai pour les amateurs, ceux pour qui la musique n'est pas un métier mais un loisir » : MARTINO Laurent, « La Fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du XX^e siècle », in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014/2, n°40, p.15.

autant davantage spécialisés dans le jazz *stricto sensu*. Une autre photographie représente un seul musicien, sous le nom de « Lous-ticks-Jazz », à Aix-sur-Vienne, vers 1935 (figure 119). Celui-ci s'apparente à un homme-orchestre, le fait d'être multi-instrumentiste étant une chose courante dans les années 1920-1930. Une analyse plus approfondie de l'image peut permettre de définir les contours du répertoire de ce musicien¹⁸¹⁵.



Figure 119. Photographie des « Lous-ticks-Jazz », Aix-sur-Vienne, vers 1935¹⁸¹⁶.

¹⁸¹⁵ Nos recherches ont peut-être permis de trouver l'identité de ce musicien. En effet, une annonce du *Courrier du centre* du 14 septembre 1929 déclare que « Jean Brissaud, le sympathique musicien du "Loustic-Jazz", [...] s'est chargé du cours des clairons », à la suite de la fondation d'une nouvelle société de tambours et clairons à Aix-sur-Vienne.

¹⁸¹⁶ Photothèque de Paul Colmar.

Comme pour l'Amical Orchestre de Bellac, la batterie est d'une composition relativement simple. La grosse caisse possède néanmoins des décorations qui révèlent un emprunt culturel intéressant pour l'étude des sociabilités. En effet, plusieurs scènes et personnages peuvent être discernés et rattachés aux musiques afro-américaines. D'abord, la scène au bas de la grosse caisse représente une danse entre un homme et une femme de couleur blanche : la femme est en jupe et l'homme en tenue de soirée. Il s'agit là certainement d'une danse de swing, typique du jazz comme on en croise dans les principaux cabarets urbains ou dans les caves de la capitale. La danse, élément fondamental du jazz est un thème clairement revendiqué par le musicien sur son instrument. Est-ce pour autant un moyen de définir son style ou de l'annoncer au public ? Cela ne cantonne évidemment pas le musicien au seul répertoire de jazz. Deux autres danseurs, un Blanc et une femme – apparemment métisse – sont représentés aux extrémités de la grosse caisse. Mais c'est surtout le dessin central qui retient ici l'attention : composée de cinq musiciens, de couleur noire, en train de danser, jouer de la musique et boire de l'alcool, l'image rappelle fortement l'esprit jazzistique américain des années précédant la Seconde Guerre mondiale – et peut-être encore plus pendant la prohibition. En tenue de soirée, les jazzmen jouent des percussions pendant que l'un joue du banjo. La boisson, autre élément souvent corrélé à la vie des jazzmen, est omniprésente dans la décoration de l'instrument, puisque trois autres bouteilles sont dessinées au-dessus de l'image centrale. Cela rejoint les observations de Jean Jamin, qui explique que

« [...] le jazz est une musique dangereuse [...]. C'est vrai qu'elle a toujours été un peu dans les franges, dans les marges et, de ce point de vue-là [...] il y a la boisson, l'alcool, il y a aussi la drogue et il y a aussi des conditions de vie qui ont été assez pénibles. Le jazz est lié à cette situation de la société américaine et on peut dire qu'il la reflète dans toutes ses contradictions, y compris dans cette ségrégation dont vous avez entendu parler »¹⁸¹⁷.

Les poncifs de cette iconographie – que nous évoquons dans notre premier chapitre à propos de l'espace musical imaginé –, de la couleur de peau aux aspects les plus véhiculés du jazz, symbolisent l'adoption d'une culture ou d'une volonté de l'imiter. Au-dessus des dessins est gravé le nom du groupe avec l'appellation jazz encore une fois très explicite. Francisé, « Lous-ticks-Jazz » se rapproche du nom « loustic », qualifiant une personne n'inspirant pas une grande confiance. Dans la terminologie anglo-saxonne, *ticks* peut renvoyer

¹⁸¹⁷ Conférence de Jean Jamin et Patrick Williams à la Bibliothèque Municipale et Intercommunale de Guéret le jeudi 20 octobre 2011, dans le cadre du festival *Jazz à la Sout*. Consulter ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 2, p.252.

à plusieurs choses : des marques, le tic-tac d'une horloge ou encore des tiques. Alors que le mot « Lous » pourrait être rapproché du terme anglais *louse*, qui lui aussi a des traductions polysémiques : un pou, un morpion ou, beaucoup plus familier, un « salaud ». En phonétique, cela donne aussi *stick*, traduit par le bâton, ou la baguette. L'effet comique des noms de groupe dans le jazz est répandu dès la période d'importation puis de première vague de diffusion de ce style ; ici, le musicien semble avoir opté pour un côté « mauvais garçon » par l'utilisation d'un langage familier ou se rapprochant de noms d'êtres biologiques perçus comme des nuisibles.

Pour terminer l'analyse organologique, nous discernons une caisse claire, un triangle suspendu au-dessus de la grosse caisse par un système d'accroche, deux cymbales en position inversée situées sur la droite du musicien ; cependant, le musicien semble avoir rajouté un ressort sous les cymbales, peut-être pour cacher un système à pédale qui renverrait alors au *charleston*, typiquement utilisé pour le jazz. Nous trouvons aussi deux instruments de percussion situés sur la grosse caisse. Le premier est une série de cloches organisées en carillon. Le musicien a ici placé quatre cloches, afin de couvrir la totalité ou presque de la gamme. Mais il s'agit davantage d'un accessoire que d'un instrument de musique, car les cloches ne sont qualifiées d'instruments que lorsque leur nombre est important. Le second semble être un bloc aigu latin – appelé aussi *woodblock* – placé sur sa droite, entre les cloches et les cymbales. Pour cet instrument, on distingue plusieurs parties : d'abord celle qui est percutée par le batteur, à la surface, puis la fente contribuant à la résonance et le corps généralement en bois. Ce petit bloc de bois fendu de la famille des idiophones produit un son caractéristique, perceptible au-dessus des autres instruments et ne sert à jouer que quelques notes à la fois. Issu de la culture chinoise – sous le nom de *ban* – il est adopté dans les premières formations de jazz et devient très prisé par les batteurs.

Enfin, le musicien a dans sa main gauche une sorte de klaxon à bec. La mise en scène de l'instrumentiste est évidente. Il peut s'agir d'un homme-orchestre qui joue de manière itinérante. Le dépouillement des journaux, les principaux relais qui diffusent les annonces des bals, outre l'oralité puis la radio dans les années 1930, a permis de retrouver ce musicien dans quelques soirées données en Haute-Vienne. Sous des appellations variables – l'orthographe oscille entre *Loustic's* et *Loustics* – il officie dès le printemps 1928 dans un établissement d'Aixe-sur-Vienne, le café Paul¹⁸¹⁸. Puis il se déplace, en février 1929, à Saint-Martin-le-Vieux¹⁸¹⁹, pour deux représentations annoncées dans les colonnes du *Courrier du Centre*¹⁸²⁰. Ce musicien paraît actif à la fin des années 1920 ; il doit, dans un premier temps, se faire

¹⁸¹⁸ Voir l'annexe n°17.

¹⁸¹⁹ Cette commune est située à moins de huit kilomètres d'Aixe-sur-Vienne.

¹⁸²⁰ Voir l'annexe n°17.

connaître et consolider un réseau relationnel suffisant pour animer de manière régulière les bals de sa zone d'activité. C'est une raison qui justifie la parution d'un appel, à l'hiver 1928, indiquant que « les établissements désireux de s'assurer le concours des "Loustic's Jazz Aixois" sont priés de s'adresser à M. Rougerie, à Chez-Caillaud, p. Aix-e-s/-Vienne, H.-V. »¹⁸²¹. Malgré son relatif effacement des sources par la suite, la photographie nous indique que le musicien a poursuivi ses activités au moins jusqu'au début des années 1930.

Un dernier objet apparaît sur la gauche du musicien, posé à terre : un porte-voix qui lui sert probablement à appeler les spectateurs, à s'annoncer de vive voix pour entamer son spectacle musical, seul. Il est ici presque impossible de resituer le cadre exact de la photographie. L'élément visible en arrière-plan suggérerait un arbre ou un pylône mais nous ne pouvons l'affirmer avec certitude. Avec les éléments décrits ci-dessus, il y a de fortes probabilités pour que cet homme joue la plupart du temps en extérieur – ce que viennent supposer également le klaxon et le porte-voix. Ce musicien semble pratiquer le « double *drumming* », jeu de la grosse caisse et des cymbales par le même instrumentiste, technique répandue dans la Louisiane du XIX^e siècle. Sa tenue vestimentaire ne comporte aucun élément indicatif quant au style de son jeu : nœud papillon, tenue de soirée avec une veste de couleur claire sur laquelle on peut observer l'inscription de deux initiales, « L » et « J » rappelant son nom de scène.

Pouvons-nous affirmer que ce multi-instrumentiste d'Aixe-sur-Vienne est un jazzman ? Certes, la possession d'une batterie indique clairement une connaissance du jazz ; il en est de même pour le triangle, le *woodblock* et les cloches en carillon. Cette hypothèse est renforcée par l'iconographie présente sur le devant de la grosse caisse, très évocatrice. Néanmoins, des éléments infirment notre hypothèse : ce musicien est seul, alors que le jazz se joue en groupe, de façon à privilégier l'expression collective pour la danse et le swing. Patrick Williams rappelle que « l'expression du jazz est collective »¹⁸²². De plus, les cloches en carillon ou le triangle sont très usités dans d'autres styles musicaux, notamment les danses latines (rumbas, sambas, tangos). Davantage que pour le groupe bellachon de 1928, ce musicien paraît jouer un répertoire varié dans lequel les spectateurs devaient certainement trouver à un moment ou un autre un air de jazz connu par le disque, mais interprété de manière personnelle par le musicien. Le jazz n'en est qu'à ses tâtonnements dans le paysage musical français et constitue une mode, dont tous les principes ne sont pas encore acquis par les amateurs, particulièrement dans la Haute-Vienne de l'entre-deux-guerres, éloignée géographiquement, socialement et économiquement des épicentres diffuseurs.

¹⁸²¹ *Courrier du Centre*, 23 décembre 1928.

¹⁸²² Conférence de Jean Jamin et Patrick Williams à la BMI de Guéret le jeudi 20 octobre 2011. Voir ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 2, p.250.

Toujours est-il que ce cliché atteste de la présence d'amateurs de jazz et de pratiquants, plus ou moins éclairés, en Haute-Vienne à cette époque. Il n'y a donc pas que le disque ou la radio qui répandent le jazz hors des grands centres urbains des années 1910-1920. Notons, enfin, que l'image a été prise à Aix-sur-Vienne, donc en périphérie du centre qu'est Limoges. Aix-sur-Vienne qui, par ailleurs, possédait une société musicale active à la fin du XIX^e siècle, comme Bellac où s'illustre l'Amical Orchestre en 1928¹⁸²³. Néanmoins, il est indubitable que les amateurs qui s'apparentent au type de musicien pris sur cette photographie de 1935 ne jouent pas un jazz pur ni de grande qualité. La musique afro-américaine en tant que mode musicale des années 1920 est reprise par des musiciens issus à l'origine du monde du folklore et de la danse traditionnelle. Il est ainsi normal de trouver au sein du cercle restreint des pratiquants du jazz en Limousin une frange d'amateurs qui, ne jouant pas un vrai jazz, s'adonnent plutôt à ce qu'on pourrait appeler un « para-jazz ». C'est par ailleurs ce que dénonce Jean Marcland dans son discours devant l'Assemblée littéraire du Limousin en 1926, lorsqu'il entreprend la description des jazz-bands américains :

« Je tiens à faire remarquer que dans ce type de Jazz-Band tout à fait primitif nous ne trouvons ni clacson [sic], ni trompe d'auto, ni sirène, ni sifflet. Pour ma part, je n'ai aucune souvenance d'un orchestre comprenant même à titre purement attractif un seul des instruments énumérés plus haut. Je ne sais ni ou [sic] cette idée a pu germer ni comment elle a pu se répandre dans la masse, qu'on ne pouvait faire partie d'un Jazz-Band si l'on n'était un virtuose de la sirène ou du sifflet ; j'ai même entendu parler de coups de pistolet ! cela devenait dangereux »¹⁸²⁴.

Nous notons ici un certain mépris des déviances musicales suscitées par une réception du jazz, non pas mauvaise mais incomplète. C'est sur ce point qu'interviennent les différences qui peuvent être établies entre une véritable importation du jazz américain et une acculturation de celui-ci avec les traditions locales.

¹⁸²³ Consulter la carte en figure 45, dans le chapitre II.

¹⁸²⁴ Conférence de Jean Marcland devant l'Assemblée littéraire et scientifique du Limousin en février 1926. Nous la reproduisons intégralement dans l'annexe n°18.



Figure 120. Photographie de l'orchestre « Marcel's Jazz » de Marcel Lalue, Limoges, vers 1935¹⁸²⁵.

Sur ce cliché pris à Limoges aux environs de 1935 (figure 120), nous distinguons trois musiciens de l'orchestre « Marcel's Jazz ». Dans les archives de la photothèque de Paul Colmar, il est indiqué qu'il s'agit de la formation musicale de Marcel Lalue. Le haut d'un escalier et une colonne en arrière-plan, ainsi que de la verdure – lierre et buissons – peuvent nous induire en erreur, en concluant trop hâtivement à une scène d'extérieur. Il peut s'agir d'un concert dans un espace vert de Limoges, un de ses nombreux jardins à moins qu'il ne s'agisse d'un décor spécialement conçu pour un bal – ce que laisse penser le jeu d'ombres derrière les artistes. Les trois hommes portent exactement la même tenue de soirée, avec nœud papillon et smoking noir. Deux sur trois arborent la moustache, très prisée à l'époque dans les cercles mondains.

Dans ce trio, l'accordéoniste tient un instrument de la marque d'une manufacture régionale, basée à Tulle : celle des frères Maugein, industrie tulliste depuis le début du XX^e siècle ; sur le boîtier gauche de l'instrument figurent par ailleurs les inscriptions « *Tulle* » et « *Corrèze* ». C'est un élément majeur pour comprendre à quel point la culture locale entre en relation avec celle de l'extérieur. Les musiques afro-américaines entendues en Haute-Vienne dans les années 1920 sont le fruit d'une transformation à partir de deux éléments d'origine

¹⁸²⁵ Photothèque de Paul Colmar.

distincte. Dans le *Dictionnaire du jazz*¹⁸²⁶, l'accordéon est répertorié en tant qu'instrument peu usité dans le jazz ; les auteurs rappellent un axiome de André Hodeir, qui qualifie l'accordéon d'« anti-jazz », mais concluent que, malgré sa marginalité, les rapports du jazz et de l'accordéon, bien que difficiles, existent. Les discussions sur l'usage des instruments sont présentes aussi localement. En 1926, un journaliste de *La Revue limousine* écrit :

« *L'accordéon, longtemps considéré comme un instrument de musique assez vulgaire, réservé aux bals-musettes ou aux danses campagnardes que mène un homme-orchestre, chaussé de grelots et frappant du talon, l'accordéon qu'on n'entendait guère que dans les corons de mineurs du Nord ou nos villages limousins, triomphe désormais dans les jazz-bands avec saxophones, trombones à coulisses et trompettes à clefs. [...]* Ayons donc pour l'accordéon quelque considération »¹⁸²⁷.

Le musicien au centre pose devant un présentoir avec quatre instruments dont il sait sans aucun doute se servir. Nous repérons un saxophone, une clarinette, un banjo et une flûte traversière. Bien que la clarinette et la flûte traversière aient été très longtemps incorporées dans la musique dite classique, ces quatre instruments ont eux aussi été accaparés par les jazzmen américains. C'est un indice pour avancer l'idée que le « Marcel's Jazz » joue de la musique afro-américaine, d'autant que l'accordéon n'était pas étranger à cette musique dès les années 1930. Un cinquième instrument apparaît à la loupe sur le présentoir, entre le banjo et le saxophone : il s'agit d'une flûte, qui ressemble beaucoup, par sa petite taille et sa facture, à une flûte dite « piccolo ». Tous ces instruments sont de teinte jazz, ce qui est surtout le cas pour trois d'entre eux, en plus de la batterie : banjo, clarinette et saxophone. Le banjo se distingue dès la toute fin du XIX^e siècle dans le style *dixieland* qui perdure jusque dans les années 1930. Quant à la clarinette, instrument à vent de la famille des bois créé à la fin du XVII^e siècle, elle est d'abord utilisée dans la musique classique – dans le *Concerto pour clarinette* de Mozart par exemple. Mais la clarinette devient l'arme fétiche de solistes tels que Sidney Bechet, Jimmie Noone, Albert Nicholas, Benny Goodman, Artie Shaw... Son intégration dans le jazz a surtout débuté par l'introduction en solo du célèbre *Rhapsody in blue* de Gershwin, composition classico-jazz du début des années 1920. Les deux derniers instruments, la flûte traversière et la flûte piccolo ne sont pas encore connus dans le monde du jazz et restent cantonnés à des répertoires très classiques. Cet élément confirme la polyvalence des premiers groupes de jazz. À noter tout de même que la flûte à système simple a longtemps été utilisée dans des fanfares et des orchestres amateurs jusque dans les années 1930. La flûte piccolo tenait une place essentielle dans les orchestres et les petites formations

¹⁸²⁶ CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz, op.cit.*

¹⁸²⁷ *La Revue limousine*, 15 juin 1926.

militaires, comme dans les harmonies. Nous pouvons donc en déduire que la forte présence orphéonique en Haute-Vienne constitue une solide assise pour le développement des rythmes syncopés.

Le batteur – qui pourrait être Marcel Lalue, sans certitude – possède une grosse caisse où apparaissent le nom du groupe et un dessin représentant un couple en tenue de soirée et en train de danser ; c'est une référence moins explicite que celle des Lous-ticks-Jazz. Il détient également deux cymbales, l'une à sa droite et la seconde à sa gauche ; il a, sur sa droite vers le bas de la grosse caisse une sorte de timbale. Sur le dessus de la grosse caisse nous pouvons apercevoir deux *woodblocks*, entre les cymbales, instruments identiques à celui des Lous-ticks-Jazz. Il faut noter l'absence de caisse claire, ce qui ne permet pas d'affirmer que le musicien n'en possède pas. La pauvreté des installations sur sa batterie peut indiquer deux choses : soit il ne possède pas les moyens de s'acheter plus d'accessoires rythmiques, soit le type de musique qu'il joue ne le pousse pas à en acquérir.

Contrairement à notre exemple précédent, cet orchestre semble bien plus mobile et a une plus grande visibilité dans la presse. Notre échantillon nous indique que Marcel Lalue, sous des noms parfois égratignés dans les articles, circule dans un périmètre départemental, pour sillonner les bals, dès 1929. Jusqu'en 1932, nous le retrouvons par exemple à Nantiat, Ambazac, Sereilhac, Châlus, La Jonchère¹⁸²⁸. En dépit de la crise, il poursuit son activité puisqu'il apparaît dans des soirées à Rilhac-Rancon¹⁸²⁹ et à Bonnac-la-Côte¹⁸³⁰, respectivement en 1934 et en 1936.

Les trois groupes que nous venons d'étudier sont autant de preuves de l'influence du modèle culturel afro-américain sur une partie des musiciens du département. Ils prouvent, en outre, que le mélange emprunte des codes issus des traditions préexistantes en Haute-Vienne, notamment du point de vue instrumental et, sans doute, de celui du répertoire.

Au-delà de ces trois orchestres, de nombreux ensembles avec jazz ou jazz-band sont annoncés par voie écrite pour animer les bals. C'est seulement dans un second temps, à partir de 1925, que leurs noms sont américanisés. Les plus actifs sont basés à Limoges et sont placés sous la direction de musiciens déjà rompus à l'exercice du bal : c'est le cas pour Marcel Hyvernaud et le « Poultry jazz », le Odd Boys Band de Jean Marcland sur lequel nous reviendrons ; puis nous croisons dans les sources les groupes suivants : The Merry Pigs Jazz, The Rigoli's Jazz, New-Jazz Giraud, O-Gust-Jazz, Joy Full Jazz Ranciat, The Mondoly Jazz, The Lemovices Jazz, Manvly's Jazz, Simon's Jazz, The Papa-Jazz, Young Boys Jazz, Pierrot-

¹⁸²⁸ Voir l'annexe n°17.

¹⁸²⁹ *Courrier du Centre*, 30 septembre 1934.

¹⁸³⁰ *Le Populaire du Centre*, 15 août 1936.

Jazz, The Accordéon-Jazz, Riboulding Jazz, The Dahlias-Jazz, The Zigotos-Jazz, The Mabouls-Jazz, Raymond's Jazz, The Black-Cat Jazz, Aventuros Jazz, The King's Jazz, Why Not Jazz, Diabolic Jazz, Harris-Jazz, Fernandy's Jazz, The Joyce's Jazz, etc. et même un Mickey Jazz qui apparaît en mai 1930 à Solignac¹⁸³¹. Les traductions renvoient aux analogies utilisées pour le jazz à ses débuts, aux noms des meneurs de l'orchestre, aux âges et générations ou bien à d'autres qualificatifs parfois humoristiques : volaille (*poultry*), cochons (*pigs*), le chat noir (*black cat*), les jeunes, les papas, les Lémovices¹⁸³², la joie, le diable, la folie ou la bizarrerie (*Zigotos, Odd, Mabouls*).

Tous ces noms à consonnance anglo-saxonne témoignent de la pénétration de la culture afro-américaine dans les mœurs. Moderniser l'intitulé de l'orchestre est un gage de succès, en priorité auprès de la jeunesse.

Les musiciens les plus en vue dans cette période sont une poignée à apparaître dans les sources. Car, le plus souvent, le nom du groupe occulte celui des artistes eux-mêmes, qui n'apparaissent que lors de grands événements ou de manière épisodique dans les articles. Les Limougeauds sont davantage mis en avant et sont présentés sous les qualificatifs de « maître » ou de « maestro » : Broeders, Deonchas, Faucher, Viroulet, Jean Gaillard, Ranciat, Châtenet, Marcel Hyvernaud et Raymond Canérot. Dans le reste du département, quelques musiciens sont cités à plusieurs reprises, comme Brodeaux, Giraud, Goursaud et Marcel Lalue¹⁸³³.

Du point de vue purement musical, le répertoire reste trop lâche pour pouvoir parler réellement de jazz. Les bals, où ont lieu les innovations kinésiques et sonores, comportent encore une part importante d'airs de musette et de folklore, voire de variétés françaises et internationales. Olivier Roueff rappelle lui aussi cette idée en affirmant qu'en

« [...] 1926, ce qu'on appelle "le jazz" désigne de façon indissociable des images, des valeurs, des pratiques, des musiques multiples. En effet, l'idée que "le jazz" constitue un genre musical à part entière vient tout juste d'être avancée et reste largement polémique. De façon minimale [...], on appelle jazz ou jazz-band une formule d'orchestre plus ou

¹⁸³¹ L'ensemble des noms des groupes est répertorié dans l'annexe n°17 avec les dates et les lieux des concerts.

¹⁸³² Rappelons que les Lémovices sont le peuple celte qui domine le territoire limousin jusqu'à la conquête romaine du I^{er} siècle av. J.-C. La référence de l'orchestre, pour lequel nous n'avons aucune autre indication dans les sources, est donc clairement historique. Le choix de ce nom est un bel exemple d'appropriation culturelle, puisqu'il est le signe d'une volonté d'enraciner localement cette musique venue de l'étranger.

¹⁸³³ Voir l'annexe n°17.

*moins stabilisée apparue dans le sillage glorieux de l'armée américaine, voire uniquement son instrument emblématique : la batterie »*¹⁸³⁴.

La fondation de petits orchestres portant des noms à consonance anglo-saxonne est un phénomène national. « L'ensemble de la France est touché : des photos prises dans de petits villages des Landes de Gascogne entre 1920 et 1925 montrent, et ce n'est qu'un exemple, leurs noms peints sur les grosses caisses, un Albert Jazz jouant pour une noce à Saint-Justin et un Pingouin Jazz animant le carnaval de Louchats [...]. Le terme jazz recouvre donc des musiques extrêmement diverses [...] »¹⁸³⁵.

Néanmoins, au cœur des Années folles, des amateurs saisissent le jazz comme un objet d'étude et de pratique à part entière et tentent de reproduire ses caractéristiques sonores plus fidèlement. Ils contribuent *de facto* à la diffusion d'un jazz plus conforme au modèle américain originel.

c) Penser et jouer le jazz

En mars 1925, le groupe de jazz des Odd Boys Band est fondé (figure 121) ; il est composé du pianiste Jean Marcland (1903-1964), alors étudiant en médecine et de trois de ses amis – Charles Colombier au banjo, René Sicot à la batterie et Jean Vidali au saxophone – et il initie une dynamique de fondation de groupes par d'autres amateurs. Jean Marcland, leader de l'orchestre, d'abord quatuor puis remanié en trio, est l'un des premiers amateurs éclairés du jazz en Haute-Vienne. Son parcours révèle une sociabilité singulière, portée par une connaissance fine du monde afro-américain, une vaste curiosité culturelle, des capacités d'apprentissage et une claire volonté de partage et de défense du jazz.

¹⁸³⁴ ROUEFF Olivier, « Les mots du jazz. Retour(s) sur Le Jazz, d'André Schaeffner et André Coeuroy », in *L'Homme*, 2001/2-3, n° 158-159, pp.239-259, p.244.

¹⁸³⁵ MARTIN Denis-Constant, « De l'excursion à Harlem au débat sur les "Noirs". Les terrains absents de la jazzologie française », in *L'Homme*, 2001/2 n° 158-159, pp.261-277.



Figure 121. Photographie des musiciens du « Odd Boys Band », composé, de gauche à droite, par Jean Marcland, Bernard Charles et Jean-René Sicot, 1925¹⁸³⁶.

Sans aller jusqu'à le qualifier de théoricien, nous pouvons dire qu'il s'inscrit dans la lignée des penseurs du jazz des Années folles qui nourrissent des réflexions intellectuelles sur ce nouvel art musical, ponctué par le premier grand ouvrage écrit spécifiquement sur ce style par les deux anthropologues et ethnologues André Coeuroy et André Schaeffner en 1926¹⁸³⁷.

Né d'un père médecin en 1903 à Limoges, Jean Marcland se dirige vers des études de médecine malgré une passion très prononcée pour la musique, qui l'amène à apprendre le piano (figure 122) classique au conservatoire limougeaud¹⁸³⁸. Étudiant, c'est avec ses amis qu'il entreprend de jouer de temps en temps du jazz, dès le début des années 1920, plongé dans ce monde artistique par son père, mélomane averti qui a certainement découvert la

¹⁸³⁶ Collection de Patrick Marcland.

¹⁸³⁷ COEUROY André, SCHAEFFNER André, *Le Jazz*, Paris, C. Aveline, 1926, 152 p.

¹⁸³⁸ Patrick Marcland, le fils de Jean Marcland, nous a gracieusement confié des archives privées – photographies, partitions, biographie, textes écrits – dont une partie a été utilisée pour notre exposition « Jazz in Limoges » au Musée de la Résistance de la ville en 2018.

musique afro-américaine par le disque. Parti dans la capitale pour achever ses études, il décide de combler ses fins de mois en jouant du piano dans des cabarets parisiens. Excepté ses cours de musique classique, il n'a aucune formation pour jouer du jazz ; c'est donc en autodidacte qu'il apprend à maîtriser le style américain. Pour éviter de se faire reconnaître – et d'être dénoncé à son père qui le croit très impliqué dans ses études – il utilise le pseudonyme de Marc Lanjean. Chose notable dans une vie de musicien, il se fait remarquer au Bœuf sur le Toit, alors qu'il remplace occasionnellement deux pianistes majeurs, Clément Doucet et Jean Wiener. Lors de cette soirée, il rencontre Ray Ventura, qui lui propose de rejoindre son orchestre qu'il vient de monter. Multi-instrumentiste, il alterne les performances entre le piano et la batterie, aux côtés de la célébrité grandissante qu'est Ray Ventura (figure 123). Surtout, cette période constitue pour lui le début d'une production intense d'écriture d'arrangements et de ses premières chansons. Passé son service militaire en 1930, il acquiert son diplôme tant attendu par son père et devient médecin-chef en 1934, date à laquelle il quitte l'orchestre de Ray Ventura ; ce qui ne l'arrête pas dans ses activités d'arrangeur, d'auteur et de compositeur. En parallèle, il commence à s'immiscer dans le monde du cinéma en composant ses premières musiques de films. Son statut de médecin l'amène au front lors de la mobilisation de la Seconde Guerre mondiale ce qui, après son retour de captivité, le décide à délaisser la médecine pour se consacrer essentiellement à la musique. Il devient le pianiste de Jacques Hélian, avant d'être accompagnateur d'André Dassary et de travailler de nouveau avec Ray Ventura dès 1946 pour diriger une de ses maisons d'édition jusqu'à sa mort en 1964.

À travers ce parcours atypique, il faut voir en Jean Marcland une personne cultivée et lettrée amoureuse du jazz à la fois dans sa forme et dans son fond. C'est pourquoi, pour satisfaire sa curiosité et son souci de retracer l'histoire des musiques afro-américaines pour ensuite la transmettre à un public plus large, il se lance dès la fin des années 1920 dans une démarche scientifique visant à produire un rapport détaillé des origines du jazz et de ses principales caractéristiques. Parallèlement à ses études et à ses activités musicales, il donne une conférence sur le jazz devant un public intéressé : celui de l'Association littéraire et scientifique du Limousin à laquelle il appartient, qui l'écoute avec attention en février 1926 exposer ses recherches sur le jazz-band. Il déclare dans son allocution que le « jazz-band reste encore largement confiné dans les cercles du divertissement doré de la capitale ou des grandes villes de province »¹⁸³⁹. Aussi, Jean Marcland est plutôt pragmatique quant à la vie musicale de son département de naissance.

Il confirme l'idée d'Olivier Roueff et de Denis-Constant Martin selon laquelle « tout au long de cette période, alors que les jazz-bands sont présents jusque dans les campagnes, des

¹⁸³⁹ MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXème siècle*, op.cit., p.100.

musiciens de dancing [...] s'initient au nouveau langage musical. [...] Ainsi certaines sociétés orphéoniques [...] attribuent à partir de 1926 le déclin de leur audience et leurs difficultés inédites à recruter de jeunes musiciens à la concurrence des jazz-bands »¹⁸⁴⁰.

Aussi, Jean Marcland revêt dès le milieu des années 1920 une double étiquette. Celle d'un penseur du jazz d'abord – dans la contemporanéité des travaux lancés par André Schaeffner et André Coeuroy –, puis celle d'un des premiers amateurs de la Haute-Vienne, de haut niveau, à se spécialiser dans le jazz et à en devenir un professionnel. Dans sa conférence de 1926, que nous reproduisons intégralement en annexe¹⁸⁴¹, plusieurs étapes de son raisonnement sont repérables. Il note avant tout le discrédit majeur que connaît le jazz pourtant méconnu par des personnes qui, selon lui, « n'ont pas voulu comprendre [le jazz] par une sorte de contre-snobisme exagéré ». Il s'attache ensuite à retracer l'étymologie du mot jazz. Bien que son affirmation soit fortement contestable, elle prouve clairement la volonté de Jean Marcland de s'inscrire dans la démarche scientifique d'un observateur spécialisé. Suivent une description des instruments identitaires du jazz, une dénonciation des déviations suscitées par le folklore et par des amateurs qui sont, d'après lui, mal informés. Il affirme en effet qu'avec « des cymbales, des grosses caisses, et l'amour de la caricature aidant, des clacksons [sic], sifflets et avertisseurs fantaisistes, il n'en fallait pas plus pour assimiler le Jazz-Band au plus commun charivari des tréteaux forains ». Ce que confirment Olivier Roueff et Denis-Constant Martin lorsqu'ils écrivent que « dans les années vingt et trente, le mot [jazz] se rencontre aussi bien dans les bals rustiques, dans les programmes de music-halls populaires, sur les affiches des cinémas, dans les textes d'écrivains d'avant-garde »¹⁸⁴². En avant-dernière partie de sa conférence, Jean Marcland insiste sur le répertoire uniquement américain des musiques qu'il décrit, remontant pour cela aux styles pré-jazz (*ragtime* et *spirituals*). Enfin, il clôt son discours en évoquant l'apport considérable des musiciens européens dans la composition du jazz connu d'alors, citant Robert Schumann, Edvard Grieg et les compositeurs du XX^e siècle qui se sont appropriés les premiers les principes musicologiques novateurs du jazz¹⁸⁴³. Dans sa

¹⁸⁴⁰ MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, op.cit., p.123.

¹⁸⁴¹ Voir l'annexe n°18. Le texte de la conférence nous a également été remis dans son intégralité par Patrick Marcland.

¹⁸⁴² MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz*, op.cit., p.13.

¹⁸⁴³ Jean Jamin explique par exemple que « au début du XX^e siècle, le jazz [...] s'est aussi [imposé] en Europe [...] d'une façon très étrange par des musiciens dits "classiques". Je pense notamment à Stravinsky qui avait déjà repéré ce qu'il y avait dans le jazz [...], le *ragtime* [qui] est une des formes musicales que le jazz a pris dans son archéologie, son histoire. [...] Stravinsky, Debussy également [...] qui a essayé d'imiter le *ragtime*. [...] Darius Milhaud [et] du côté des Autrichiens [...] on cherchait l'atonalité [...] et le jazz [...] leur est apparu comme une musique qui posait une question tout à fait importante à la recherche musicale même en Europe. C'était celle de l'atonalité. Et le fait est que l'invention de la *blue note*, cette note qui est indécidable, dont on ne sait pas si elle est majeure ou mineure [...], a fasciné ces musiciens à l'époque, au point qu'Erik Satie par exemple disait [...] "le jazz

conclusion, il cite une phrase d'André Coeuroy, indiquant qu'il a peut-être lu, ou au moins pris connaissance des travaux de l'ethnologue français.



Figure 122. Photographie de Jean Marcland au piano, années 1930¹⁸⁴⁴.

nous crie sa douleur et on s'en fout, c'est pour ça qu'il est beau, qu'il est réel" ». Voir l'annexe n°24 dans ARROUA, Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, *op.cit.*, p.258.

¹⁸⁴⁴ Collection de Patrick Marcland.



Figure 123. Photographie de Jean Marcland (3^e en partant de la gauche) chez Ray Ventura, années 1930¹⁸⁴⁵.

L'action de Jean Marcland pour le jazz en Haute-Vienne ne s'arrête pas à ce discours vulgarisateur. Présent lors de la conférence, son orchestre a pour tâche d'illustrer ses propos par des démonstrations musicales. L'anecdote veut que, lors de sa conférence de 1926, le président de l'Association littéraire, l'écrivain Charles Silvestre, s'inspire de ce qu'il vient d'écouter, « quatre curieuses fantaisies »¹⁸⁴⁶ selon le compte-rendu de l'événement, pour évoquer la réception du jazz dans son œuvre parue en 1927, *Le vent du Gouffre*¹⁸⁴⁷. La curiosité et la passion qui animent Jean Marcland autour du jazz noir en font l'un des pionniers des cultures noires américaines en Limousin et en France.

Son américanophilie est également sensible dans ses *Impressions d'Amérique* au retour de son voyage aux États-Unis en 1930¹⁸⁴⁸. Ce média constitue le vecteur privilégié de ses idées, par exemple lorsqu'un article intitulé « Jazz-Band »¹⁸⁴⁹ dans *La Revue limousine* en janvier 1929 publie quelques lignes de sa conférence de 1926.

¹⁸⁴⁵ Collection de Patrick Marcland.

¹⁸⁴⁶ *Courrier du Centre*, 8 février 1926.

¹⁸⁴⁷ SILVESTRE Charles, *Le vent du Gouffre*, Paris, Plon, 1928, 286 p.

¹⁸⁴⁸ *La Vie limousine*, 25 janvier et 25 février 1931. Son récit, publié en deux fois, est daté de septembre 1930. La teneur principale de son propos ne repose pas sur la musique. L'auteur réalise simplement un compte-rendu de voyage, de son arrivée sur le « France » dans la baie de New York, jusqu'à ses visites dans les divers quartiers. Des passages évoquent également la ségrégation raciale. Évoquant à plusieurs reprises Georges Duhamel – dont il admire l'œuvre des *Scènes de la vie future* –, il prend le contrepied de ce dernier en dressant un constat bien plus modéré – voire admirateur – de la modernité et du gigantisme étasunien.

¹⁸⁴⁹ *La Revue limousine*, 1^{er} janvier 1929. La rubrique dans laquelle s'insère son article s'intitule, elle, « La musique et les mœurs ». La première page s'ouvre avec le dessin « Le jazz blanc » du 21^e Salon

to Jan VIDALI
I WANT TO BUY A CLOUD
MELODY - FOX TROT

J. MARKLAND

PLANO

INTROD

Copyright 1928 by
Jean LAGUENY Éditeur à Limoges.

J. 408. L.

Tous droits d'exécution de reproduction
à l'arrangement réservés pour tous pays

Figure 124. Première page de la partition du foxtrot *I want to buy a cloud*, composé par Jean Marcland, édité par la maison Lagueny, 1928¹⁸⁵⁰.

Le cercle de sociabilité de Jean Marcland dans le monde musical départemental s'étend au réseau des éditeurs. Jean Lagueny édite en 1928 l'une de ses premières compositions, *I want to buy a cloud*, un foxtrot (figure 124) pour lequel l'auteur utilise un autre pseudonyme – Markland. Le morceau est dédié à l'un de ses amis, le saxophoniste Jean

des Humoristes en mars-avril 1928. Nous y voyons un groupe de six jeunes musiciennes blanches (banjo, batterie, saxophone, accordéon, trombone et piano), installées dans une hutte, faire danser un couple de noirs ; tous les personnages sont nus.

¹⁸⁵⁰ ADHV, 37 J 4.

Vidali, qui faisait partie, nous l'avons vu, de la formation initiale du Odd Boys Band. Une seule autre partition, *La fête au village*, datée de 1937, est conservée aux Archives départementales de la Haute-Vienne¹⁸⁵¹.

d) L'ère des grands spectacles (1930-1940)

À Limoges, même si les conséquences de la crise économique sont visibles dans le monde du spectacle, l'élan donné aux modes afro-américaines n'est pas stoppé. Nous assistons surtout à une refonte de l'offre musicale. Les amateurs et les professionnels, qui sont massivement touchés par le chômage¹⁸⁵² au même titre que le monde ouvrier dans son ensemble, sont moins visibles dans la presse écrite. Les difficultés économiques contraignent certaines salles au mutisme, celles-ci ayant du mal à payer les cachets des artistes.

Pour gagner un peu d'argent¹⁸⁵³ dans cette période difficile, de nombreux amateurs s'inscrivent à des marathons de danse dont le but est d'effectuer des pas pendant des centaines voire des milliers d'heures. Compte tenu de la vogue du swing, ces événements mettent en musique des airs de jazz à la mode, mais dans un répertoire qui demeure varié. C'est ce que suggère l'étude organologique : batterie, saxophone et accordéon sont visibles à l'arrière-plan de deux photographies conservées du marathon de danse organisé au Casino de Limoges en 1933, que nous avons étudiées dans notre premier chapitre (figures 9 et 10). Une note de décembre 1932 étaye l'hypothèse en rappelant les règles du marathon, qui se déroule sur un ring « aux accents d'un jaz [sic] »¹⁸⁵⁴. L'objectif est, bien évidemment, de tenir le plus longtemps sur le ring, en bénéficiant de quinze minutes de repos à la fin de chaque heure, ainsi que de ravitaillements à trois heures d'intervalle. Cela suppose en outre une endurance de la part des musiciens qui se relaient jusqu'à la fin de la compétition.

¹⁸⁵¹ ADHV, 37 J 6. Le morceau est édité par les éditions Ray Ventura & Cie à Paris ; les paroles et la musique pour piano sont signées Marc Lanjean.

¹⁸⁵² Un article du *Courrier du Centre* du 11 janvier 1933 fournit des chiffres de Martinelli, président de la section lyrique de l'Union des artistes français. Selon lui, le chômage concerne « 19.000 sur 21.000 exécutants ; 4.000 sur les 6.000 artistes adhérents de l'Union [...]. Il y avait, jadis, en France, 300 salles de théâtre ; à l'heure actuelle, on n'en compte plus que 31 ». Les causes sont étendues à la hausse des frais d'exploitation, à des répertoires jugés désuets et à la concurrence des cinémas et de la T.S.F. « retenant les possesseurs de poste au coin de leur feu ». Pour Limoges, le chiffre avancé est de « 6 à 7.000 chômeurs ».

¹⁸⁵³ Une note du *Populaire du Centre* du 5 janvier 1933, à la 485^e heure de danse, explique que « les spectateurs viennent [...] en nombre et distribuent avec générosité des primes qui donnent un attrait particulier à cette épreuve d'endurance ».

¹⁸⁵⁴ *Courrier du Centre*, 17 décembre 1932.

Face à la sensible diminution des concerts donnés par les orchestres amateurs de Limoges et du département, ce sont les salles les plus spacieuses qui prennent le relais pour proposer du jazz au public, lors de grands spectacles.

Toutefois, les groupes les plus sollicités de la période précédant la crise continuent leurs activités jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. C'est le cas, par exemple, de Marcel Hyvernaud¹⁸⁵⁵ ou de l'orchestre Châtenet. Les bals ne disparaissent pas et, à Limoges, les rendez-vous sont encore nombreux. Quelques groupes sont même constitués dans cette période : les « Andrew Jazz »¹⁸⁵⁶ qui se produisent à la matinée dansante du Vélo-club des Ponts à la Cidrerie à Limoges en 1935 ; ou encore les « Léons-Jazz »¹⁸⁵⁷ à la même date, dirigés par un certain Léon Clément. Il semblerait en réalité que les années difficiles dans le monde musical se situent dans un intervalle de deux années, entre 1932 et 1934 uniquement ; les annonces des bals et des soirées dansantes étant de nouveau plus nombreuses après cette date – sans omettre les annonces réalisées désormais par la voie radiophonique, pour lesquelles nous ne disposons d'aucune archive. Un autre orchestre, intitulé « Bob-Run » apparaît aussi à la fin des années 1930. Il s'agit d'un ensemble formé par Christian Beaubrun, dont le fils nous a fourni un témoignage intéressant sur ses activités musicales pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁸⁵⁸, lors de nos précédentes recherches.

Mais dans les années 1930, la tendance est au sensationnel. Ainsi, le théâtre – rebaptisé salle Berlioz en 1932 – ou le Cirque-théâtre, font office de scène de jazz le temps des tournées d'artistes déjà célèbres dans les cercles culturels parisiens. Cette phase vient conclure celle de l'apprivoisement du jazz pour les musiciens et pour le public. Bien que le Cirque-théâtre de Limoges propose à la fin des années 1920 des spectacles de grande envergure¹⁸⁵⁹, l'ère des grands spectacles et des tournées d'artistes nationaux et

¹⁸⁵⁵ Le groupe The Poultry Jazz joue par exemple le 15 décembre 1934 à l'hôtel Lasgrézas, le 16 février 1936 à l'hôtel Vialle ou encore le 29 janvier 1939 à l'hôtel du Faisan. *Courrier du Centre*, 20 décembre 1934, 22 février 1936 et 17 janvier 1939.

¹⁸⁵⁶ *Courrier du Centre*, 14 décembre 1935.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.* Il s'agit d'une soirée dansante de l'Amicale des Infirmiers, offerte dans les salons de l'hôtel Vialle.

¹⁸⁵⁸ Les deux entretiens réalisés avec Alphonse Beaubrun en mars et en avril 2011 sont retranscrits intégralement dans ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne, op.cit.*, tome 2, pp.145-153. Il y indique que son père, né en 1909, a créé cet orchestre de sept musiciens en 1938 à Limoges, avec lequel il aimait « beaucoup jouer le répertoire Duke Ellington qui arrivait en Europe à cette époque ». Nous trouvons néanmoins la trace d'un « excellent jazz "Bob'Run" » dès le 25 novembre 1937 dans *La Vie limousine*, pour un gala radiophonique dans la salle de l'Union. Il ajoute avoir connu le jazz par l'activité de son père mais également par la possession d'un « phonographe » ; de plus, il indique que « la vie musicale de [son] père c'était dans les années 30 surtout, mais il jouait déjà dans les années 20 ».

¹⁸⁵⁹ Le programme de la saison 1927-1928 contient, par exemple, l'opérette *No. No. Nanette*, avec les « musiciens du jazz », composés d'un « trapp drummer, sax alto, sax ténor, trompette, trombone ». AML, 1 S 30.

internationaux s'ouvre réellement dès le printemps 1930, par la venue des deux pianistes renommés du Bœuf sur le Toit parisien, Jean Wiener et Clément Doucet. Ces derniers donnent un concert le 5 mai 1930¹⁸⁶⁰ à la salle des Conférences de Limoges ; dans son compte-rendu, Charles Christian ne tarit pas d'éloges sur les artistes, affirmant qu'ils

« [...] ont créé un genre [...]. Par les combinaisons de rythmes, de timbres, de dissonances, ils métamorphosent la moindre banalité au point de la rendre attrayante. Recherches patientes et minutieuses de la couleur et de l'effet. [...] La notoriété commerciale qui s'attache à leurs enregistrements remplit les salles sur leur passage. Et cela aussi est un genre nouveau... »¹⁸⁶¹.

La dernière remarque de Charles Christian, ci-dessus, évoque à merveille le changement culturel qui se dessine à l'orée de la décennie d'avant-guerre. Popularisés par les disques et par la radiodiffusion, les grands noms des musiques afro-américaines et des modes musicales en général ont un auditoire élargi, qui explique en partie la forte affluence dans les salles.

Le Cirque-théâtre offre dès la saison 1931-1932 l'occasion au public limousin d'assister à un « Gala de musique de jazz »¹⁸⁶², puis à la représentation du quatuor vocal de « Roland Darsey et ses cadets »¹⁸⁶³. L'événement est de taille, puisque la description de l'orchestre révèle la présence de musiciens à la renommée grandissante en France, dont Raymond Legrand (1908-1974) et Jacques Hélian (1912-1986).

Joséphine Baker, qui bénéficie d'une forte renommée après le succès de la *Revue nègre*, à Paris, en 1925, vient par deux fois à Limoges, en 1934¹⁸⁶⁴ et en 1938¹⁸⁶⁵ (figure 125), obtenant d'incontestables triomphes avec son orchestre.

« Pendant une heure et demie, Joséphine Baker, devant les boys de son jazz, bruyants et déchaînés, apparaît, une douzaine de fois, infatigable, se dépensant sans compter, toute à son public, à son métier, à son art [...]. Et la salle, devant tant de grâce et de

¹⁸⁶⁰ Leur concert était prévu pour être donné en février de la même année, mais une « congestion pulmonaire » de Jean Wiener a entraîné l'annulation de la représentation. *Courrier du Centre*, 15 février 1930.

¹⁸⁶¹ *Courrier du Centre*, 5 mai 1930.

¹⁸⁶² AML, 1 S 30, programme du Cirque-théâtre de Limoges pour la saison 1931-1932.

¹⁸⁶³ *Ibid.*

¹⁸⁶⁴ *Courrier du Centre*, 24 avril 1934.

¹⁸⁶⁵ *Id.*, 9 avril 1938.

fougue, devant tant d'efforts dépensés pour satisfaire le public auquel la vedette ne demande qu'à plaire, éclate en applaudissements »¹⁸⁶⁶.



Figure 125. Annonce du concert de Joséphine Baker en 1938 au Cirque-théâtre de Limoges¹⁸⁶⁷.

D'autres artistes viennent jouer avec des orchestres composés parfois par des dizaines de musiciens. Ray Ventura et sa troupe, à laquelle appartient au début des années 1930 Jean Marcland, nous l'avons vu, vient faire des représentations régulières sur les planches limougeaudes : en 1932 au Cirque municipal¹⁸⁶⁸, en 1935 dans la salle Berlioz¹⁸⁶⁹, 1937¹⁸⁷⁰,

¹⁸⁶⁶ *Courrier du Centre*, 29 avril 1934.

¹⁸⁶⁷ *Id.*, 10 avril 1938.

¹⁸⁶⁸ *Id.*, 1^{er} mars 1932.

¹⁸⁶⁹ *Id.*, 6 novembre 1935.

¹⁸⁷⁰ *Id.*, 9 mai 1937.

1938¹⁸⁷¹, 1939¹⁸⁷², etc. Dans le compte-rendu du spectacle donné en 1935, nous pouvons lire que

« [...] si l'immense salle n'était pas complètement bondée, elle était fort honorablement garnie, et d'un public de fins connaisseurs, qui sut apprécier les divers aspects du talent des "collégiens" de Ray Ventura [...]. Le public qui si souvent n'attend pas que le rideau soit baissé pour prendre la fuite ne voulait plus quitter la salle... Et le spectacle était terminé depuis plusieurs minutes que des fanatiques du jazz criaient encore : "Une autre ! une autre !" »¹⁸⁷³.

La critique musicale, elle, est plutôt soulagée de progressivement se détacher du modèle de jazz jusque-là présenté au public du département, dans les bals et dans les petits concerts. Nous pouvons lire, dans *Le Musicien Limousin*, à propos du même concert de Ray Ventura :

« Un jazz ? Si l'on veut, mais certainement pas comme le pourraient souhaiter ceux qui éprouvent une admiration peut-être excessive pour le bruit qui n'est, hélas ! pas toujours de la musique ! [...] Une batterie discrète qui sait ne se faire entendre que quand il faut [...] propre à confondre à tout jamais les ordinaires marteleurs de batterie de cuisine à qui cet emploi délicat est d'habitude confié. [...] une interprétation hors de pair, accentuant seulement les rythmes syncopés [...] »¹⁸⁷⁴.

Enfin, d'autres artistes se produisent sur les grandes scènes de Limoges, à l'instar d'Alibert par deux fois en 1936¹⁸⁷⁵ ou encore de Fred Adison avec son « Orchestre Jazz-attraction » et son « swing formidable »¹⁸⁷⁶ en 1938, puis par deux fois lui aussi en 1939¹⁸⁷⁷.

Charles Christian observe avec lucidité que « chaque âge a ses plaisirs, chaque époque a ses divertissements favoris et il est bien certain que le Jazz-spectacle connaît une singulière faveur »¹⁸⁷⁸. Il est certain que ces concerts de « variétés-jazz » contribuent à la popularisation et à la diffusion du jazz en Haute-Vienne, au même titre que les nouvelles technologies. C'est par ces deux vecteurs que la diffusion des premiers airs de jazz « véritable », est réalisée, c'est-à-dire non influencée ou parasitée par des pratiques locales

¹⁸⁷¹ *Courrier du Centre*, 25 mai 1938.

¹⁸⁷² *Id.*, 18 mai 1939.

¹⁸⁷³ *Id.*, 6 novembre 1935.

¹⁸⁷⁴ *Le Musicien Limousin*, novembre 1935.

¹⁸⁷⁵ *Courrier du Centre*, 14 mars et 25 novembre 1936.

¹⁸⁷⁶ *Id.*, 9 octobre 1938.

¹⁸⁷⁷ *Id.*, 26 avril et 12 décembre 1939.

¹⁸⁷⁸ *Id.*, 28 avril 1939.

et anciennes – notamment du point de vue des métissages instrumentaux ou des répertoires – ou associée à des spectacles de variété ou encore reléguant le jazz à un simple rôle de divertissement lors des entractes.

C'est tout un monde musical qui est en pleine évolution. Jean Laguény, l'éditeur et marchand de musique, s'adapte aussi à la demande ; non seulement il édite des œuvres modernes, à l'instar des compositions de Jean Marcland – sans abandonner son combat régionaliste – mais il propose un panel instrumental adapté aux amateurs. Aussi, le stand qu'il tient lors de la deuxième semaine du Limousin en 1927 est décrit ainsi dans *La Vie limousine* :

« À notre époque férue de jazz-band, M. Laguény se devait de compléter son exposition par un matériel de jazz de professionnel, qui fera envie à tous les musiciens du dancing »¹⁸⁷⁹.

Les documents conservés dans le fonds Laguény des Archives départementales de la Haute-Vienne confirment une adaptation progressive. La carte commerciale est modifiée aux alentours de 1930, par l'ajout de l'information suivante : « tous les instruments en jazz. Grosse caisse, tambour, pédales et accessoires »¹⁸⁸⁰.

C'est aussi la période pendant laquelle le cinéma parlant s'installe définitivement à Limoges et dans les salles construites au cours des années 1910-1920. Bien que cela ait pu, dans un premier temps, nuire à la diffusion du jazz – en tout cas pour les concerts et la musique *in vivo* – quelques projections¹⁸⁸¹ rappellent que la mode sonore de l'époque est bel et bien celle du jazz étasunien.

Ces spectacles sont très appréciés et très fréquents jusqu'à l'entrée en guerre, qui ouvre une autre période de restrictions dans le domaine de la musique. En mai 1940, les bals sont de nouveau interdits¹⁸⁸². Toutefois, le jazz ne disparaît pas à Limoges qui continue de bénéficier des tournées des grands orchestres, comme ceux de Bob Gordon, Ray Ventura ou Raymond Legrand¹⁸⁸³. Parallèlement, des Limougeauds, comme Roger Blanc et Jean-Marie

¹⁸⁷⁹ *La Vie limousine*, mai 1934.

¹⁸⁸⁰ ADHV, 37 J 2, publicités Laguény.

¹⁸⁸¹ *La Féerie du Jazz* « avec le célèbre Paul Whiteman et son orchestre » est par exemple projetée au Capitole de Saint-Junien en 1932. Le *Courrier du Centre*, 5 mars 1932. Le même journal annonce l'inauguration du cinéma parlant à Saint-Léonard-de-Noblat le 15 septembre 1932.

¹⁸⁸² Arrêté municipal du 22 mai 1940, interdisant les dancings et les bals publics. Le *Courrier du Centre*, 22 mai 1940.

¹⁸⁸³ *Le Populaire du Centre* annonce les concerts de Ray Ventura le 14 février 1941, Bob Gordon le 25 août 1941, Fred Adison le 7 mai 1942 et Raymond Legrand le 15 septembre 1943. La musique sous l'Occupation a fait l'objet d'une très belle analyse de LE BAIL Karine, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2016, 440 p. En ce qui concerne spécifiquement le jazz, consulter RÉGNIER Gérard, *Jazz et société sous l'Occupation*, op.cit.

Masse, accentuent leur activité de promotion du jazz pendant la guerre, qui, bien loin de freiner le développement du jazz, annonce son effervescence après 1945 et sa structuration pérenne autour du Hot club de Limoges, fondé en 1948.

Nous pouvons retenir plusieurs caractéristiques de l'implication des musiques afro-américaines dans les sociabilités musicales de la Haute-Vienne, durant l'entre-deux-guerres. C'est, dans un premier temps, une époque de découverte et d'acculturation, peu après le départ des troupes américaines du département. Bien que les danses modernes et les airs nouveaux soient de plus en plus diffusés dans la société, la majorité des bals et des dancings engagent des orchestres contenant des musiciens spécialistes du répertoire traditionnel ; ainsi, l'introduction des rythmes réels du jazz se fait de manière éparse et épisodique, à la marge d'une pratique restée essentiellement centrée sur le folklore et le musette.

D'autre part, l'essentiel du processus est le fait d'hommes jeunes, pour la plupart des étudiants, blancs et issus des milieux plutôt aisés. Le cercle de sociabilité qui se crée autour du jazz et des musiques afro-américaines englobe une micro-société capable d'entendre les originalités sonores – par le disque ou *in vivo* – de les pratiquer voire de les analyser dans le cas de Jean Marcland, par exemple. Cet aspect socio-culturel atteste de l'appropriation du jazz et de ses principes par une élite, la popularisation du genre n'intervenant réellement que pendant les Trente glorieuses¹⁸⁸⁴.

Enfin, la décennie 1930-1940 présente un tout autre aspect dans la continuité de la phase d'approvisionnement constatée pour les Années folles. Quelque peu essouffés par le marasme socio-économique du début de la décennie, les bals, sans pour autant disparaître, sont bien moins visibles que les concerts de « jazz-variétés » accueillis dans les salles les plus vastes de Limoges. Faut-il pour autant conclure à un repli des sociabilités musicales dans le reste du département ? Il serait hasardeux d'en venir à une telle conclusion, en se basant uniquement sur la visibilité des événements dans les sources locales. Certes, la démocratisation des postes radiophoniques et des appareils phonographiques s'accélère dans les années 1930 en Limousin ; ce n'est pas suffisant pour établir un lien de causalité évident avec le monde des bals. Excellents compléments aux concerts de grande envergure, les disques et la radio sont d'autres vecteurs introduisant toujours plus les modes afro-américaines dans les mœurs limousines. Clivante, la question du jazz déstructure les réseaux de sociabilité préexistants, en suscitant de vives réactions entre deux mondes, deux systèmes de pensée antagonistes. Le jazz survit à cette lutte socio-culturelle et s'immisce même dans

¹⁸⁸⁴ Voir TOURNES Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », in *Revue historique* 2001/1, n° 617, pp.109-130.

les univers artistique et industriel. Il peut être assimilé, par conséquent, à une puissance sociale débordant sur des sphères périphériques au domaine musical lui-même.

3. Une révolution socio-culturelle ?

a) Une affaire de mœurs

(1) La guerre des ondes

En novembre 1937, l'Association Radiophonique du Limousin (A.R.L.) organise un référendum sur les programmes diffusés sur les ondes. Le résultat est sans appel :

« Le référendum a établi, également, que beaucoup d'auditeurs voudraient du jazz, - du bon jazz. Qu'on tire de cette opinion les conclusions qu'on voudra, le fait est patent. On veut du jazz. (Entre nous, je crois que c'est plutôt triste... Des civilisés se mettre à la remorque des nègres américains ?...) »¹⁸⁸⁵.

Cette remarque xénophobe de Raymond d'Étiveaud, écrivain, journaliste et chroniqueur dans la presse écrite, révèle une opinion bien tranchée sur la question de la radiodiffusion du jazz. Or, comme son avis aurait « ému certains [...] lecteurs », il décide de le justifier par ces mots :

« [...] il serait dommage que les gens qui affectionnent les œuvres vulgaires, anti-musicales, puissent imposer leur goût fâcheux à l'ensemble des autres auditeurs. [...] On voit donc que nous ne sommes nullement les ennemis de la musique légère. Il en faut. Il en faut beaucoup. Et nous ne dédaignons point le jazz, le bon jazz, qui contient un élément dynamique, un principe de vie agitée, foisonnante, qui convient à merveille au rythme de la vie contemporaine. [...] Seulement [...] il faut un dosage. [...] Et ne confondons pas l'esprit sainement démocratique qui doit dominer, sur tous les plans de l'activité française, avec une volonté aveugle et avilissante de nivellement par le bas »¹⁸⁸⁶.

Les nombreuses discussions agitant le monde radiophonique des années 1930, que ce soit en Haute-Vienne et en France, sont le reflet d'une problématique plus large : celle de l'éducation de la masse populaire et du rôle de ce média dans la culture¹⁸⁸⁷. Or, sur ce point,

¹⁸⁸⁵ *La Vie limousine*, 25 décembre 1938.

¹⁸⁸⁶ *Id.*, 25 janvier 1939.

¹⁸⁸⁷ Un journaliste du *Courrier du Centre* le 4 juin 1937 pose la question suivante : « Que vaut pour le perfectionnement de l'homme ce nouveau mode de culture et d'abord la T.S.F. est-elle vraiment un

le jazz est clivant et suscite chez certains observateurs comme Raymond d'Étiveau des réactions résolument xénophobes. Ces écrits concordent avec un contexte national dans lequel « les milieux xénophobes se [plaignent] avec constance de l'invasion allogène et [emploient] un vocabulaire exprimant tour à tour l'exaspération, le mépris, la crainte face à l'arrivée d'individus risquant d'altérer l'identité française »¹⁸⁸⁸. Dans l'entre-deux-guerres, le rejet de l'altérité repose aussi sur celui des cultures étrangères, dont les musiques afro-américaines. C'est peut-être une raison qui pourrait expliquer qu'à partir de la fondation de Radio-Limoges en 1926 il est très difficile pour les auditeurs de la région d'entendre du jazz, si ce n'est en captant les émissions d'autres relais – notamment Paris, Alger et Toulouse¹⁸⁸⁹.

Rares sont les témoignages des auditeurs sur leurs sentiments par rapport au jazz radiodiffusé. Il y a bien ce lecteur du *Courrier du Centre* qui exprime en 1933 sa préférence pour les causeries, plutôt que le « tintamarre des jazz et de certains orchestres cacophoniques »¹⁸⁹⁰ ; mais c'est trop peu pour dresser une généralité.

Parallèlement à ces questionnements, des tentatives sur les ondes de Limoges P.T.T.¹⁸⁹¹ sont timidement réalisées dès la fin des années 1920. En 1927, un concert de Marcel Hyvernaud et son orchestre est diffusé sur Limoges P.T.T.¹⁸⁹², sans que nous puissions déterminer s'il s'agit de jazz. En 1931, les programmes sont composés en très grande majorité de musique classique et, parfois, de musiques de variétés. Très rarement, nous pouvons apercevoir « une heure de musique de jazz par l'orchestre »¹⁸⁹³.

En 1934, le public attend avec

« [...] curiosité les débuts à la Radio du Sympatic-Jazz, composé d'une pléiade de nos meilleurs instrumentistes, groupés sous la maîtrise de M. Georges Lafossas. Or, les

mode de culture ? ». Reprenant les arguments de Georges Duhamel, il est expliqué que « les défauts de la Radio [...] sont de laisser croire aux "usagers" qu'on peut désormais apprendre sans effort et que l'esprit se forme en jouant. [...] Les images et les appareils sonores ne peuvent encore être considérés que comme un principe de divertissement. Leur demander dans le domaine de l'esprit ce que la machine a fait en faveur des professions manuelles, [...] c'est courir délibérément vers la faillite d'une civilisation ».

¹⁸⁸⁸ SCHOR Ralph, « Les mots pour le pire. Le vocabulaire xénophobe dans l'entre-deux-guerres », in *Hommes et Migrations*, n°1154, mai 1992, p.6.

¹⁸⁸⁹ Nous repérons, par exemple, du « jazz vocal » sur Radio-Paris le 7 juillet 1928, puis un « concert jazz » diffusé par Radio-Toulouse, le 8 juillet 1930, dans les programmes diffusés par le *Courrier du Centre* aux mêmes dates.

¹⁸⁹⁰ *Courrier du Centre*, 30 octobre 1933.

¹⁸⁹¹ Rappelons que les P.T.T. (Postes, Télégraphes et Téléphones) sont une administration publique dépendante du ministère des Postes et Télégraphes (fondé 1879), auxquels s'ajoute le téléphone à partir de 1889.

¹⁸⁹² *Courrier du Centre*, 30 mai 1927.

¹⁸⁹³ *Id.*, 24 mars 1931.

débuts furent l'occasion d'un franc succès [...] Aussi avons-nous le plaisir d'enregistrer la participation de notre jazz limousin au programme d'aujourd'hui »¹⁸⁹⁴.

Auparavant, le relais limougeaud diffuse de temps à autres, dans des programmes éclectiques, des morceaux joués par les orchestres en vogue, dont certains, nous l'avons vu, viennent jouer sur les scènes de Limoges ; c'est le cas, par exemple, de Ray Ventura¹⁸⁹⁵. Limoges P.T.T. émet dès 1931 des programmes contenant « le Jazz »¹⁸⁹⁶, mais le phénomène est bien trop rare pour parler de révolution culturelle. Il existe bien une audition de morceaux traditionnels américains en 1936, contenant un « chœur de nègres exécutant des "spirituals" et [une] musique de danse populaire, exécutée par un jazz-band nègre »¹⁸⁹⁷ ; c'est le Limougeaud Roger Blanc qui initie une timide modification des habitudes radiophoniques de la région, en 1938.

C'est donc en dépit de nombreuses réticences qu'une émission entièrement consacrée au jazz voit le jour au début de 1938 sous le titre de « quart d'heure du Hot Club Limousin », diffusée tous les jeudis pendant six mois à l'initiative de l'un des pionniers du jazz radiodiffusé à Limoges, Roger Blanc. Sa biographie, exposée par Claude-Alain Christophe dans son livre *Jazz à Limoges*¹⁸⁹⁸ et complétée par les archives privées¹⁸⁹⁹, est précieuse pour saisir les spécificités d'une sociabilité construite à l'intérieur du petit-monde jazzistique limougeaud.

Né en 1913 dans le Jura, à Lons-le-Saunier, il s'installe à Saint-Yrieix-la-Perche avec sa famille après la Grande Guerre. Entré au collège de Saint-Yrieix dans les années 1920, il suit quelques cours de piano, pendant deux ans. Sa rencontre avec le jazz intervient en 1927, lorsque ses parents achètent un poste de T.S.F. Rapidement, il est séduit par une station anglaise sur laquelle il peut écouter beaucoup de cuivres, qu'il apprécie énormément. Ayant acquis certains disques, par le biais du fils du principal de son collège, Roger Blanc entend pour la première fois au début des années 1930 des morceaux de Duke Ellington, Johnny Hodges ou encore Cootie Williams. En parallèle, il débute ses études de dentisterie et s'exile

¹⁸⁹⁴ *Courrier du Centre*, 13 avril 1934.

¹⁸⁹⁵ *Id.*, 3 juin 1932. Au milieu d'un programme contenant des pièces de Wagner, Offenbach, Tchaïkovski, Grieg ou Bizet, nous trouvons le *Tiger Rag* de Jimmy Dorsey, *Sex Appeal* par Ray Ventura et ses collégiens ou encore *Just Humming Along* de Jack Hylton.

¹⁸⁹⁶ *Id.*, 12 février 1931. Le programme de ce jour propose *Little lies White* par Donaldson ; *That's where the som begins* par Shapiro ; *Swing low sweet chariot* et *There is one more river to cross* par Tremaine.

¹⁸⁹⁷ *Id.*, 18 septembre 1936.

¹⁸⁹⁸ CHRISTOPHE Claude-Alain, *Jazz à Limoges. La saga du Hot Club et de Swing FM*, Paris, L'Harmattan, 2011, 219 p.

¹⁸⁹⁹ Marie-Claude Chantala, la fille de Roger Blanc, nous a gentiment fourni plusieurs renseignements et des archives ayant appartenu à son père ; des numéros de *Jazz Hot*, de 1937, une partition de Fats Waller, non datée (*Alligator Crawl*), des photographies, des articles de presse et des instruments – clarinette, trompette et cornet – ont été utilisés pour notre exposition « Jazz in Limoges » au Musée de la Résistance, en 2018.

pour cela à Bordeaux. Accompagné d'amis, il se rend à plusieurs concerts et continue d'acheter des disques de jazz. Dès 1935, il entame son service militaire à Châlons-sur-Marne, puis passe ses fins de semaines à Paris, où il écoute Bill Coleman ou Benny Carter.

Roger Blanc vient s'installer à Limoges à la fin de l'année 1936 et assiste au concert de Ray Ventura et son orchestre au Cirque-théâtre. Il y croise Jean Marcland, grâce auquel il rencontre le trompettiste Philippe Brun (1908-1994), l'un des plus en vogue dans les années 1930. Au printemps 1938, le jeune dentiste limougeaud rencontre pour la première fois Jean-Marie Masse à l'occasion d'une exposition des peintures de ce dernier.

Ayant acquis une trompette, Roger Blanc, désormais membre du Hot club de France¹⁹⁰⁰, se distingue en 1938 en diffusant pendant plusieurs mois sur Radio-Limoges des émissions hebdomadaires sur le jazz, tous les jeudis soir, du 3 février au 28 juillet 1938.



Figure 126. Photographie de Roger Blanc (uniforme clair) et son orchestre dans l'Oflag de Munster, en Allemagne, 1942¹⁹⁰¹.

Parti au front pour la guerre, il est fait prisonnier en juin 1940, puis est transféré à Munster, dans un camp pour officiers, jusqu'en octobre 1943. Pour vaincre l'ennui, Roger Blanc monte un orchestre de jazz dans le camp (figure 126), en se faisant envoyer des disques

¹⁹⁰⁰ Le Hot club de France, ou HCF, est une association fondée en 1932 qui vise à promouvoir le jazz en France. Sur ce point, consulter TOURNES Ludovic, *New Orleans sur Seine*, *op.cit.*

¹⁹⁰¹ Collection de Marie-Claude Chantala.

– pour les relever à l'oreille – et des instruments. De retour de captivité, il reprend ses activités de dentiste en Haute-Vienne, puis reste lié de près aux activités du Hot club de Limoges, jusqu'à son décès en 2007.

Le parcours de Roger Blanc témoigne de l'importance des vecteurs techniques dans la découverte du jazz. Nous trouvons d'autre part une similarité avec le portrait de Jean Marcland, tant du point de vue générationnel – un étudiant – que socio-économique – un milieu assez favorisé. C'est, aussi, un amateur très bien relié au réseau jazzistique national, en ce sens où il se déplace fréquemment pour assister à des concerts de jazz à Paris, qu'il devient adhérent du Hot club de France et, semble-t-il, qu'il s'abonne ou, du moins, qu'il achète régulièrement des numéros de la revue *Jazz Hot*, fondée en 1935 par Charles Delaunay et Hugues Panassié.

Pendant que Roger Blanc diffuse son jazz sur les ondes limougeautes, un jeune auditeur est à l'écoute : Jean-Marie Masse (1921-2015)¹⁹⁰². Initié au jazz à la fin des années 1930, il fait de cette musique l'axe principal de sa vie. Le témoignage recueilli de Jean-Marie Masse en 2011 donne à la radio un rôle capital pour sa découverte du jazz :

« J'ai découvert le jazz très simplement. Mes parents m'avaient fait faire des études de piano classique, et ça m'emmerdait énormément ; et j'entends un jour, à la radio, en 1937-1938 (la petite radio de l'époque de Limoges, qui n'était pas une grande radio, qui débutait), j'entends une musique. Je ne savais pas ce que c'était, mais je me dis : "C'est ça qui me plaît !". Ça a été instantané. A la minute même où j'entendais ça, j'ai fait : "Ah merde mais c'est ça que je voudrais faire, c'est pas jouer Beethoven ou machin, c'est ça que je voudrais faire". Et puis à la fin de l'émission, comme on disait, le « speaker » à l'époque annonçait d'une voix solennelle, "Vous venez d'entendre une émission sur le jazz, qui vous a été présentée par monsieur Roger Blanc". Point, à la ligne. Je me dis "C'est pas tout ça, il faut que j'achète des enregistrements de jazz" ; je mets de côté un petit peu l'argent de poche qu'on me donnait, je vais chez un marchand de disques, qui existe toujours Boulevard Carnot. Je rentre dans ce magasin et je dis au propriétaire "Est-ce que vous avez des disques de jazz ?", et alors "Ouais, bof, ouais... ils sont dans un petit casier". Il y avait une petite pile de 78 tours et il me dit "Allez dans le salon là-bas, écoutez où il y a un phonographe". C'était évidemment un phonographe gigantesque avec le pavillon et la manivelle. Je me mets à écouter les disques qu'il m'avait donnés. Entre dans le magasin un monsieur, qui parle avec le propriétaire ; et puis tout en parlant, il jetait un coup d'œil dans le salon où j'étais entré et, au bout d'un moment, il vient vers moi et me dit : "Vous aimez le jazz ?" et je lui dit "J'aime le jazz..."

¹⁹⁰² Jean-Marie Masse est le fondateur du Hot club de Limoges en 1948.

je crois mais je n'y connais rien" ; "Pourquoi vous écoutez ça ?", "Parce que j'ai demandé au marchand de disques s'il avait du jazz !", "Oui mais pourquoi vous avez demandé les disques de jazz ?", "Parce que j'ai entendu à la radio le dimanche, une personne qui a présenté [...] une musique qui s'appelle jazz, ça m'a beaucoup plus" et il dit "Cette personne, c'est moi" »¹⁹⁰³.

Lors de notre entretien, il poursuit :

« [...] Et il [Roger Blanc] m'a fait lire immédiatement, en me le prêtant, le premier livre important qui ait été écrit sur le jazz par un Français, qui est mort, Hugues Panassié. Je lis ce livre dans la nuit, je ne dors pas tellement car ça me plaît ; le matin j'étais chouette pour aller au lycée ! Aussitôt ça confirme mes idées, c'est la musique de ma vie, allons-y. Je dis à Roger Blanc en lui rapportant le livre "C'est inouï, c'est formidable !" et il me dit "Je vous invite chez moi pour écouter du jazz". Il n'était pas encore dentiste mais presque, il faisait des études. Il me fait écouter des noms qui ne me disaient rien du tout : Louis Armstrong, Duke Ellington, Jimmy Lunceford, etc., Fats Waller... Je sors de chez lui complètement rétamé, je me dis que c'est fantastique, mais c'est inouï ! C'était la révélation. Il m'a mis en relation avec Hugues Panassié, je lui ai écrit, il m'a répondu et depuis nous n'avons jamais interrompu jusqu'à sa mort une correspondance énorme »¹⁹⁰⁴.

C'est effectivement en 1940 qu'il réalise son premier échange épistolaire avec Hugues Panassié (1912-1974), figure capitale de l'histoire du jazz en France¹⁹⁰⁵. Une longue collaboration s'en suit et une amitié indéfectible voit même le jour.

Jean-Marie Masse insiste sur la forte dichotomie générationnelle dans la réception des musiques afro-américaines radiodiffusées : « Qui est-ce qui écoutait ça [le jazz] ? C'était pas le pépé de quatre-vingt berges, c'étaient les jeunes. Ça se sont les émissions de radio qui ont fait découvrir le jazz aux jeunes, qui ont continué par la suite à écouter du jazz, ou ne plus l'écouter au bout d'un certain temps »¹⁹⁰⁶. Cela rejoint nos observations faites plus haut sur les premières formations de « proto-jazz » à Limoges et dans le département, initiées la plupart

¹⁹⁰³ Extrait de l'entretien avec Jean-Marie Masse, le mardi 15 février 2011, à son domicile rue François-Chénieux à Limoges. La totalité de l'entretien est consultable dans ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 2, pp.128-140.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*, p.128.

¹⁹⁰⁵ Pour connaître en détails le rôle joué par Hugues Panassié et Charles Delaunay dans l'essor du jazz en France dans les années 1930, consulter TOURNES Ludovic, *New Orleans sur Seine*, op.cit. ou LEGRAND Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France, dans les années 30 et 40*, Paris, éd. du Laveur, 2009, 256 p.

¹⁹⁰⁶ Entretien avec Jean-Marie Masse le 15 février 2011, dans ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 2, p.136.

du temps par les cercles étudiants. De plus, les profils et les milieux sociaux dont sont originaires Roger Blanc et Jean-Marie Masse confirment notre autre hypothèse, à savoir une réception facilitée du jazz dans les couches sociales assez aisées¹⁹⁰⁷ ; le jazz est, en outre, relayé par des amateurs blancs et, semble-t-il, uniquement masculins. Imprégnée par une culture jazzistique précoce, l'A.G.E.L. se fait la principale interprète de la vague jazzophile de la Haute-Vienne. Peu à peu, des groupes se structurent et c'est, par exemple, un nouveau « jazz des étudiants, présenté au public limousin pour la première fois »¹⁹⁰⁸ qui se produit sur les planches de la salle Berlioz le 7 avril 1940. Mais le mélange des répertoires est encore de mise ; au verso d'une photographie conservée de l'événement (figure 127) est inscrite une partie d'un programme issu d'abord des succès récents du music-hall et de la variété française : *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?* (chanson composée en 1938 par Paul Misraki), *Mazel Tov*, *Vous permettez que j'déballe mes outils*, *Change Partners* (chanson d'Irving Berlin produite en 1938), *Popcorn man* (morceau de Benny Goodman de 1937), *Siegfried Line*. L'orchestre est composé du pianiste Marcel Pommaret (1919-2014), puis des frères Saumonde (dont Jean, trompettiste) et des musiciens Morhange¹⁹⁰⁹, Renard, Coignac, Granger, Merland et Maralhia.

L'insertion laborieuse du jazz dans les programmes radiophoniques locaux prouve que la maîtrise de cette musique n'est encore qu'à l'état embryonnaire chez les musiciens. Claude-Alain Christophe note que, dans les années 1930, « de nombreux jeunes veulent [...] découvrir le vrai jazz ». Il illustre son argument par « un échange d'articles paru en 1936 dans la revue des étudiants de Limoges, *L'Escholier Limousin* »¹⁹¹⁰. En tant que phénomène social, les

¹⁹⁰⁷ Le père de Jean-Marie Masse était ingénieur hydraulique de la ville de Limoges tandis que sa mère « ne faisait rien de particulier ». Consulter l'entretien réalisé avec Jean-Marie-Masse dans ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne*, op.cit., tome 2, p.139. Claude-Alain Christophe décrit Jean-Marie Masse comme un « fils de bourgeois mais non conformiste » : CHRISTOPHE Claude-Alain, *Jazz à Limoges*, op.cit., p.42.

¹⁹⁰⁸ *Le Populaire du Centre*, 7 avril 1940. La soirée est organisée à l'initiative du Centre d'entraide aux étudiants mobilisés, sous la présidence du préfet de la Haute-Vienne, du sénateur-maire de Limoges et du général commandant les subdivisions de la ville.

¹⁹⁰⁹ Claude-Alain Christophe cite dans son œuvre un étudiant en médecine du nom de Claude Morhange, en tant que « camarade de lycée » de Jean-Marie Masse, qui réside alors rue François-Chénieux près de la place Denis-Dussoubs à Limoges. Jean-Marie Masse se marie par ailleurs avec la sœur aînée de Claude Morhange à la fin de l'année 1940. Voir CHRISTOPHE Claude-Alain, *Jazz à Limoges*, op.cit., pp.39 et 42.

¹⁹¹⁰ CHRISTOPHE Claude-Alain, *Jazz à Limoges*, op.cit., p.28. Il cite en particulier les mots du « futur bâtonnier Jean-Marie Paroutaud, encore étudiant », qui rédige des « *Notes sans suite sur le jazz hot* » dans lequel il écrit que « Le Jazz "hot" est une musique où les exécutants sur une ligne mélodique donnée ne s'astreignent pas à suivre, mais brodent et inventent au gré de l'inspiration ». Dans le numéro suivant de *L'Escholier Limousin*, Claude-Alain Christophe évoque un article (rédigé par deux étudiants, P. Guitard et A. Tournadre) qui « dénote [...] sinon une totale compréhension, du moins une connaissance du jazz plutôt rare à cette époque ».

musiques afro-américaines se sont longtemps heurtées à des critiques virulentes de la part d'une génération plus âgée. La fracture générationnelle est matérialisée par une guerre des idées, liée à une histoire des mentalités plus large. Le monde culturel départemental, artistique, littéraire, scientifique et musical, est totalement imprégné par le conflit patent entre les défenseurs et les détracteurs du jazz, dans l'entre-deux-guerres. Ce n'est, *in fine*, que le simple reflet des discussions agitant les cercles culturels à l'échelle nationale.



Figure 127. L'orchestre de jazz de l'A.G.E.L. dans la salle Berlioz le 7 avril 1940¹⁹¹¹.

(2) Contre le jazz, contre la modernité ? Le cas de la jazzophobie en Haute-Vienne

La vitalité du phénomène jazzistique est alimentée par les affrontements entre deux camps qui se positionnent pour ou contre cette musique. Or, comme tout phénomène de mode, musical ou non, un hiatus est observable entre les classes d'âge. Les discussions se

¹⁹¹¹ Collection d'Alain Charbonnier, président du Hot club de Limoges. L'orchestre se compose donc de la manière suivante : piano, batterie, guitare, contrebasse, violon, trompette, trombone et deux saxophones.

font par la voie de la presse écrite mais aussi par le biais de conférences dans lesquelles les orateurs mettent à l'index des pratiques perçues comme déviantes.

En l'occurrence, nombreux sont les médecins qui s'alarment du succès des danses développées autour du jazz et qui font fureur dans les dancings, en particulier lorsque ce sont de jeunes femmes qui s'adonnent à ces plaisirs jugés malsains¹⁹¹². À ces avertissements sur les effets physiques des musiques afro-américaines s'ajoutent ceux sur les mœurs, développés par des hommes de lettres issus principalement d'un milieu régionaliste. La question du jazz investit les cercles de sociabilité mondains.

Nous avons déjà évoqué la fracture culturelle suscitée par les premières démonstrations de cake-walk à Limoges. Il semblerait que l'américanophilie observée dans le département limite les critiques quant aux airs syncopés, apparentés au *ragtime*, présentés de manière épisodique au public. Il existe certes quelques remarques sur des bizarreries sonores, mais aucune ne paraît faire ni leur éloge, ni leur procès. Tout au plus les contemporains font état d'une déchéance progressive des danses anciennes comme la valse ou la polka, en justifiant, en 1920, que « tout cela a fait place aux danses anglaises, américaines surtout, qui ne sont plus le cake-walk ou la matchiche, neuves avant la guerre, et déjà tombées dans l'oubli : c'est maintenant le one-step, le fox-trott, le pélican, le tango argentin [...] »¹⁹¹³. L'objet de curiosité demeure curieux, sans plus ; il ne devient dangereux aux yeux et aux oreilles de quelques-uns, qu'après la Grande Guerre.

Les premières vraies critiques font leur apparition au milieu des années 1920, parallèlement à la transformation des modèles de sociabilité. Nous sentons déjà poindre une forme certaine d'interrogation, voire d'incompréhension, dans un édito de 1924, traitant des danses à la mode :

*« Le seul ennui, en cet assourdissant tintamarre, c'est qu'il devient difficile de danser pour les personnes d'un certain âge – c'est-à-dire d'un âge certain et frisant la cinquantaine – sans qu'elles paraissent grotesques. Polkas, valse et varsovianes entraînant que rythmaient jadis les orchestres de MM. Pradaud et Ranciat, ont fait place depuis quelques années aux one-step, two-step, shimmy, tango [...] »*¹⁹¹⁴.

Précédemment, un paragraphe « jazzicide » avait été publié dans les colonnes du *Populaire du Centre*, invoquant le fait que

¹⁹¹² Se référer à JACOTOT Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. Transgressions ou crise des représentations ? », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 27/2008, pp.225-240.

¹⁹¹³ *Courrier du Centre*, 22 janvier 1920.

¹⁹¹⁴ *Id.*, 11 octobre 1924.

« [...] les traditions sont mortes ; nos pères croyaient encore en la vertu pacifiante [sic] de la divine musique et il suffisait autrefois d'un bon orchestre pour adoucir nos mœurs turbulentes. Tel n'est plus le cas [...] depuis que la musique s'est quelque peu modernisée et que l'on danse les pas nouveaux aux sons d'une bruyante, terrifiante cacophonie. [...] Décidément c'est actuellement le cinéma qui adoucit les mœurs, depuis que la musique exécute d'infernaux jazz-band [...] »¹⁹¹⁵.

C'est dans la lignée des travaux d'ethnomusicologie à l'échelle nationale que les plumes s'embrasent en Haute-Vienne. Dès 1923, l'écrivain Charles Silvestre fait l'apologie des danses limousines traditionnelles, face au « grand tapage des jazz [qui] invita à des danses aussi étranges qu'étrangères ! »¹⁹¹⁶. Puis, en novembre 1926, l'Association littéraire et scientifique du Limousin organise une conférence afin de répondre à la question suivante : la musique adoucit-elle les mœurs ? À cette question, le poète et romancier régionaliste Raymond d'Étiveaud, féru de musique et défenseur des traditions, rétorque que

« [...] notre contemporain Jazz n'est pas un adoucissement mais bien une torpeur. Il n'adoucit pas les mœurs, il soumet le corps à son rythme impérieux »¹⁹¹⁷.

Ces considérations ont un écho au sein du lectorat des médias locaux. L'un des lecteurs, avec le pseudonyme de « K. Drille », souhaite que les propriétaires des dancings fassent « cesser dans leurs salons cette danse quelque peu idiote importée d'Amérique et qui porte le nom de "Charleston" »¹⁹¹⁸. Son avis fait réagir Charles Christian, le critique musical du *Courrier du Centre*. En guise de réponse, un long article intitulé « Sa majesté "Charleston" »¹⁹¹⁹, publié dès le lendemain, défend sur un ton ironique les danses modernes.

A contrario, l'homme de lettres Guy de Breix, chroniqueur dans *La Revue limousine*, écrit en 1927 que

« Si les bals modernes donnent la sensation d'une usine en plein fonctionnement, on peut affirmer déjà qu'on s'en lassera. On s'en lasse déjà. Ne parlons plus du Charleston : nous avons déjà choisi notre numéro de Noël pour annoncer sa mort. [...] il suffit d'être persuadé que la mode est changeante pour sentir que le jazz ne sera pas éternel »¹⁹²⁰.

¹⁹¹⁵ *Le Populaire du Centre*, 22 janvier 1922.

¹⁹¹⁶ *Courrier du Centre*, 16 mai 1923.

¹⁹¹⁷ *La Revue limousine*, 1^{er} décembre 1926.

¹⁹¹⁸ *Courrier du Centre*, 13 septembre 1926.

¹⁹¹⁹ *Id.*, 14 septembre 1926.

¹⁹²⁰ *La Revue limousine*, 1^{er} février 1927.

Quant aux arguments médicaux, ils interviennent de manière fréquente dans les débats afin d'accorder un crédit scientifique aux détracteurs des danses modernes. Ainsi, tout en poursuivant son explication tendant à annoncer le retour prochain de la valse comme modernité, Guy de Breix cite les paroles d'un médecin limousin, le docteur F. Vialle :

« Pratiquée de façon raisonnable, la danse active la nutrition des tissus en accélérant les échanges, facilite la circulation générale, permet le jeu régulier des organes et suractive les fonctions respiratoires. [...] Malheureusement on exagère en cela comme en toutes choses, et quand on danse frénétiquement dans un milieu surchauffé, où l'oxygène est rare, on s'expose [...] à voir survenir des affections respiratoires très graves, d'autant plus facilement qu'on se trouve, par la fatigue d'une veille prolongée et l'absorption des poussières, en plein état de réceptivité microbienne. [...] Aussi recommanderai-je à nos aimables lectrices de se livrer à leur passion favorite, dans des pièces très aérées, en plein jour de préférence, et en petit comité »¹⁹²¹.

La problématique de genre s'insère systématiquement dans les démonstrations médicales, liées à des critères hygiénistes fustigeant les lieux fréquentés par les danseuses. D'autre part, l'argumentaire régionaliste sert aux « jazzophobes » des années 1920, nous indiquant par la même occasion que la vague américanophile en Haute-Vienne n'est pas unanime. En 1928, Georges Rocher évoque dans son article « La danse et les danses »¹⁹²², un « mauvais goût moderne » ; après avoir pointé du doigt l'usage de l'anglicisme « dancing » pour remplacer les termes de bal et de salle de danse, il disserte sur la décadence de la culture française, voire régionale, en incorporant la problématique générationnelle :

« Il y a bien autre chose, au surplus, qui n'est pas de chez nous dans la salle de danse moderne ; il y a la danse elle-même. Où donc s'intéresse-t-on encore à notre vieille valse française ? Le tango qui nous vient des bouges argentins, le "grizzly step" ou pas de l'ours, le "fox-trott", le "shimmy", le "black-bottom", la "java", l'"one-steep [sic]", la "belote", la "yale", le "charleston" enfin, favori de la jeunesse, toutes ces imitations des nègres et des gauchos d'Amérique ont remplacé chez nous les pas d'autrefois dont certains avaient tant de charmes. [...] la mode actuelle est navrante. [...] Le reproche pourrait s'adresser à beaucoup de jeunes gens, à cette heure où la distraction intellectuelle est de plus en plus délaissée, où l'on ne lit plus, où l'on ne pense plus, mais où l'on boxe, où l'on danse et sans grâce et sans esprit. [...] Il faut reconnaître que certains artistes se sont efforcés non seulement de faire abandonner les danses de jazz,

¹⁹²¹ *La Revue limousine*, 1^{er} février 1927.

¹⁹²² *La Vie limousine*, 25 septembre 1928.

mais aussi de rénover un art dont on peut attendre tant d'heureux effets. [...] il appartient de donner le ton à la mode et de poursuivre le remplacement des danses américaines par les danses européennes. [...] On y viendra, souhaitons-le [...] les maîtresses de maison et les mères n'auront plus à s'effarer ou à s'inquiéter comme à présent de l'audace déplorable et croissante des pas exotiques à la mode »¹⁹²³.

Citons également, dans la même veine que Georges Rocher, Raoul Roche, collaborateur de *La Revue limousine* et du *Courrier du Centre*. Dans un article introduit par l'idée que « bon nombre de danseuses ayant conservé leur dignité se refusent à danser le charleston, cet exercice bizarre est lent à disparaître », Raoul Roche se met en scène dans une danse moderne :

« Pendant que je gigotais des aloyaux comme des pauvres grenouilles de laboratoire à qui des savants inhumains font passer des courants électriques à travers le râble, je pensais tristement : "Ah ! si ma malheureuse mère me voyait !" [...] Quand Mlle Joséphine Baker dansa le charleston [...] cela ne manquait point d'un certain piquant exotique, d'une allégresse barbare, d'une sorte d'ivresse cubiste. Mais de même que le tango est la danse du couple, danse morbide du couple étroitement enlacé, le charleston est celle du cavalier seul dont le système nerveux survolté, secoué de courts-circuits, parcourus de courants affolés comme un ligne téléphonique par temps d'orage, se décharge en zigs-zags [sic] des bras et des jambes... [...] lorsque deux êtres humains se mettent à gambiller corps à corps, on ne comprend plus. On se demande en vain ce que signifie cette conversation de gestes, à quoi rime ce tête-à-tête vésanique. Au fond tout Paris est là. Une vedette est en vogue ; on ne cherche pas à comprendre, on imite pauvrement ses gestes, on fait de ses attitudes des copies indigentes »¹⁹²⁴.

Même si la catégorisation de plusieurs degrés de sociabilité en fonction des classes d'âge peut paraître assez poreuse et fragile d'un point de vue heuristique, il existe des tendances de fond repérables dans les sources. L'inscription d'un genre musical dans une époque et dans un espace donnés, encadrés par des codes – sonores, techniques, instrumentaux, médiatiques, sociaux, etc. – repose quasi systématiquement sur une fracture générationnelle, qui n'est pas propre aux musiques afro-américaines des années 1920-1930. L'incompréhension des groupes plus âgés peut être illustrée, en Haute-Vienne, par le tollé que déclenche l'organisation du 11-Novembre en 1922. Au-delà des considérations patriotiques,

¹⁹²³ *La Vie limousine*, 25 septembre 1928.

¹⁹²⁴ *La Revue limousine*, 15 octobre 1927.

le choix de la musique est questionné par un groupe d'anciens combattants de la Grande Guerre :

« *Nous ne comprenons pas que l'on fête ce jour-là bruyamment. Serai-ce [sic] par des jazzs-band [sic] venant de Paris ? Cette journée est le jour des morts de la guerre, les anciens combattants la célébreront dignement et ne s'associeront pas aux jazzs-band [sic] [...] »*¹⁹²⁵.

La question est ensuite élargie pour savoir si la population doit fêter cette journée dans la joie ou dans le recueillement. Les airs nouveaux, apportés par la batterie notamment, sont au cœur de la polémique. L'Union Nationale des Anciens Combattants de Limoges placarde des affiches dans la ville annonçant que « tous les vrais Français doivent faire du 11 novembre une journée de pieux recueillement et que l'on doit laisser aux profiteurs et aux embusqués, l'entrée des dancings et des restaurants à jazz-band »¹⁹²⁶. Toutefois, la polémique est de courte durée et cette cabale n'a, *a priori*, pas d'effet ; aucun incident n'est à déplorer pendant la cérémonie. Les années suivantes, de nombreux bals proposent des concerts modernes avec jazz-band, dans tout le département, à l'occasion du 11-Novembre. Nous n'avons relevé aucune autre doléance identique à celle de 1922.

Pour en revenir au corps médical, le docteur J. Laumonier, fournit des arguments dans lesquels le genre, l'hygiène¹⁹²⁷ et la morale s'entremêlent pour dénoncer les pratiques contemporaines. Dans un pays en proie à des interrogations d'ordre démographique après la Grande Guerre¹⁹²⁸, la thématique intervient dans un contexte singulier ; ainsi, c'est l'ensemble de la sociabilité permise par les bals et par les réunions dansantes qui est questionnée ; les médecins décrivent les conséquences supposées de la nouvelle forme de sociabilité musicale

¹⁹²⁵ *Le Populaire du Centre*, 31 octobre 1922.

¹⁹²⁶ *Id.*, 10 novembre 1922.

¹⁹²⁷ Le courant hygiéniste est très actif en France depuis la fin du XIX^e siècle et s'accompagne d'une prophylaxie importante pour lutter contre les maladies vénériennes ainsi que la tuberculose, principal fléau social. Les fondations du ministère de l'Hygiène en 1920 puis de l'Office national d'hygiène sociale en 1924 centralisent et coordonnent les actions contre les principales maladies. Voir DE LUCA BARRUSSE Virginie, « Natalisme et hygiénisme en France de 1900 à 1940. L'exemple de la lutte antivénérienne », in *Population*, 2009/3, vol.64, pp.531-560. Limoges et la Haute-Vienne sont, par ailleurs, des espaces considérés comme le « paradigme des villes sombres, puantes et mal lavées », même si « lorsque s'approche la fin du XIX^e siècle, [...] les cités limousines [...] sont [...] entrées dans les voies d'une modernité hygiénique » : FRIOUX Stéphane, « L'assainissement des villes limousines aux XIX^e et XX^e siècles. Un essai d'histoire environnementale », in GRANDCOING Philippe, *Paysage et environnement en Limousin de l'Antiquité à nos jours*, Limoges, Pulim, 2010, pp.295-313, p.303.

¹⁹²⁸ L'Association littéraire et scientifique du Limousin organise par exemple une conférence intitulée le « procès des célibataires » en 1926, au cours de laquelle « huit cents personnes, votant à mains levées, condamnèrent les célibataires [...] ». Le *Courrier du Centre*, 8 février 1926.

sur la croissance démographique, en corrélation avec la propagande nataliste nationale, et sur la santé publique :

« [...] ces danses qui sont actuellement devenues à la mode [...] représentent de simples variantes des chorées africaines, dont l'exécution exige des gesticulations, des attitudes et parfois une attention véritablement fatigantes, surtout quand elles se prolongent [...] pendant des heures. L'amaigrissement, l'aplatissement des seins et des hanches, certains désordres pelviens, n'ont pas, chez maintes jeunes filles "à la page", d'autre origine. Il convient d'ajouter que l'excitation de la danse, le flirt, les attouchements qu'elle provoque, contribuent pour une grande part à créer ce détraquement nerveux dont souffrent tant de nos jeunes gens. [...] Jadis on dansait en plein air, comme on le fait encore dans nos campagnes. Puis le dancing est intervenu. Certes, la salle est vaste, mais on y reçoit tout le monde et la foule y est parfois si dense que les couples ont beaucoup de peine à se mouvoir. Le piétinement n'en soulève pas moins une poussière épaisse et, comme les gens qui se trémoussent ne sont pas tous parfaitement sains, on y trouve beaucoup de microbes pathogènes, parmi lesquels ceux de la tuberculose [...]. Aussi voit-on, plus souvent qu'autrefois, ces intrépides danseuses faire des bronchites suspectes [...], se mettre à tousser et à cracher des bacilles [...]. Combien de jeunes femmes, jusque-là florissantes de santé, ont de la sorte succombé aux suites de ces fêtes qui durent jusqu'au jour »¹⁹²⁹.

L'introduction des musiques et des danses afro-américaines dans les mœurs contient nécessairement des considérations corporelles. Cette histoire culturelle, musicale de prime abord, constitue par conséquent un champ d'analyse non négligeable de l'histoire du corps, celle de l'hygiène ainsi qu'un pan intéressant des *gender studies*. Les opposants au jazz mettent à l'index le charleston, perçu comme une « erreur chorégraphique » et les autres danses (shimmy, black-bottom, etc.) un retour « aux danses barbares, empruntées aux peuples exotiques par l'intermédiaire des anglo-saxons »¹⁹³⁰. Des dessins représentent des groupes de danseurs dénudés aux corps déformés pour effectuer les pas du black-bottom ou du shimmy. C'est même le « procès du charleston »¹⁹³¹ qui est fait dans *La Revue limousine* en 1926, par Guy de Breix :

« [...] c'est de la GIGUE NEGRE. [...] c'est une véritable ERREUR chorégraphique, car la danse doit être une source d'agrément et non une cause de fatigue. [...] Un autre spectateur [...] prétendit que le Charleston, en matière de chorégraphe, pourrait avoir

¹⁹²⁹ *La Revue limousine*, 15 février 1928.

¹⁹³⁰ *La Vie limousine*, 25 mars 1927.

¹⁹³¹ *La Revue limousine*, Noël 1926.

les mêmes influences que le Jazz en matière musicale, c'est-à-dire avec les défauts évidents, apporter cependant quelques principes nouveaux. [...] Le Charleston fera place, l'an prochain, à autre chose. Sera-ce une bamboula qu'on dansera tout nu avec une jupe de raphia ou un anneau dans le nez ? [...] Le Black-Bottom, cela veut dire le "derrière noir". On l'appelle sans doute ainsi parce qu'on doit s'y donner des coups de talon dans le postérieur. [...] Il est évident que si ça continue encore deux ans comme ça, il n'y aura plus à se gêner. On pourra supprimer la police des mœurs »¹⁹³².

Cette diatribe est accompagnée d'un dessin d'Henry Gazan (1887-1960), publié dans l'hebdomadaire *l'Animateur des Temps nouveaux* fondé en 1926 par le romancier Louis Forest, « où sont flétris les vices contemporains »¹⁹³³ d'après Guy de Breix (figure 128). Le dessin évoque, en plus de la kinésie particulière des danses modernes, la déviance sexuelle que les détracteurs de ces modernités associent dans leur imaginaire à celles et à ceux qui les pratiquent. Le couple au premier plan est presque dénudé ; les traits de l'artiste font penser que l'homme a son pantalon en-dessous des fesses, tandis que sa partenaire laisse clairement apparaître ses seins. Ses mains posées sur ses cuisses écartées, la jupe relevée par le mouvement – par ailleurs assez bien représenté – de la danse, dénoncent une déviance sexuelle qui serait exacerbée par ces nouvelles formes de sociabilités. La connotation sexuelle est également suggérée par la position du couple au second plan de l'image.

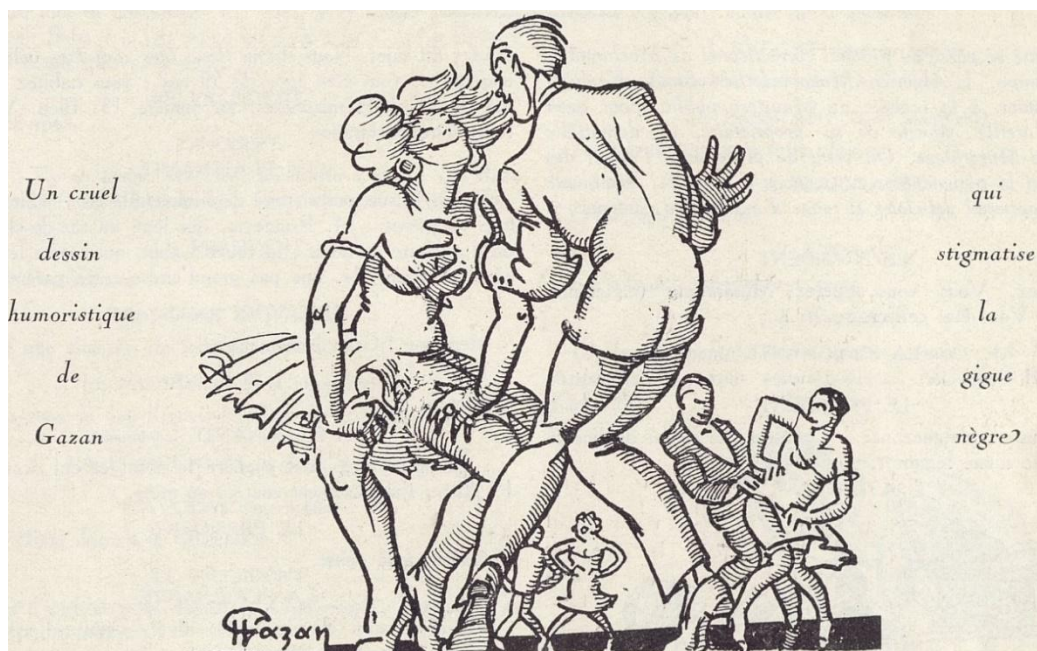


Figure 128. Dessin de Henry Gazan, publié dans *l'Animateur des Temps nouveaux* et repris dans *La Revue limousine*, Noël 1926.

¹⁹³² *La Revue limousine*, Noël 1926.

¹⁹³³ *Ibid.*

L'année suivante, le compte-rendu du bal des anciens élèves du lycée Gay-Lussac, à Limoges, décrit la partie musicale assurée par le Odd Boys Band et Marcel Hyvernaud, tout en indiquant que « les fervents des danses déjà lointaines purent savourer, par instants, et la valse et le quadrille des lanciers. Les anciens élèves du lycée Gay-Lussac savent conserver les bonnes traditions »¹⁹³⁴.

La problématique de la rencontre entre le jazz et l'Occident, qui a intéressé, entre autres, Christian Béthune¹⁹³⁵, est cruciale pour déterminer les causes et les conséquences qui amènent les profondes transformations dans les manières de se rencontrer et de se rassembler entre les deux guerres mondiales. Olivier Roueff et Denis-Constant Martin¹⁹³⁶ ont aussi relevé des exemples qui prouvent que le cas limougeaud n'est que le reflet d'un phénomène national, voire européen. Quel que soit le point de vue de ceux qui réagissent aux modernités afro-américaines, ces dernières ont des répercussions évidentes dans les mœurs, jusque dans les campagnes françaises de la première moitié du XX^e siècle. Face aux discours dépréciatifs qui sont le fait d'une génération plus âgée, lettrée et empreinte d'une idéologie régionaliste et traditionaliste, des contemporains se placent du côté des « Modernes » en tolérant les transformations culturelles véhiculées par le jazz.

(3) Le progressisme musical : le camp des jazzophiles

La querelle met donc aussi en scène les défenseurs du jazz, qui apprécient les rythmes syncopés, l'humour des effets sonores, les chorégraphies et les innovations techniques. La guerre entre Anciens et Modernes, qui se répète inlassablement dans le domaine de la culture, agite sensiblement la période de l'introduction du jazz à Limoges et en France.

Parmi les jazzophiles, nous trouvons le journaliste et critique musical du *Courrier du Centre*, Charles Christian (figure 129). Sans faire une apologie dithyrambique des modernités musicales et dansantes, ses arguments se veulent pragmatiques quant à l'influence – positive selon lui – que ces modes ont sur les mœurs limousines. Jean Marcland, lui, fait partie des promoteurs importants de la musique de jazz à Limoges ; c'est en tant qu'étudiant et musicien, nous l'avons vu, qu'il réalise sa conférence à l'Association littéraire et scientifique du Limousin, en 1926, quelques années avant son voyage à New York.

Si les débats sont très engagés dans la micro-période 1925-1930, les tribunes « anti-jazz » sont bien plus nombreuses que les autres. Les défenseurs des airs modernes

¹⁹³⁴ *La Revue limousine*, 1^{er} février 1927.

¹⁹³⁵ BETHUNE Christian, *Le jazz et l'Occident*, Langres, Klincksieck, 2008, 337 p. Notamment le Chapitre V, « Le jazz et son bruit : l'impact du jazz à son arrivée en Europe », pp.113-135.

¹⁹³⁶ MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, op.cit.

s'expriment par d'autres canaux, en particulier celui de la consommation : aller au bal, assister aux quelques concerts proposant du jazz – ou le jazz métissé – acheter des disques et des phonographes. Ces actes eux-mêmes prouvent une adhésion ou, tout au plus, une curiosité pour « l'objet » jazzistique, ce que confirment le remplissage des salles limougeaudes pendant l'ère des grands spectacles. Nous pouvons tout de même retenir pour notre étude un certain nombre d'illustrations de la querelle agitant le monde de la presse écrite, celui des lettres et de la musique en général. Ils nous offrent une autre vision de l'insertion des cultures étrangères dans celle de la société de la Haute-Vienne. Ce n'est pas un choc entre deux civilisations mais une douce contagion ; ce sont les mécanismes d'un vrai transfert culturel, thème de prédilection des travaux de Michel Espagne¹⁹³⁷, qui sont à l'œuvre.

Charles Christian défend ouvertement dès 1925 les airs et les danses modernes. Ses considérations progressistes atteignent le lectorat départemental voire régional du *Courrier du Centre*. Dans son édito titré « Querelles modernes », il écrit :

« Le jazz-band, enfant gâté et par suite un peu décrié, connaît, sur tout le sol limousin, un regain de succès. Grâce lui soient rendues. [...] Car la vieille querelle qui s'élevait autrefois sur des terrains plus intellectuels à propos des anciens et des modernes sépare également les partisans des polkas et les admirateurs du blues. Les premiers reprochent leur origine nègre ou sud-américaine, leurs extravagances sonores, leurs pas compliqués (ou jugés tels) [...]. Ce fameux jazz-band exalté par les uns, honnis [sic] par les autres, mérite quelques réflexions, ne serait-ce qu'à titre d'actualité. Il est bien certain qu'au point de vue musical les danses modernes marquent une très nette supériorité sur le lot considérable de polkas, de valse et autres [...] que nous ont légué les années d'avant-guerre [...]. Et les habiles étudiants limousins qui ont organisé un jazz¹⁹³⁸ vraiment intéressant et parfaitement équilibré ne me démentiront pas. Que les détracteurs du jazz écoutent d'une oreille moins hostile les mélodies modernes [...] »¹⁹³⁹.

¹⁹³⁷ ESPAGNE Michel, WENER Michael (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, éd. Recherche sur les civilisations, 1988, 476 p.

¹⁹³⁸ Charles Christian fait très certainement référence au groupe fondé la même année par Jean Marcland et quelques-uns de ses amis étudiants à Limoges, le Odd Boys Band.

¹⁹³⁹ *Courrier du Centre*, 22 mars 1925.



Figure 129. Photographie de Charles Christian en plein travail, s.d.¹⁹⁴⁰

Nous avons croisé, plus haut, l'avis très négatif d'un lecteur du *Courrier du Centre* à propos du charleston. Dans sa réponse, Charles Christian prend de nouveau la défense des danses modernes :

« J'imagine que ce danseur (!) dépité a dû être sévèrement rabroué dans quelque dancing [...] par une partenaire plus experte, meurtrie par les fantaisies ambulatoires de son vis-à-vis. [...] Le Charleston est une danse moderne ni plus ni moins "jolie" (ce qui ne veut rien dire) que les autres, mais amusante. [...] Seulement le Charleston exige un orchestre et de bons danseurs. Taper inconsidérément sur une caisse et mettre la pédale forte d'un vieux "Hertz" ne suffit pas pour créer une atmosphère jazz. [...] Soyons modernes. On a beaucoup médité des danses actuelles. Pareillement à ses débuts la valse fut condamnée. [...] Après les exécutions successives des [...] three-step, shimmy, fox-trott, c'est aujourd'hui le tour du Charleston. Seulement avant de condamner, nous demanderons aux détracteurs d'apprendre à bien danser le Charleston »¹⁹⁴¹.

¹⁹⁴⁰ *La Vie limousine*, 25 juin 1935.

¹⁹⁴¹ *Courrier du Centre*, 14 septembre 1926.

Auparavant, un journaliste qui signe sous le pseudonyme « TIST. » dresse le constat suivant : « le jazz-band est pour ainsi dire entré dans nos mœurs »¹⁹⁴². Il poursuit en se demandant si « cette adoption doit [...] nous déplaire ? ». Ce à quoi il rétorque :

*« Non. Car en dépit du mal qu'on peut en dire, - bien souvent par snobisme, - et en dépit de son désordre apparent, le jazz-band est très prenant. [...] Quelle étrange mesure, à contre-temps, et cependant quel rythme ! Quelles notes à déchirer les oreilles et pourtant quelle sauvage harmonie ! [...] Le jazz-band durera-t-il encore longtemps ? Il durera autant que la période d'indécision artistique que nous traversons. [...] Un art nouveau en sortira-t-il ? – Relire l'histoire. Les périodes les plus secouées donnent toujours de beaux enfants »*¹⁹⁴³.

N'oublions pas que c'est février 1926 que Jean Marcland donne sa conférence sur le « jazz-band et la musique moderne »¹⁹⁴⁴ devant l'auditoire de l'Association littéraire et scientifique du Limousin. Sa volonté d'apprentissage, de vulgarisation et de présentation d'un élément culturel nouveau – ainsi que le ton employé dans son discours¹⁹⁴⁵ – ne peuvent que le placer parmi les grands promoteurs des musiques afro-américaines à Limoges, puis à l'échelle nationale.

Les questions de genre, de santé, de musique, d'éducation, de sociabilité, nourrissent les débats autour du jazz à Limoges comme dans le reste de la France, à partir des années 1920. Très virulentes et très visibles dans la seconde moitié des années 1920, ces joutes disparaissent des sources dans la décennie suivante. Si cela peut être considéré comme une forme d'acceptation, la disparition des grandes discussions sur la légitimité et la qualité des modes afro-américaines prouve sans aucun doute son imprégnation durable dans les mœurs. Le jazz est définitivement devenu une question sociale. C'est pourquoi son influence déborde largement du champ purement musical ; nous le retrouvons aussi impliqué dans les productions artistiques et industrielles locales.

b) L'inspiration jazzistique

« [...] De chaque côté de la scène sont sculptées en creux des canelures [sic] dorées, à la partie supérieure desquelles ressortent deux immenses panneaux de peinture, réalisés par la palette de M. Pierre Parot. L'un représente la musique ancienne avec la

¹⁹⁴² *Courrier du Centre*, 19 octobre 1925.

¹⁹⁴³ *Ibid.*

¹⁹⁴⁴ *Le Populaire du Centre*, 21 avril 1926.

¹⁹⁴⁵ Voir l'annexe n°18.

harpe, la lyre et les pipeaux ; l'autre un jazz ultra-moderne, formé de nègres endiablés, aux têtes très cocasses et au mouvement le plus curieux, qui donne à l'œuvre une vie trépidante et un puissant réalisme »¹⁹⁴⁶.

C'est dans ce cadre qu'est inaugurée la nouvelle salle de l'Union à Limoges, le 31 décembre 1929. Autour des 2 800 places et après plusieurs mois de travaux coûteux¹⁹⁴⁷, la décoration réalisée est un formidable témoin de l'influence de la sphère jazzistique dans l'ensemble des domaines socio-culturels de la Haute-Vienne. Nous prendrons quelques exemples qui confirment l'importance grandissante du jazz dans les milieux culturels du département. Cela est particulièrement visible dans les domaines artistiques et industriels, que sont la peinture et la fabrique de porcelaine.

La puissante industrie porcelainière est l'une des premières à Limoges à se saisir du sujet afro-américain pour la production d'objets. Concomitamment à l'essor de Joséphine Baker dans les cercles parisiens, une pièce monumentale est produite dans les usines limougeaudes, dont la thématique ne laisse aucun doute (figure 130). Entourée de plusieurs musiciens noirs totalement dénudés, une danseuse métisse partiellement nue exécute des chorégraphies, arborant une coupe à la garçonne, du moins une chevelure noire plaquée. Sans véritablement évoquer le jazz *stricto sensu* – sachant, nous l'avons vu, qu'il n'est pas encore totalement maîtrisé – ce vase produit en 1925 résulte de l'influence d'une mode véhiculant ses propres codes, appartenant au réel ou à un imaginaire collectif largement partagé. La richesse d'une sociabilité musicale peut donc être analysée également par l'intensité avec laquelle elle colore des domaines artistiques, scientifiques, industriels ou techniques voisins. Cela permet en outre de prendre le pouls d'une société et de mieux comprendre la réception et les représentations liées à ce phénomène musical.

¹⁹⁴⁶ *Le Populaire du Centre*, 21 décembre 1929.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.* L'ensemble des travaux est réalisé pour un montant de 400 000 francs d'après l'article ; les décors scéniques, eux, auraient coûté près de 75 000 francs.

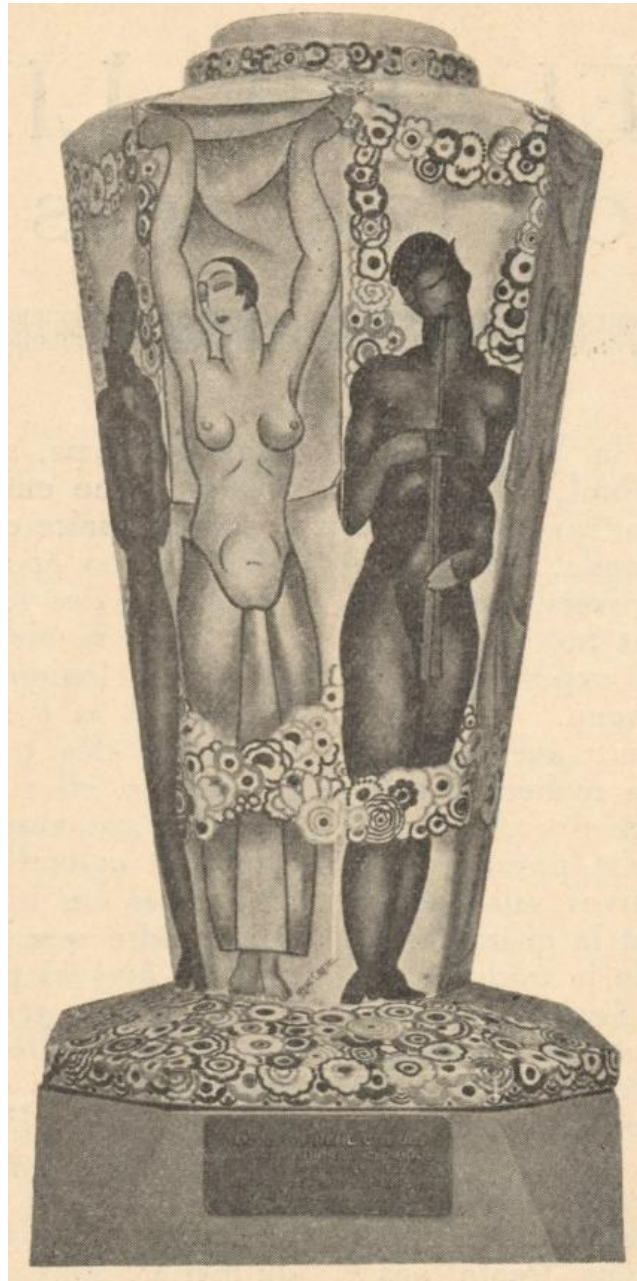


Figure 130. Photographie du « Vase à décor de danseuses », modèle de René Crevel et forme de Pierre Chabrol, manufacture La Porcelaine Limousine, 1925. Hauteur 70 cm¹⁹⁴⁸.

Un décor fleuri et drapé, des corps nus en mouvement et des instrumentistes noirs ; cela rappelle limpide les scènes de cabaret et de music-hall des années 1920 ; une forme d'exotisme, ensuite, suscitée par une forte propagande colonialiste depuis la fin des années 1880 et qui culmine lors de la grande exposition parisienne de 1931. C'est d'ailleurs dans le cadre d'une grande exposition que ce vase est présenté au public. Nous n'avons trouvé que peu de traces dans les sources de l'objet, si ce n'est sa mention dans un numéro de *La Vie*

¹⁹⁴⁸ *La Vie limousine*, 25 août 1925.

limousine spécialement dédié, en 1925, à l'Exposition internationale des Arts industriels et décoratifs modernes, à Paris. Les régions françaises y présentent, sous forme de pavillon, leurs richesses industrielles et artistiques. C'est à cette occasion que « les vases de M. Crevel concourent à la décoration du Pavillon [du Limousin]. Ces importantes pièces, éditées par MM. Bernardaud, François ou la Porcelaine Limousine, unissent avec une rare virtuosité le paysage aux figures. Elles sont d'une inspiration réellement moderne »¹⁹⁴⁹.



Figure 131. « L'orchestre de jazz », figurines modelées en porcelaine dure, vers 1928¹⁹⁵⁰.

Toujours dans l'industrie porcelainière nous trouvons une production de quatre figurines vers 1928, représentant un orchestre de jazz composé de musiciens noirs (figure 131). Tous vêtus d'un smoking blanc et arborant quelques traits de visage caricaturés, les musiciens ont une attitude corporelle nous laissant suggérer le mouvement, du moins un rythme musical que nous pourrions presque entendre en les regardant. Les figurines mettent en scène un quatuor dans lequel les instruments typiques du jazz de l'ère du swing ou du style

¹⁹⁴⁹ *La Vie limousine*, 25 août 1925.

¹⁹⁵⁰ Collection du musée national Adrien-Dubouché, Limoges. Photo © RMN-Grand Palais / Tony Querrec. Joueur de banjo : H : 0,173 ; L : 0,098 ; P : 0,094 ; saxophoniste : H : 0,265 ; L : 0,079 ; P : 0,079 ; joueur de tambour : H : 0,168 ; L : 0,127 ; P : 0,077 ; accordéoniste : H : 0,188 ; L : 0,177 ; P : 0,088. Les figurines ont fait l'objet d'un don en 2013 au musée Adrien-Dubouché ; elles proviennent de la manufacture Michelaud Frères.

New Orleans sont représentés : un banjo, un saxophone, une grosse caisse avec des cymbales et un accordéon ouvert à l'extrême. Quant à l'attitude des musiciens, elle semble suggérer la joie, la festivité voire l'ivresse du swing, le banjoïste paraissant taper la mesure du pied tandis que le saxophoniste a l'air pris dans une improvisation, autre élément caractéristique du jazz.

Les codes insérés dans ces figurines, en particulier vestimentaires, instrumentaux et ethniques, nous amènent à penser que des manufactures de Limoges ont saisi l'importance culturelle et sociale du jazz dès la fin des années 1920, en en faisant des productions destinées à la vente. Cela induit, en outre, que ceux qui produisent ces œuvres maîtrisent tout à fait l'univers jazzistique, au moins dans sa forme. Il s'agit là, qui plus est, d'une forme jazzistique encore inconnue en Haute-Vienne, une petite formation de musiciens noirs – si ce n'est par la venue du Sam Wooding Princeton Club au bal des étudiants de Limoges en février 1927 avec ses « cinq musiciens nègres américains »¹⁹⁵¹. Nous avons donc une œuvre témoin de la réception du jazz en France, à l'échelle d'une ville moyenne du centre du pays, éloignée des grands circuits de diffusion de la musique.

La réception et l'inspiration des modes afro-américaines est visible également dans le domaine pictural. Non seulement nous avons pu observer l'influence du jazz dans les décors de salles de spectacles, mais nous pouvons l'attester chez l'émailleur Léon Jouhaud (1874-1950)¹⁹⁵². Né à Limoges dans une famille bourgeoise, ce dernier est d'abord destiné à des études de médecine avant de s'orienter vers l'industrie de l'émail, au début du XX^e siècle. Interrompues pendant la Grande Guerre, ses activités reprennent dans son atelier en 1920. Une œuvre, *La Revue Nègre*, parmi les centaines de l'artiste retient notre attention, car elle révèle très bien l'empreinte laissée par la culture afro-américaine dans le champ artistique haut-viennois de l'entre-deux-guerres (figure 132).

La Revue Nègre, dessin préparatoire pour un émail réalisé vers 1930, reprend des codes croisés précédemment dans les productions de l'industrie porcelainière. Nous observons sur son travail une foule de corps de femmes noires vêtues de simples pagnes – rappelant là-encore les spectacles de Joséphine Baker, sans parler du choix du titre pour le dessin. Tous ces corps sont proches, se touchent et finissent même par s'entremêler à l'arrière-plan du dessin. Seuls les seins et quelques traits des visages peuvent encore être discernés au fond de ce qui paraît être une scène ; chaque personnage donne l'impression de

¹⁹⁵¹ *Courrier du Centre*, 25 février 1927.

¹⁹⁵² Pour une biographie complète de l'artiste, lire NOURISSON Pascale, *Léon Jouhaud. Le magicien de l'émail, 1874-1950*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 2003, 186 p. Certaines de ses œuvres sont présentées dans le catalogue suivant : LACHANIETTE Bernard (dir.), *Émaux de Léon Jouhaud*, catalogue de l'exposition de la Direction régionale des affaires culturelles du Limousin, 30 juin – 31 août 1988, Limoges, éd. de la Drac du Limousin, 1988, 96 p.

tenir le pagne de l'autre, afin de conserver un dernier mystère sur des corps déjà presque totalement dévoilés au spectateur. Enfin, chose troublante, les danseuses ont l'air plutôt immobiles ; ce sont leurs bras qui donnent une impression ondulatoire et donc de mouvement au dessin de Léon Jouhaud. Ces femmes paraissent également attachées par le cou, par de mystérieuses chaînes rougeâtres... Cela signifierait peut-être, de la part de l'artiste, une dénonciation de la mise en scène d'une culture par une autre, ainsi que son exploitation. Mais cela demeure une hypothèse.

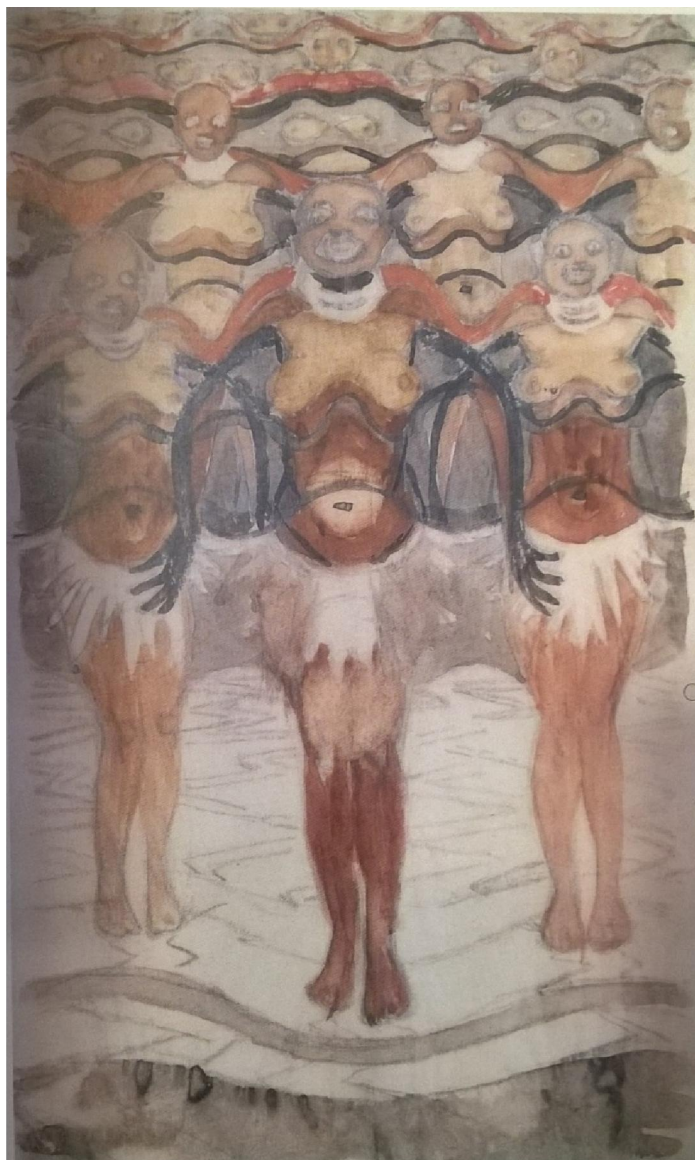


Figure 132. Dessin préparatoire à un émail de Léon Jouhaud *La Revue Nègre*. Crayon et aquarelle sur calque, vers 1930¹⁹⁵³.

¹⁹⁵³ Collection du musée des Beaux-Arts de Limoges ; dessin : 17,5x10,5 cm.

Conclusion

L'électrification des scènes et des décors, en extérieur et en intérieur, crée un nouveau cadre sensoriel de l'écoute et de la pratique musicales à partir de la Belle Époque. La première moitié du XX^e siècle est le temps de la découverte puis de la diffusion des machines qui changent les rapports des individus avec la musique mais aussi les interactions sociales. Ainsi, le cinéma, l'éclairage des scènes, de l'espace public puis privé, l'amplification des sons et leur reproduction mécanique puis la radio, influencent assez nettement les rapports que les habitants de la Haute-Vienne entretiennent entre eux et avec la fête et la musique.

Toutefois, le département – à l'exception de Limoges – est caractérisé par un retard culturel du point de vue de l'adoption de ces innovations. Les modernités musicales pénètrent bien plus lentement dans les campagnes, dans lesquelles l'activité agricole reste majoritaire la fin des années 1930¹⁹⁵⁴. Ces modernités sont donc avant tout introduites et développées en milieu urbain. La densité de la population dans ce milieu favorise par ailleurs des comportements conflictuels liés à la musique ; la combinaison de la hausse du temps libre et des nouvelles pratiques festives est à l'origine d'une sociabilité nocturne inexistante jusqu'alors. L'apparition des sons amplifiés et la problématique du bon usage des appareils sont symptomatiques d'une société dans laquelle le bruit et les nuisances deviennent une affaire de santé publique que la législation tente de contrôler.

La rupture la plus nette s'opère à l'issue de la Grande Guerre. C'est après 1918 que les mutations des sociabilités sont les plus importantes, car les transferts culturels sont plus nombreux et plus rapides, en particulier dans la capitale régionale. Dans cette dernière, la démocratisation des machines qui s'accélère dès la fin des années 1920 crée les conditions favorables à la formation de nouveaux réseaux de sociabilité : une communauté radiophonique, dans laquelle gravitent des intellectuels, des musiciens, des lettrés et des mélomanes ; une clientèle fidélisée aux scènes récentes, comme les dancings qui essaient dans toutes les petites villes du département. Ces lieux sont le vecteur par lequel les populations, en priorité jeunes mais cela ne constitue pas une règle, approvoisent les modes musicales et dansantes.

¹⁹⁵⁴ Selon les recherches de l'archiviste Robert-Henri Bautier dans le cadre de la construction d'un atlas du Limousin, 52% de la population active de la Haute-Vienne travaille dans les secteurs de la forêt et de l'agriculture en 1936 (contre 29% dans l'industrie et 19% dans le secteur du commerce et des services). Ce taux est tout de même inférieur à ceux des départements voisins, puisqu'à la même date, 70% de la population active creusoise et 66% de celle de la Corrèze travaillent dans ce secteur. Voir les données en ligne de l'Atlas du Limousin à l'adresse <http://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/dossiers-historiques/epoque-contemporaine-2/>, consultée le 22/12/2021.

Les débats sur les dancings et sur les modes qu'ils véhiculent sont le reflet de leur puissant ancrage dans les mœurs d'une partie de la population. De ce fait, la forte fréquentation de ces espaces pendant l'entre-deux-guerres symbolise l'attachement du monde urbain de la Haute-Vienne à des sociabilités musicales collectives. Cette idée pourrait être l'un des facteurs explicatifs de la lenteur de l'introduction des technologies dans les foyers limousins, en plus de leur cherté pour une population en majorité ouvrière¹⁹⁵⁵ et paysanne. Dans les milieux intellectuels limougeaux – journalistes, critiques, conférenciers, universitaires, médecins, lettrés – les innovations sonores et techniques suscitent des réactions variées ; un hiatus, reposant bien plus sur une opposition des mentalités que sur une fracture générationnelle, émerge et débouche sur des luttes écrites et verbales. Les débats et les articles foisonnent sur les évolutions culturelles qui bouleversent la France d'après-guerre. En ce sens, la Haute-Vienne est un territoire en phase avec son époque et avec le reste du pays. Toutes les avant-gardes – dadaïsme, surréalisme, cubisme, etc. – qui secouent les traditions sont discutées jusque dans les milieux artistiques et intellectuels du département¹⁹⁵⁶.

En ce qui concerne la musique, le répertoire afro-américain est celui qui a suscité le plus de remous dans la société locale. Limoges, avec quelques autres localités départementales – Pierre-Buffière, Ambazac ou Aixe-sur-Vienne – ont accueilli de nombreux soldats étasuniens à partir de la fin de la Première Guerre mondiale. Leur présence a favorisé l'accélération d'un transfert culturel apportant le modèle américain dans les frontières limousines. Une lutte des mœurs s'ouvre alors par la voie de la presse, entre les promoteurs et les détracteurs du jazz et des danses nouvelles. Les conservateurs, d'une génération plus ancienne à l'image des chroniqueurs Raoul Roche et Raymond d'Étiveaud¹⁹⁵⁷, promeuvent le

¹⁹⁵⁵ Voir l'annexe n°20.

¹⁹⁵⁶ À propos du dadaïsme, qui naît pendant la Grande Guerre, un journaliste du *Populaire du Centre* écrit par exemple, en 1920, « Qu'est-ce encore que ça, le dadaïsme [...] ? Voilà, c'est un mouvement littéraire qui résume les toutes dernières tendances de la jeune école [...]. Les Dadaïstes [...] se contentent d'évoquer des sensations, en associant des mots non à cause de leur sens, mais en raison des affinités secrètes qu'ils ont ou qu'on leur suppose » (*Le Populaire du Centre*, 20 avril 1920). Plus tard, en 1926, une conférence est donnée à l'École de Limoges dans laquelle « les pelouses dadaïstes, les maisons cubistes, les peintures surréalistes [...] furent disséquées [...] ». Le rédacteur ajoute qu'il faut faire « crédit aux artisans sincères du futurisme et du surréalisme, [...] pour les juger ensuite plus sûrement » (*Le Populaire du Centre*, 7 février 1926).

¹⁹⁵⁷ Nous émettons toutefois un doute quant à la sincérité des opinions conservatrices exprimées par Raymond d'Étiveaud dans ses papiers. En effet, il est décrit comme un « hobereau désargenté, [...] épris de littérature, de musique, admirateur de Jaurès » ainsi qu'un « esprit libre » qui se sentait à l'étroit dans la revue qu'il dirigeait, *La Vie Limousine*, « obligé qu'il était de tenir compte des goûts conservateurs et des idées politiques non moins conservatrices de ses abonnés. Aussi prenait-il grand plaisir à déverser son mépris pour les articles qu'il publiait dans sa propre revue devant le jeune Clancier dont la sensibilité politique était proche de la sienne ». Voir BAUDE Jeanne-Marie, *Georges-Emmanuel Clancier, de la terre natale aux terres d'écriture*, Limoges, Pulim, 2001, 325 p., p.28. Toujours est-il que,

maintien des traditions et dénoncent des pratiques qu'ils jugent dangereuses pour l'identité limousine. Empreints de régionalisme et proches d'une idéologie xénophobe qui leur fait craindre une altération de leur identité, ceux qui rejettent les modernités sont accompagnés dans leur lutte par des médecins, qui étayent les arguments en y apportant une rhétorique sanitaire. En conformité avec les principes hygiénistes de l'époque et de la lutte contre certaines maladies comme la tuberculose, ils critiquent vertement les danses et les airs afro-américains. La problématique de genre s'invite également dans les débats : les médecins s'alarment des effets que les mouvements des modes pourraient générer sur les capacités procréatrices des jeunes femmes, alors que dans le même temps la politique nataliste nationale est une question cruciale¹⁹⁵⁸. Les progressistes sont surtout présents parmi les jeunes générations, à l'instar des membres de l'A.G.E.L. dans laquelle les étudiants en médecine ou en dentisterie paraissent les plus actifs. Jean Marcland est un cas emblématique de l'appropriation rapide des modes musicales, lorsqu'il crée dès 1925 un groupe cherchant à reproduire à l'identique le jazz américain puis en initiant les milieux intellectuels par des conférences scientifiques sur ce genre nouveau. Il s'inscrit dans le prolongement des premiers travaux musicologiques et ethnologiques français qui traitent du jazz, avant d'entamer lui-même une carrière musicale nationale prolifique.

Contrairement à la technologie, la bataille des mœurs et les activités jazzistiques qui s'accroissent dès la deuxième moitié des années 1920 témoignent de l'instantanéité de la réception et de la pratique des modernités musicales et dansantes, au moins à Limoges. Celles-ci se popularisent d'abord via un modèle ancien de sociabilité, le bal, qui connaît un âge d'or en Haute-Vienne dans les années 1920 – comme en France en général¹⁹⁵⁹.

La sociabilité orphéonique, qui ne disparaît pas, fournit un contingent important de musiciens qui s'approprient la mode jazzistique. Ainsi naissent dans plusieurs localités des groupes ayant leur « jazz-band » et aux appellations métissées avec la langue anglaise. Ils diffusent auprès d'un public bigarré un répertoire éclectique, mêlant des airs traditionnels et modernes, joués à l'aide d'instruments croisant l'organologie traditionnelle et ancienne (accordéon, violon, vielle à roue) et une autre plus récente (la batterie). C'est, par conséquent, un jazz limousin qui coexiste avec les autres genres à la fin des années 1920.

Face à la crise des années 1930, les sociabilités musicales se replient dans les domiciles et dans les salles de spectacle les plus spacieuses, ce qui renforce l'hégémonie

même si ses publications ne reflètent pas sa réelle pensée politique et culturelle, elles contribuent à diffuser l'idéologie traditionaliste parmi le lectorat de la Haute-Vienne.

¹⁹⁵⁸ Consulter FOUCHARD Dominique, *Le poids de la guerre. Les poilus et leur famille après 1918*, Rennes, PUR, 2013, 288 p., en particulier le chapitre VI, « L'obsession nataliste dans le secret des maisons », pp.179-208.

¹⁹⁵⁹ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres*, op.cit.

culturelle de Limoges. Des tournées d'artistes nationaux voire internationaux comme Joséphine Baker ou Ray Ventura, popularisent des spectacles dans lesquels le jazz s'invite occasionnellement. La pénétration du jazz et des musiques afro-américaines s'insère jusque dans les sphères industrielles et artistiques – la porcelaine, la peinture ou la littérature. Ce répertoire s'ancre définitivement dans les mentalités et dans les habitudes des populations de la Haute-Vienne.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Disséminées dans l'espace et à première vue compartimentées entre des groupes sociaux peu enclins à se croiser, les sociabilités musicales favorisent pourtant en Haute-Vienne une cohésion sociale bâtie à partir des ruines du Second Empire puis sur les bases du régime républicain jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Notre approche mêlant l'analyse des lieux et des scènes musicales, des acteurs – professionnels et amateurs confondus –, des répertoires et du rôle des modernités dans la première moitié du XX^e siècle nourrit une histoire sociale de la musique et met en exergue une évolution sensible du paysage sonore haut-viennois.

Du point de vue des scènes musicales, les transformations urbaines dans le département encore majoritairement rural entre 1870 et 1914 n'ont, finalement, qu'un rôle limité dans les mutations des rites. Limoges, par sa population et par ses infrastructures, centralise la majeure partie des activités musicales sur la période ; des hauts-lieux tels que le théâtre, le Cirque ou le Casino, attirent des spectateurs de l'ensemble du département voire des départements limitrophes. À l'échelle de la capitale régionale, nous avons observé une concentration de ces structures dans le tissu urbain. Les sociabilités sont en outre différentes selon les variations socio-économiques entre les quartiers ; elles dépendent alors de répertoires, de scènes et de publics différents. D'autre part, l'accélération des mobilités constatée au tournant du XX^e siècle a deux conséquences majeures sur les manières de pratiquer la musique pour les habitants : premièrement, une connexion plus forte entre Limoges et les territoires proches et les autres localités urbaines. Deuxièmement, une mobilité accrue des publics les plus aisés vers d'autres villes importantes comme Bordeaux ou Paris. C'est ce qui, finalement, maintient la dichotomie entre les publics bourgeois et populaires pendant la III^e République. Certes, ce phénomène s'amplifie au fur et à mesure des innovations techniques – étant donné leur cherté les premières années de leur mise sur le marché –, mais ce n'est pas pour autant que la ville peut être considérée comme l'espace le plus musical. Au-delà des autres localités urbaines, les villages et les hameaux ont tous une activité musicale importante, qui fluctue au gré des événements et des calendriers. D'autant que, si Limoges compte près de 90 000 habitants en 1910, le département en dénombre, lui, plus de 384 000¹⁹⁶⁰.

¹⁹⁶⁰ Limoges possède 92 181 habitants en 1911 alors que le département, à la même date, en dénombre 384 736. À la veille de la Première Guerre mondiale, Limoges représente par conséquent un peu moins de 24% de la population totale de la Haute-Vienne.

Jusqu'aux environs de la Grande Guerre, ce sont les musiques militaires et orphéoniques qui dominent le paysage sonore de la Haute-Vienne. Elles investissent l'ensemble du territoire et sont omniprésentes sur les diverses scènes, des écoles aux théâtres en passant par les kiosques mais aussi la rue, les places publiques, etc. De plus, elles engagent un nombre croissant d'acteurs, à la fois parmi le public et parmi les instrumentistes. Mais cette domination ne doit pas occulter l'importance des répertoires populaires dans l'environnement sonore, notamment à partir de la fin des années 1880 et de la multiplication des cafés-concerts. Le répertoire religieux, très prégnant au XIX^e siècle sur les scènes publiques, survit dans la première moitié du siècle suivant à travers des événements solennels et liturgiques – messes, mariages et enterrements ; aussi, les compositeurs limousins se détachent petit à petit du modèle de la formation musicale acquise dans les structures religieuses. C'est la vague régionaliste qui les attire, pour la plupart, à partir de la Belle Époque. Elle cimenter des réseaux de musiciens, de lettrés, d'éditeurs et d'amateurs éclairés, presque tous limougeaux et acquis à la cause félibréenne. La musique patoisante devient, face aux sons modernes, un objet scientifique et identitaire à part entière. Nous la retrouvons, associée à d'autres codes vestimentaires, gastronomiques, linguistiques et culturels en général, jusque dans les groupes diasporiques de Limousins présents dans d'autres grandes villes en France. L'ensemble du répertoire de la musique qualifiée de « savante » est utilisé de manière fréquente et régulière pendant la III^e République. Il est l'apanage d'une sociabilité élitiste, du moins bourgeoise, mais aussi urbaine, qui mobilise un réseau de professionnels de la musique à l'activité polymorphe : professeurs, compositeurs, musiciens d'orchestres de chambre ou du théâtre, directeurs de sociétés musicales.

Quel que soit le répertoire, quelle que soit la date retenue ou le lieu investi, les sociabilités musicales ont toute un point commun avant l'irruption technologique à l'aube de l'entre-deux-guerres : mis à part les quelques praticiens disséminés dans leurs domiciles s'exerçant avec leur instrument, la musique est une affaire collective. Elle se joue et s'écoute en groupe, et ce malgré les scissions qui naissent selon des critères relevant de l'esthétique ou des générations. Cela concerne également l'apprentissage qui, dans la grande majorité des cas croisés dans le département, repose sur une proximité nécessaire entre le professeur et l'élève, ce dernier se confrontant à ses congénères et à un public choisi, le temps du rituel de l'audition annuelle. La lente construction d'une école pérenne à Limoges consacre définitivement le moment de l'apprentissage en tant que pratique de groupe. De fait, la musique est un outil par lequel les comportements de la masse ouvrière de la Haute-Vienne peuvent être contrôlés voire dirigés. En cela, les sociabilités à l'œuvre dans la sphère musicale ont un rôle dans le processus de contrôle des mœurs.

Pendant la III^e République, la principale rupture est, en Haute-Vienne comme partout en France, symbolisée par l'apport technologique de l'après-Première Guerre mondiale. Les nouveaux appareils propices à une écoute individualisée comme la radio ou le phonographe créent un cadre inédit pour l'expérience musicale. Inévitablement, nous serions tentés de déceler ici la fin d'une pratique de groupe très vivace à la fin du XIX^e siècle et encore à la Belle Époque et, ainsi, de poser la question suivante : sommes-nous encore sur le terrain des sociabilités ? Tout concorde pour répondre par l'affirmative à cette question. En effet, bien que les disques ou la radio sont à l'origine d'une écoute musicale moins partagée, ces objets suscitent des relations sociales qui, si elles sont moins évidentes, sont pourtant réelles ; elles sont articulées sur les conflits de voisinage, la publication d'articles sur la moralité des morceaux radiodiffusés ou sur l'utilité de ces appareils et de leur bonne utilisation, sur les conférences et les débats accompagnés d'auditions publiques et, à la fin de la période, sur la sonorisation des rues par les haut-parleurs. Certes, les changements techniques de la première moitié du XX^e siècle bouleversent les mentalités et modifient structurellement les sociabilités musicales ; mais la chanson, la danse et la musique en général sont insérées depuis longtemps dans les pratiques collectives des habitants, quelle que soit leur condition sociale : le banquet, la musique de salon, le mariage et l'enterrement, la veillée, les bals, les sorties mondaines, les fêtes religieuses ou celles, plus récentes, à la gloire de la République.

Si des objets musicaux sont transmis dans leur forme brute – sans autre filtre que celui de la diffusion – malgré le processus de transfert culturel à l'œuvre au cours de la III^e République, d'autres sont soumis à la loi du localisme. Autrement dit, ils subissent nécessairement des adaptations, en fonction des variables de temps et d'espace, ainsi que des critères relevant de l'humain et liés à une sensibilité souvent individuelle, parfois collective. La sociabilité musicale porte en elle la symbolique de l'ère technologique du tournant du XX^e siècle, et plus encore après la guerre. Car, si le jazz et les modernités sonores importées en Haute-Vienne sont dans un premier temps adaptés aux traditions locales, le disque, la radio, le cinéma parlant et les nouveaux supports de la (re)production des sons ont cette particularité de diffuser jusqu'au cœur du foyer les formes originelles des répertoires. La construction de la République des sons entre 1870 et 1940 subit donc une grande mutation au lendemain de la Grande Guerre. Un hiatus naît sur le terrain des mœurs et des pratiques socio-culturelles, questionnant pendant un temps la légitimité des airs afro-américains et, *in fine*, ceux provenant de l'étranger, mais d'un étranger désormais situé au-delà des frontières françaises et non plus limousines. Cependant, un bouclier est levé à la fois par l'intelligentsia et par des membres des réseaux de la musique professionnelle – nous songeons avant tout à la maison d'édition Lagueny à Limoges – et par une part non négligeable de la population acquise aux idéaux

régionalistes. Or, ce bouclier ralentit ce changement, au moins autant que la faiblesse économique et les particularités culturelles des populations ouvrières et paysannes.

Tandis que les hauts-lieux de la diffusion musicale, notamment le théâtre limougeaud, subsistent, d'autres naissent et contribuent à remodeler un paysage sonore sans cesse en mouvement. Investies par des amateurs et par des professionnels partageant des valeurs et des idées communes autour de la pratique musicale, les rues des villes et des villages deviennent de véritables scènes musicales dès la fin des années 1880. De ce fait, la surveillance des autorités municipales et préfectorales s'organise et tente de canaliser les déviances sociales d'un mouvement orphéonique très majoritairement populaire et ouvrier. Les idéaux républicains imprègnent les associations qui se multiplient en Limousin, comme dans le reste du pays, dans les années 1870-1880. C'est surtout vrai en matière de religion. L'anticléricisme qui s'affirme dans les discours et dans les actions pénètre les sociétés musicales, qui deviennent les chantres de l'école de la République. Dans tous les règlements de ces sociétés, sans exception, on interdit, au moins jusqu'en 1901, les discussions politiques et religieuses. C'est une sociabilité laïcisée qui s'impose ; mais elle est aussi dirigée et encadrée. L'idée républicaine est au cœur des sociétés de musique ; elle est renforcée par des pratiques qui corroborent les conclusions de Maurice Agulhon¹⁹⁶¹ sur l'apprentissage du régime au sein des populations rurales. La quasi-totalité des statuts des sociétés limougeaudes et dans le reste de la Haute-Vienne fonctionne sur un principe démocratique reproduisant à l'échelle microsociale les innovations politiques qui naissent en France au lendemain de la disparition de l'Empire. Ces sociétés sont basées sur une véritable hiérarchie verticale (modèle davantage socio-économique que politique), se dotent de conseils (dont les appellations varient entre « commission », « conseil de Famille », etc.) et leur vie interne est fondée sur l'organisation d'assemblées et sur le principe du vote ; chaque instrumentiste est classé dans une catégorie, ceux qui ont des fonctions de présidence, de secrétariat ou de trésorerie également – ces portefeuilles émanant de la voix du « peuple musical » qui cotise pour posséder ce droit. En d'autres termes, ce sont de vraies petites armées républicaines, avec leurs chefs et leurs bataillons, qui se multiplient à l'orée de la Belle Époque, n'épargnant en aucune façon la Haute-Vienne. Enfin, malgré la faiblesse numérique de la bourgeoisie en Limousin, son implication financière dans la sociabilité orphéonique est une condition *sine qua non* de l'émergence puis de la consolidation de ce mouvement pendant l'ensemble de la III^e République.

Les relations humaines dans ces microsociétés sont, en outre, quasi-exclusivement masculines. À l'exception de rares professeuses, instrumentistes ou compositrices – les

¹⁹⁶¹ AGULHON Maurice, *La République au village*, *op.cit.*

enfants, eux, étant concernés par les deux sexes – les femmes sont exclues de la plupart des circuits de la pratique musicale de la Haute-Vienne. En réalité, elles interviennent à des degrés plus éloignés du rite, davantage en tant que particules gravitant autour du noyau central, y entrant lors de certaines occasions précises : un concert, une fête officielle, une sortie mondaine. Du point de vue de la pratique musicale, le ratio est totalement différent en ce qui concerne d'autres lieux et d'autres occasions de rassemblements, populaires ou bourgeois : le salon, où les chants et la musique ont une place essentielle, au théâtre ou à l'opéra, mais aussi dans les cabarets et dans les cafés-concerts. Mais le regard porté sur la femme musicienne change radicalement en fonction de la scène : perçues comme de véritables artistes au théâtre ou dans les rendez-vous mondains, les chanteuses sont bien moins estimées dans les cafés-concerts. À la fin du XIX^e siècle, beaucoup étaient considérées à Limoges comme de potentielles sources de désordres moraux, notamment liés à la prostitution, à l'instar de l'affaire du café-concert limougeaud Bigot-Ganne en 1886. L'éducation est, elle aussi, au cœur de la problématique du genre qui enrobe la question des sociabilités musicales sans vraiment la saisir : l'apprentissage du piano et de la lecture musicale font, par exemple, entièrement partie de l'instruction de la jeune fille bourgeoise. Or, il semble que la faiblesse numérique de la bourgeoisie en Haute-Vienne a empêché, du moins ralenti, la progression de la place des femmes dans le réseau des praticiens de la musique. Toujours est-il que ce rite éducatif, constaté à l'échelle nationale, trouve des échos dans une société rurale où le faible nombre de bourgeois les distingue encore plus du reste de la population. D'autre part, l'élargissement des possibilités d'écoute par les innovations techniques dans la première moitié du XX^e siècle – en fonction des dispositions économiques – ouvre de nouvelles perspectives pour de nombreuses femmes. Rien ne nous permet de confirmer l'idée de Serge Dillaz qui constate que la radio a un public « éminemment féminin »¹⁹⁶² dans ses débuts, mais il est certain que cet outil décloisonne les pratiques dans le cadre du genre.

En Haute-Vienne, les réseaux de sociabilité du monde de la musique se décomposent en plusieurs sous-groupes, dont l'étanchéité est accentuée par les fractures générationnelles. Les pratiques diffèrent et renforcent la dichotomie entre des rituels propres aux mondes populaires et bourgeois. Cela vaut également pour le répertoire afro-américain à son arrivée en Limousin, à la fin de la Grande Guerre : tandis que le groupe des mélomanes et de l'élite du monde intellectuel départemental s'empare de ce répertoire comme un sujet de recherche, de débats et de publications interrogeant sa musicalité, le groupe populaire en fait une pratique dansante et festive (du côté du public), ou l'assimile dans un répertoire plus ancien (du côté des musiciens). En outre, nous avons pu voir que la sociabilité orphéonique a ceci d'original

¹⁹⁶² DILLAZ Serge, *La chanson sous la III^e République*, Paris, Tallandier, 1991, p.216.

qu'elle permet, dans un cadre extérieur à l'usine ou à l'atelier, d'unir pour un temps – en particulier celui des répétitions et des concerts – les deux groupes. Mais chacun demeure dans un rôle social bien précis et défini par l'écriture des statuts et des règlements intérieurs. Ces documents ont tendance à calquer les modèles militaires et paternalistes sur une pratique musicale récréative. Nous sommes sur le terrain d'une civilisation des mœurs au sens d'un polissage progressif des comportements individuels et collectifs. En majorité ouvrière, la sociabilité orphéonique est le corollaire d'une civilisation des mœurs fondée sur un idéal de pratique sociale, dans laquelle la famille, la nation, l'hygiène, le respect des valeurs d'unité et de fraternité par l'esprit de bienfaisance sont systématiquement invoqués et encadrés par une réglementation contraignante. Néanmoins, cette dernière n'est pas contestée ; elle est même jugée nécessaire pour entretenir la cohésion dans le groupe et, plus largement, la paix sociale. Aucun orphéon n'est venu soutenir les mouvements ouvriers constatés pendant la période en Haute-Vienne, dont les émeutes de 1905. Ce n'est certes pas leur rôle premier, mais ils auraient tout à fait pu constituer un vivier de la contestation ouvrière, en particulier de l'élite ouvrière des porcelainiers. Or, malgré quelques pratiques musicales subversives qui semblent culminer parallèlement à l'essor des mouvements anarchistes et libres-penseurs en France (années 1890-1914)¹⁹⁶³, la sociabilité musicale est sans aucun doute une antichambre de l'apprentissage de la République dans le département. Si les archives regorgent de comptes-rendus traitant de ces soirées épicuriennes où l'ambiance est souvent décrite comme familiale, des procès-verbaux décrivent des situations de conflits nées de confrontations verbales et physiques pendant des soirées musicales. La musique elle-même devient donc, à de rares occasions dans le département, un moyen de contestation. Les chansons politisées telles *L'Internationale* sont parfois citées comme des facteurs de troubles de l'ordre public. Mais, écrasés par la puissance civilisatrice du mouvement orphéonique, ces événements demeurent à la marge de la sociabilité musicale départementale de la III^e République.

¹⁹⁶³ Rappelons à ce sujet l'usage régulier du chant de *L'Internationale* et des actes antimilitaristes pendant la Belle Époque. En juin 1906 à Limoges, le capitaine Pitance, du 78^e régiment d'infanterie, écrit dans un rapport que « la fanfare et les porteurs de lampions étaient précédés et suivis par une troupe assez forte de civils, qui paraissait se composer d'ouvriers et d'ouvrières, d'âges plutôt jeunes [...]. Sur le parcours longeant la caserne [...], des coups de sifflets furent donnés et l'Internationale fut chantée par la troupe suivant la retraite [...] » ; AML, 1 J 44, rapport du capitaine Pitance « au sujet d'incidents survenus le 23 juin 1906 devant la caserne de la Visitation », 24 juin 1906. La même année, le général du 12^e Corps d'armée écrit au maire de Limoges pour lui signaler un dysfonctionnement, semble-t-il habituel, qui a lieu lors des revues de la fête nationale sur le Champ-de-Juillet : « Les années précédentes, à l'occasion de ces concerts, quelques désordres ont eu lieu, la foule ayant pressé les musiciens et quelques gens [...] leur ayant adressé des manifestations hostiles et leur ayant même jeté des pierres » ; AML, 1 J 44, lettre du général du 12^e Corps d'Armée au maire de Limoges, 13 juillet 1906.

La tradition du banquet traduit, en règle générale, le bon fonctionnement des sociétés musicales. Manger ensemble, en écho aux pratiques lointaines du Caveau dix-huitiémiste¹⁹⁶⁴, c'est profiter de la musique, chantée ou instrumentée, en partageant nourritures et boissons. De là naissent, en musique toujours, des amitiés, des inimitiés verbales ou physiques, en tous les cas des discussions et des échanges. Nous avons pu voir également que, même si la proximité entre les membres d'honneur et les exécutants est importante, un schéma calqué sur le modèle de la différenciation sociale au théâtre est reproduit, en partie par une géographie des tables qui respecte la hiérarchie. Ainsi un couple bourgeois assistant à un concert au kiosque, est probablement assis et consomme gâteaux, biscuits, boissons, ce qui est moins évident pour les catégories sociales inférieures. Ces concerts en extérieur sont aussi le moyen pour les observateurs de pointer du doigt dans la presse l'imperfection de la civilisation des mœurs du peuple par la musique ; cette imperfection est matérialisée par des comportements perçus comme déviants et déjà à l'œuvre dans les salles de spectacle dans lesquelles l'élargissement social est permis dès la fin du XIX^e siècle : cris, bavardages, bruits divers et inattention. Le public éclairé, mélomane et plutôt bourgeois souhaite diffuser aux masses ouvrières de la Haute-Vienne un modèle de maîtrise des émotions et de leurs manifestations, sans pour autant y parvenir.

L'homogamie culturelle, très présente dans le réseau des musiciens professionnels en Haute-Vienne – pensons à Maximilien Faure, Léon Roby ou Léon Demassiat parmi d'autres – consolide un petit-monde très fécond dans la création, l'interprétation et la diffusion de la musique. Les liens forts qui unissent ces acteurs, parfois ébranlés comme lors de la création de l'école limougeaude en 1910, participent de leur position hégémonique dans le paysage musical ; certains des membres de ce groupe ont une présence continue pendant la III^e République, multipliant les apparitions dans les concerts publics au sein d'orchestres de différentes structures. Le maintien de ce petit-monde soudé autour de valeurs communes passe également par la constitution de dynasties de musiciens.

Dès le plus jeune âge, que ce soit dans le cadre scolaire ou à l'occasion de festivités glorifiant la République, les oreilles des habitants s'acclimatent à des airs de plus en plus inclus dans leurs habitudes culturelles. Nous en revenons à notre point de basculement, celui de l'entrée du département dans l'ère des modernités musicales, avec l'accélération de l'irruption technologique dans les années 1920 et, surtout, dans les années 1930. C'est une réelle révolution qui s'opère, dans les mœurs musicales. Sans faire une lecture des sociabilités

¹⁹⁶⁴ Sur les origines du Caveau et de la naissance d'une nouvelle sociabilité consulter GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, *op.cit.*, notamment le chapitre I, « La construction d'une sociabilité (1730-1850) ; du même auteur, voir « Sociétés chantantes et grivoiserie au XIX^e siècle », in *Romantisme*, 1990, n°68, pp.75-86.

musicales par le seul prisme générationnel, il nous paraît juste de considérer que, dans l'entre-deux-guerres, les âges sont un indicateur précieux pour comprendre la manière dont peuvent se construire ou non les interactions sociales en situation musicale. Les générations sont partagées entre deux mondes, deux univers musicaux. En fin de compte, c'est l'ensemble de la République des sons construite au cours de la première partie de notre époque – disons 1870-1914 – qui s'engouffre dans une lutte des mœurs relayée par des vecteurs écrits comme la presse ou oraux à l'image des débats. En ce sens, la République des sons ne disparaît pas, bien au contraire ; elle est mobilisée dans son ensemble car ses acteurs se sentent les plus légitimes pour caractériser les bienfaits moraux, sociaux, psychologiques ou médicaux de telle ou telle musique. L'ambivalence des répertoires entre le maintien des traditions jugées essentielles pour sauvegarder le caractère haut-viennois et l'adoption de sonorités modernes fait coexister ces deux univers musicaux. Entre eux, les rencontres sont furtives, souvent éphémères, mais elles existent.

Les sociabilités musicales ont, enfin, leur part d'imprévu. Nous avons pu croiser au fil de notre travail, des situations dans lesquelles des aléas modifient de manière inattendue les relations humaines. Cela tient bien sûr à la météorologie, en particulier lorsque les concerts sont prévus en extérieur. Mais de nombreux autres paramètres influent sur les pratiques collectives : arriver en retard, rater son tramway, un musicien ou une chanteuse malade au dernier moment¹⁹⁶⁵ ou encore la perte d'un objet dans la salle de concert¹⁹⁶⁶ voire... l'oubli d'un enfant :

« On nous signale un événement qu'on peut certainement citer comme le comble de la distraction. Dimanche dernier, un brave ouvrier était allé, avec sa famille, assister au festival. L'on s'assit sur l'herbe et, le concert terminé, l'on regagna son domicile situé dans un des faubourgs de la ville ; mais, au moment de se mettre au lit, le brave homme s'aperçut qu'il avait oublié sur le gazon...son enfant, un bébé de deux ans. Il reprit précipitamment le chemin de la ville et s'en fut heurter à la porte de la loueuse de chaises,

¹⁹⁶⁵ En 1896 par exemple, une note parvenue au directeur du théâtre de Limoges de la part du docteur Dubois indique que la chanteuse « M^{lle} Follombroni est atteinte d'un enrouement qui ne lui permet pas de faire son service » ; AML, 2 R 92, lettre du docteur Dubois au directeur du théâtre de Limoges, 19 octobre 1896.

¹⁹⁶⁶ Une petite annonce fait part de la perte « mardi à la sortie du théâtre [de Limoges], une bague en or avec diamant » publiée dans le *Courrier du Centre* du 9 novembre 1896. Ce fait, anodin en apparence, suscite pourtant des sociabilités créées par la situation musicale, de manière hypothétique dans ce cas puisque nous ne savons pas si l'objet – de forte valeur visiblement, car une « récompense » est promise à la personne qui le rapporterait « au bureau du journal » – a pu être restitué à son ou à sa propriétaire.

à celle du garde qui furent obligés de se lever pour ouvrir la place d'Orsay. L'enfant fut retrouvé là où il avait été laissé, et dormant à poings fermés »¹⁹⁶⁷.

Ce dernier exemple contient à lui seul trois éléments représentatifs des sociabilités musicales de la Haute-Vienne et plus largement françaises de la III^e République : l'accès des ouvriers à de nouveaux loisirs à la fin du XIX^e siècle ; une sociabilité essentiellement familiale et donc collective et, enfin, l'imprévisibilité de ces expériences musicales et festives, à l'origine de contacts sociaux variés et d'émotions singulières. La Haute-Vienne s'insère parfaitement dans la dynamique musicale nationale de la III^e République. Son insertion est d'abord permise par le décloisonnement du territoire grâce à la modernisation des infrastructures de transport ; cela permet à l'ensemble de la population de participer à la dynamique orphéonique française voire européenne, puis de bénéficier dans l'entre-deux-guerres des tournées d'artistes nationaux ou internationaux. Malgré leur lente diffusion, les machines modernes sont un vecteur par lequel des auditeurs écoutent les nouveautés avant d'en discuter dans la presse à diffusion départementale ou régionale. Des petits noyaux de radiophiles et de discophiles commencent à bâtir des communautés qui interrogent la musicalité des répertoires ainsi que la radiogénie des musiciens. L'industrialisation favorise en outre la diffusion des instruments, tandis que les kiosques envahissent l'espace public, malgré un retard en la matière pour les petites villes de la Haute-Vienne par rapport aux autres espaces français. La Première Guerre mondiale est marquée par l'antiwagnérisme et le patriotisme culturel qui se retrouve ailleurs en France. Puis, dans l'entre-deux-guerres, les courants xénophobes font barrière contre les modernités musicales importées de l'étranger. Le caractère limousin n'est pas si évident en matière musicale, si ce n'est par la vigueur du mouvement régionaliste dans la première moitié du XX^e siècle et, chose notable, par le développement d'une musique métissée qui fait naître un jazz limousin acculturant les langues, les instruments et les répertoires. Des recherches pourraient mettre en évidence d'autres singularités musicales locales, notamment dans des territoires aux orientations politiques radicalement différentes de la Haute-Vienne, ou qui possèdent des identités culturelles fortes et anciennes à l'image du Pays basque, de la Bretagne ou de la Corse.

¹⁹⁶⁷ *Courrier du Centre*, 27 juin 1887. L'article est titré « Le comble de la distraction ».

Sources

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA HAUTE-VIENNE

Administration générale et économie (série M)

1 M 237 : obsèques de personnalités ; Sadi Carnot, président de la République et originaire de Limoges (1894) ; docteur Chénieux, maire de Limoges (1910).

4 M 136 : sociétés diverses (1885-1931), dossier sur la Société philharmonique de Limoges.

4 M 154 : débits de boissons, réglementation ; circulaires et instructions antérieures à la loi du 17 juillet 1880.

4 M 155 : cafés-concerts ; instructions, autorisations d'ouverture, surveillance, rapports de police concernant la tenue et la fréquentation de ces établissements (1853-1877).

4 M 156 à 164 : débits de boissons (1856-1940).

Enseignement, affaires culturelles, sports (série T)

3 T 137 : expositions ; commémoration du 150^e anniversaire de la Révolution française, instructions, publications de la Ligue française pour l'enseignement, rapports au ministère, recherches de documents, constitution d'un comité départemental et d'une commission permanente (liste des membres, ordre du jour, procès-verbaux de réunions), publicité, souscriptions et subventions, commémoration à Limoges et dans les communes rurales (programmes, comptes-rendus, cartes postales et photos d'amateurs), discours (1939).

4 T 23 : circulaires, instructions et correspondance relatives aux droits des auteurs et compositeurs de musique et des auteurs dramatiques (1889-1929).

4 T 24 : concours international musical (Limoges, 14 et 15 août 1910) ; organisation, programme, correspondance.

4 T 25 : conservatoire municipal de musique de Limoges, puis école nationale de musique de Limoges ; rapports d'inspections, subventions, correspondance (1911-1940).

4 T 26 : Société des concerts du conservatoire de Limoges, subventions (1938-1939).

4 T 27 : sociétés musicales, chorales ; enquêtes, correspondance (1860-1883).

4 T 28 : commune de Limoges ; Société chorale de Sainte-Cécile (1855), Cercle littéraire et lyrique du commerce (1856), l'Echo de la Vienne (1862), Cercle musical de Limoges (1864), Société d'harmonie militaire (1864), Société de musique instrumentale (1866), les Enfants de Limoges (1875-1893), l'Union chorale de Limoges (1875-1876), Société philharmonique de Limoges (1877-1887), Société musicale du Pont-Neuf (1881-1888), Fanfare de l'école de l'Hôtel-de-Ville (1882-1883), Société chorale des travailleurs de la Haute-Vienne (1882), Fanfare Montmailler (1883-1887), la Lyre musicale de Limoges (1883), l'Espérance de Landouge (1889-1905), Fanfare de Limoges (1891-1907), la Flore musicale (1891), l'Union des amis, société chorale (1892), puis l'Union chorale de Limoges (1898), Cercle orphéonique de Limoges (1897-1898), Estudiantina limousine (1898-1900), Cercle musical des membres de l'enseignement de Limoges (1900), l'Union musicale (1902), Club des mandolinistes de Limoges (1908), le Rallye limousin, société de trompes de chasse (1908), l'Avenir musical de Limoges (1909-1913), Cercle orphéonique et union chorale de Limoges (1910).

4 T 29 : dossiers des sociétés musicales, chorales et fanfares ; création, statuts et règlements, assemblées générales, manifestations, correspondance (classement par communes, avec 36 dossiers au total couvrant la période 1862-1930).

4 T 31 : généralités relatives au théâtre, pièces soumises à la censure du ministre de l'Intérieur, troupes ambulantes, direction de l'arrondissement théâtral ; instructions ministérielles, nomination des directeurs, états des pièces interdites et des pièces jouées avec indication des recettes et dépenses, itinéraires des troupes, correspondance (1841-1906).

4 T 36 : théâtre de Limoges ; nomination des directeurs, cahiers des charges, tableaux des troupes de théâtre et d'opéra, répertoire, pièces financières, mesures de police, instruction relative à l'adoption d'un diapason musical uniforme (1860), correspondance (1860-1914).

4 T 37 : Alcazar de Limoges ; répertoire des pièces jouées (1887).

4 T 38 : concours musical de la fondation Cressent (œuvres musicales dramatiques) ; instructions, correspondance. Subventions aux œuvres lyriques nouvelles, instructions (1929-1933).

4 T 39 : cinémas ; législation, instructions et correspondance relatives au régime administratif de l'exploitation cinématographique et au contrôle des films, à l'emploi, à la manipulation et la protection des films, à la carte professionnelle des opérateurs, prescription des mesures d'ordre et de sécurité dans les salles de projection (1908-1940).

4 T 40 : cinémas ; demandes d'ouverture de salles de projection (plans, enquêtes) à Bellac (1925-1936), Couzeix (1925), Ciné-Union à Limoges (1909-1910), le Palais-sur-Vienne (1924), Saint-Junien (1919-1937), Saint-Léonard-de-Noblat (1919), Saint-Sulpice-les-Feuilles (1924), arrêtés réglementaires des maires (1914-1927), enquêtes par communes sur la situation des salles de cinéma, renseignements sur les propriétaires, le nombre de places (1909-1940).

4 T 54 : sociétés savantes, littéraires et artistiques ; créations, statuts, rapports, subventions, correspondance (dossiers par société).

4 T 57 : cercles ; créations, statuts, règlements, surveillance, interdictions, correspondance (dossiers par commune) ; sur les 22 dossiers, nous en avons retenus seize qui s'inscrivent dans notre période, dans les communes suivantes : Aixe-sur-Vienne, Bellac, Châlus, Châteauponsac, Coussac-Bonneval, Eymoutiers, Le Dorat, Limoges (trois cercles), Magnac-Laval, Nantiat, Nexon, Rancon, Rochechouart et Saint-Yrieix-la-Perche.

6 T 1 : station de radiodiffusion de Limoges P.T.T. ; notices sur le personnel, désignation des membres du conseil d'administration, correspondance (1931-1939).

Fonds d'archives privées (série J)

Archives de la manufacture de porcelaines Haviland (série 23 J)

23 J 161 : factures acquittées, traités et reçus de la maison Haviland (1892-1898).

23 J 604 : organisation de banquets ; factures, menus, listes des invités, correspondance (1898 et 1901-1904).

Editions musicales Lagueny (série 37 J)

37 J 2 : collection de documents concernant les éditions Lagueny, constituée par Henry Lagueny (1881-1973) ; relations des auteurs, compositeurs et interprètes avec les éditions Lagueny (1897-1939) ; documentation sur les auteurs, compositeurs édités par Lagueny ;

actes de cession d'œuvres et autorisations de publication (1894-1939) ; correspondance des éditions Lagueny avec la Sacem ; dépôt légal de 34 œuvres ; catalogue des œuvres éditées par Lagueny ; œuvres éditées : partitions diverses.

37 J 3 : partitions diverses.

37 J 4 : partitions diverses.

37 J 5 : disques divers.

37 J 6 : partitions de compositeurs limousins vendues mais non éditées par Jean Lagueny ; deux partitions en location chez Frédéric Lagueny ; catalogue d'instruments de musique et accessoires ; catalogue manuscrit d'œuvres diverses ; deux clichés publicitaires pour le commerce de Jean Lagueny.

37 J 7 : diplômes d'exposition.

37 J 8 : documents personnels divers de Jean Lagueny, recherches compilées de Henry Lagueny sur la musique.

Fonds André Charbonnier (série 35 F)

35 F 1 à 6 : partitions diverses, avec annotations parfois ; manuscrits illustrés.

35 F 9 : huit illustrations d'André Charbonnier (décors et personnages de ses œuvres à l'encre et à la gouache).

35 F 10 : papiers personnels, biographies, nécrologie, bulletins des anciens élèves de Gay-Lussac, partitions, programmes des concerts avec des œuvres d'André Charbonnier entre 1919 et 1925 (1915-1974).

Archives imprimées, articles isolés

42 J 14 et 15 : programmes de spectacles, artistiques ou sportifs (1862-1948).

Périodiques (cote IL)

- IL 77 : *Limoges-spectacles* (1921).
- IL 80 : *Limoges Amusant* (1886-1887).
- IL 81 : *Limoges-universitaire* (1910-1912).
- IL 92 : *La Revue limousine* (1926-1932).
- IL 93 : *Limoges-Illustré* (1899-1916).
- IL 94 : *La vie limousine* (1926-1939).
- IL 106 : *Almanach du Limousin*.
- IL 107 : annuaire Drumont, pour l'année 1914.
- IL 128 : *Limoges-Radio* (1932-1937).
- IL 416 : *Le Populaire du Centre* (à partir du 29 octobre 1905).
- IL 419 : le *Courrier du Centre* (1860-1944).
- IL 544 : *Le Musicien limousin* (1934-1939).

Iconographie (série Fi)

- 1 Fi 818 : gravure en noir et blanc (50x65 cm) pour le grand concours de Limoges des 19-20 juin 1887 (1887).
- 1 Fi 928 : concours musical de Limoges des 19 et 20 juin 1887, gravure imprimée en noir et blanc (1889), 46x35 cm.
- 5 Fi : affiches d'associations, d'établissements culturels et de manifestations artistiques.

ARCHIVES MUNICIPALES DE LIMOGES

Affaires militaires (série H)

- 2 H 21 : musiques militaires ; correspondance (1884-1909).

Police, hygiène publique, justice (série J)

- 1 J 1 : organisations et règlements (bruits, émissions radio).
- 1 J 40 : cérémonies, fêtes, deuils (1879-1942).
- 1 J 41 : fêtes publiques (1880-1885).
- 1 J 42 : fêtes (1886-1904).

- 1 J 43 : fêtes du 14 Juillet (1890-1904).
- 1 J 44 : fêtes (1905-1939).
- 1 J 48 : conférences, manifestations sportives et culturelles (1864-1914).
- 1 J 49 : conférences, manifestations culturelles (1897-1975).
- 1 J 52 : cirques et spectacles ambulants (1856-1949).
- 1 J 75 : lieux publics, règlements (1793-1943).
- 1 J 183 : réglementation des discours aux cimetières (1844-1947).
- 2 J 145 : associations, réunions publiques, privées (1797-1936).
- 2 J 151 : étrangers, réfugiés (1833-1939).
- 4 J 25 : registre des vagabonds (1873-1891).

Travaux publics, voirie, moyens de transports, régimes des eaux (série O)

- 1 O 172 : prostitution (1883-1914).
- 1 O 273 : reconstructions d'après-guerre (1914-1927).
- 1 O 448 : kiosque, aménagement (1877-1895).
- 1 O 450 : manifestations culturelles (1908-1921).

Édifices communaux, monuments et établissements publics (série M)

- 4 M 237 : Cirque-théâtre (1911-1917).
- 4 M 270 : conservatoire de musique (1919-1926).
- 4 M 273 : salles de cinéma (1913-1965).

Instruction publique, sciences, lettres et arts (série R)

- 1 R 263 : école de musique (1838-1936).
- 2 R 53 : exposition artistique (1885-1887).
- 2 R 56 : théâtre municipal (1803-1909).
- 2 R 57 : théâtre, affiches et programmes (1820-1926).
- 2 R 58 : théâtre et Cirque-théâtre (1837-1926).
- 2 R 59 : théâtre et orchestres municipaux (1840-1896).
- 2 R 61 : théâtre municipal (1857-1912).
- 2 R 63 : théâtre municipal (1885-1926).
- 2 R 66 : théâtre, programmes officiels (1878-1885).
- 2 R 90 : théâtre, programmes de la saison 1912.
- 2 R 92 : théâtre, cirques et spectacles occasionnels (1896-1932).

- 2 R 237 : sociétés musicales (1845-1894).
- 2 R 238 : sociétés musicales, pratique scolaire (1920-1982).
- 2 R 239 et 240 : concours orphéonique de Limoges (1886-1887).
- 2 R 241 à 248 : concours orphéonique de Limoges (1897).
- 2 R 253 : concours orphéoniques de Limoges (1910-1932).

Fonds d'archives privées (série S)

- 1 S 4 : Cercle symphonique amateur de Limoges (1929-1935).
- 1 S 30 : programmes du théâtre et du Cirque (1927-1932).
- 1 S 58 : Cirque-théâtre, programmes (1931-1934).
- 1 S 59 : affiche et programme d'un concert pour les aveugles de la guerre, 1917.
- 1 S 80 : Société des concerts du conservatoire (saison 1935-1936).
- 1 S 117 : Société des concerts du conservatoire (saison 1935-1936 également).
- 1 S 124 : café de l'Univers (1897).
- 36 S 4 : maison des sourds de la Haute-Vienne (1860-2009).
- 43 S : fonds René Sazerat, avocat et musicien.
- 45 S 1 : correspondance de Roger Allard (1885-1961).

Iconographie (série Fi)

- 5 Fi : fonds communal de photographies (1905-1990).

- 20 Fi : fonds privé de la photothèque de Paul Colmar (cartes postales, photographies)

ARCHIVES MUNICIPALES DE SAINT-JUNIEN

L'Abeille de Saint-Junien : journal local hebdomadaire, dont les numéros publiés entre 1881 et 1944 sont disponibles dans leur version numérique sur le site des Archives municipales de Saint-Junien, à l'adresse <https://archives.saint-junien.fr/archives/archives-municipales/>, consultée le 11/11/2021.

BIBLIOTHEQUE FRANCOPHONE MULTIMEDIA (Bfm) DE LIMOGES

Le Courrier du Centre : numéros numérisés pour la période 1860-1905.

Le Populaire du Centre : numérisation pour la période 1905-1947.

Partitions de François Sarre, 48 œuvres numérisées à partir d'un don de l'arrière-petit-fils du compositeur, Philippe Noël.

Partition numérisée de Cécilio Charreire, *Hymne pour les Ostensions* (1876).

NATIONAL WORLD WAR I MUSEUM AND MEMORIAL (KANSAS CITY, USA)

C'est dans le cadre de notre exposition « Jazz in Limoges » qui s'est tenue au musée de la Résistance de Limoges du 21 juin au 31 décembre 2018 que nous avons contacté cette structure. Elle possède en effet plusieurs documents liés à la vie des *Sammies* installés à Limoges à la fin de la Grande Guerre.

1996.51.136 CU : Lettre de James Henschel du 14 juillet 1918.

1979. 22.113 : photographie en noir et blanc d'un cartoon d'un soldat américain, traitant de la vie des soldats basés à l'hôpital n°28 (Limoges).

1979.22.196 : photographie en noir et blanc d'un orchestre afro-américain à Limoges, 1918.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LIMOGES

Dessin préparatoire de Léon Jouhaud *La Revue nègre* (1930).

MUSEE NATIONAL ADRIEN-DUBOUCHE

Vase à décor de danseuses, modèle René Crevel, forme Pierre Chabrol, manufacture La Porcelaine Limousine, 1925.

L'orchestre de jazz, figures modelées en porcelaine dure (1928).

ATLAS HISTORIQUE DU LIMOUSIN

L'Atlas historique du Limousin est un projet du laboratoire de recherche EA 4270 Criham (Centre de recherche interdisciplinaire en histoire, histoire de l'art et musicologie) de l'Université de Limoges, mis en place depuis 2014 et financé par l'IRSHS (Institut de Recherche des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Limoges). La plupart des cartes et des graphiques sont tirés de l'Atlas de Bautier, initié dans les années 1970 mais

qui n'a jamais été publié. Les documents sont en libre accès dans leur version numérique à l'adresse <http://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/>, consulté le 27/12/2021. Les sources utilisées ont servi à préciser l'état des lieux socio-économique, démographique et politique du département :

Pyramides des âges d'après les recensements de la Haute-Vienne (1851 et 1936).

Tableau statistique de l'évolution politique du département de la Haute-Vienne (pourcentage par rapport aux inscrits) entre 1902 et 1936.

Tableau statistique de l'évolution de la main-d'œuvre dans 3 branches de l'industrie en un siècle (1830-1930) à Limoges.

Plan de la place Jourdan aux alentours de 1900, réalisée à partir du travail de recherche de Sarah Roux, université de Limoges, 2018, en collaboration avec le service de Géomatique et du laboratoire Criham.

ARCHIVES PRIVÉES

Nous classons ci-dessous par ordre alphabétique les personnes ayant fourni des archives personnelles pour notre travail.

Chantala Marie-Claude : documents personnels sur son père trompettiste de Limoges ; partitions, photographies, instruments (années 1920-1940).

Charbonnier Alain : deux photographies de l'orchestre de jazz de l'A.G.E.L. en avril 1940.

Colmar Paul : ancien journaliste, Paul Colmar possède une photothèque compilant des cartes postales et des photographies couvrant l'ensemble de la Haute-Vienne. Il a donc été un précieux allié pour illustrer nos propos, notamment pour les bâtiments et les scènes musicales, les kiosques, les places publiques et des orchestres du département.

Marcland Patrick : partitions, documents personnels (notamment le manuscrit de la conférence de 1926 sur le jazz reproduit en annexe) et photographies diverses de son père Jean Marcland, musicien et compositeur limougeaud.

SOURCES IMPRIMÉES

JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIXe siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 55, 1905, pp.392-419.

JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIXe siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 56, 1906, pp.48-108.

SILVESTRE Charles, *Le vent du gouffre*, Paris, Plon, 1928, 285 p.

Références bibliographiques

Dictionnaires, atlas

BERNARD-ALLÉE Philippe, ANDRÉ Marie-Françoise, PALLIER Ginette (dir.), *Atlas du Limousin*, Limoges, Pulim, 1994, 166 p.

CARLES Philippe, CLERGEAT André et COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988, 1146 p.

FAUQUET Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, 1422 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 vol., Arles, Actes Sud, 2007.

VIGNAL Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2017, 1520 p.

Ouvrages généraux

Sur le contexte de la III^e République

ABBAD Francis, *La France des années 1920*, Paris, Armand Colin, 1993, 192 p.

ARIES Philippe, DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 5, *De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1987, 634 p.

BERNSTEIN Serge, *La France des années 1930*, Paris, Armand Colin, 1993, 192 p.

BOURILLON Florence, *Les villes en France au XIX^e siècle*, Paris, Ophrys, 1992, 197 p.

CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1991, 432 p.

DE LUCA BARRUSSE Virginie, « Natalisme et hygiénisme en France de 1900 à 1940. L'exemple de la lutte antivénéérienne », in *Population*, 2009/3, vol.64, pp.531-560.

LEJEUNE Dominique, *La France des débuts de la III^e République (1870-1896)*, Paris, Armand Colin, 1994, 191 p.

LEJEUNE Dominique, *La France de la Belle Epoque (1896-1914)*, Paris, Armand Colin, 1994, 190 p.

MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la III^e République, 1871-1898*, Paris, Le Seuil, 1973, 264 p.

MAYEUR Jean-Marie, *La vie politique sous la III^e République. 1870-1940*, Paris, Le Seuil, 1984, 448 p.

NICOLET Claude, *L'idée républicaine en France (1789-1924)*, Paris, Gallimard, 1995 [1982], 532 p.

REBÉRIOUX Madeleine, « Guesdisme et culture politique : Recherches sur "l'Encyclopédie socialiste" de Compère-Morel », in COLLECTIF, *Mélanges d'histoire sociale offerts à Jean Maitron*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1976, 288 p.

SCHOR Ralph, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, 762 p.

WEBER Eugen, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Fayard, 1983, 848 p.

WINOCK Michel, *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2003, 448 p.

Sur l'histoire culturelle

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004, 332 p.

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Crimes et Délits, Histoire de la violence de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2006, 382 p.

BARROT Olivier, ORY Pascal (dir.), *Entre-deux-guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, éd. François Bourin, 1994, 631 p.

COINTET Michèle, *Histoire culturelle de la France, 1918-1938*, Paris, SEDES, 1988, 291 p.

CORBIN Alain, (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 472 p.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, tome II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, 466 p.

DAUMARD Adeline, *Oisiveté et loisirs dans les sociétés occidentales au XIX^e siècle*, Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1983, 248 p.

DESANTI Dominique, *La femme au temps des années folles*, Paris, éd. Stock, 1984, 373 p.

ESPAGNE Michel, WENER Michael (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, éd. Recherche sur les civilisations, 1988, 476 p.

GOETSCHER Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France, de la Belle époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005 [1995], 268 p.

GRAU François-Marie, *Histoire du costume*, Paris, PUF, 1999, 128 p.

KALIFA Dominique, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1860-1930*, Paris, éd. La Découverte, 2001, 128 p.

KALIFA Dominique, « Les historiens français et le "populaire" », in *Hermès*, n°42, 2005, pp.54-59.

KALIFA Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, 394 p.

LALOUETTE Jacqueline, « Dimensions anticléricales de la culture républicaine (1870-1914) », in *Histoire, économie, société*, 1991, 10e année, n°1, pp.127-142.

LE ROY LADURIE Emmanuel, « Histoire et climat », in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 14^e année, n°1, 1959, pp.3-34.

ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol.16, n°1, 1987, pp.67-82.

ORY Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS éditions, 1994, 1033 p.

PROST Antoine, « Jeunesse et société dans l'entre-deux-guerres », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°13, 1987, pp.35-43.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 461 p.

ROBIN Régine (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 1930*, Paris, Les Editions ouvrières, 1991, 234 p.

SCHOR Ralph, « Les mots pour le pire. Le vocabulaire xénophobe dans l'entre-deux-guerres », in *Hommes et Migrations*, n°1154, mai 1992, pp.6-9.

Sur les sociabilités

AGULHON Maurice, *La sociabilité méridionale. Confréries et associations en Provence orientale à la fin du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Annales de la faculté des lettres d'Aix-en-Provence, 2 vol., 1966, 878 p.

AGULHON Maurice, *Pénitents et francs-maçons dans l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968, 452 p.

AGULHON Maurice, *Le Cercle dans la France bourgeoise. 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977, 108 p.

AGULHON Maurice, *La République au village. Les populations du Var de la Révolution à la II^e République*, Paris, Seuil, 1979, 543 p.

ANTOINE Annie, MISCHI Julian (dir.), *Sociabilité et politique en milieu rural*, Rennes, PUR, 2008, 474 p.

BEAUREPAIRE Pierre-Yves, « La « fabrique » de la sociabilité », in *Dix-huitième siècle*, 2014/1, n°46, pp.85-105.

FRANÇOIS Etienne, REICHARDT Rolf, « Les formes de sociabilités en France, du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 1987, pp.453-472.

GAUTHIER Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1992, 307 p.

MARTIN-FUGIER Anne, *Les salons de la III^e République. Arts, littérature, politique*, Paris, éd. Perrin, 2003, 378 p.

OSWALD Séverine, *Formes et enjeux de la sociabilité dans les équipes de recherche en sciences humaines et sociales*, thèse de Sciences de l'Information et de la Communication, ENS de Lyon, 2015, 429 p.

PELLISSIER Catherine, *Loisirs et sociabilités des notables lyonnais au XIX^e siècle*, tome 1, Lyon, éd. Lyonnaises d'art et d'histoire, 1996, 272 p.

RIVIERE Carole Anne, « La spécificité française de la construction sociologique du concept de sociabilité », in *Réseaux*, 2004/1, n°123, pp.207-231.

ROCHE Daniel, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1780)*, Paris, éd. de l'EHESS, 1989 [1974], 394 p.

THELAMON Françoise (dir.), *Sociabilité, pouvoirs et société*, actes du colloque de Rouen du 24 au 26 novembre 1983, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1987, 654 p.

TOURNES Ludovic, VADELORGE Loïc, *Les sociabilités musicales*, Cahiers du GRHIS, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997, 148 p.

TOURNES Ludovic, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999, 269 p.

VAN DAMME Stéphane, « La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d'une notion », in *Hypothèses* 1998/1, pp.121-132.

Histoire de la musique

Généralités

ALTEN Michèle, *La musique au cœur des enjeux de la société française (1896-1956) : histoire de la musique, société*, Paris, L'Harmattan, 2017, 139 p.

CAMPOS Rémy et *alii*, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences humaines*, 2006/1, n°14, pp.3-17.

CAMPOS Rémy, « L'histoire de la musique en France depuis 1945 », in *Histoire de la recherche contemporaine*, tome 7, n°1, 2018, pp.19-28.

COOK Nicholas, *Musique, une brève introduction*, Paris, éd. Allia, 2016 [2006], 153 p.

DILLAZ Serge, *La chanson sous la Troisième République*, Paris, Tallandier, 1991, 314 p.

DUMESNIL René, *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Genève, éd. Milieu du monde, 1946, 304 p.

FRANCFORT Didier, *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 464 p.

FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, 250 p.

GAUTHIER Laure, TRAVERSIER Mélanie (dir.), *Mélodies urbaines : la musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2008, 368 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », in *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006/1, n°14, pp.49-69

PENET Martin, *Mémoire de la chanson, 1 200 chansons du Moyen Age à 1919*, Paris Omnibus, 2004, 1 535 p.

PORCILE François, *La belle époque de la musique française (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999, 470 p.

ROBERT Frédéric, *La musique française au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1963, 128 p.

Bruit(s), silence(s), son(s)

ATTALI Jacques, *Bruits*, Paris, Fayard, 2001, 304 p.

AUBRUN Juliette, BRUANT Catherine, KENDRICK Laura, LAVANDIER Catherine, SIMONNOT Nathalie (dir.), *Silences et bruits du Moyen Age à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, Paris, L'Harmattan, 2015, 189 p.

BALAY Olivier, *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle*, Bernin, Paris, éd. A la croisée, 2003, 291 p.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Anthropologie historique de la notion de bruit », in *Filigrane*, n°7, 2008, pp.33-55.

CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, 368 p.

CORBIN Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, 203 p.

GUTTON Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000, 184 p.

SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore, le monde comme musique*, éd. Wildproject, 2010 [1977], 420 p.

Chansons, danses

DARRIULAT Philippe, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, PUR, 2010, 381 p.

JACOTOT Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. Transgressions ou crise des représentations ? », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 27/2008, pp.225-240.

JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2013, 418 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « Du patrimoine musical. Le concours des chants nationaux de 1848 », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1997/2, n°15, pp.67-80.

LETERRIER Sophie-Anne, *Béranger, des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes, PUR, 2013, 190 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « Le suffrage censitaire en chansons », in *Parlement(s), revue d'histoire politique*, 2020/1, n°31, pp.39-57.

Cinéma et musique

BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, PUR, 2010, 306 p.

Concerts, fêtes et spectacles

AMALVI Christian, « Le 14 Juillet, du Dies Irae à Jour de fête », in NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997 [1984].

BÖDECKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, 493 p.

CORBIN Alain, GEROME Noëlle, TARTAKOWSKY Danièle, *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque des 22-23 novembre 1990 à Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, 438 p.

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

ORY Pascal, « Le centenaire de la Révolution française », in NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997 [1984].

YON Jean-Claude, « Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », in *Dix-huitième siècle*, 2017/1, n°49, pp.351-363.

Enseignement, école

ALTEN Michèle, « Les formes de sociabilité musicale dans les écoles primaires de la république », in *Cahiers du GRHIS*, n°6, 1997, pp.49-60.

ALTEN Michèle, « Musique scolaire et société dans la France de la Troisième République », in *Tréma* [en ligne], 25/2005, mis en ligne le 6 janvier 2006, consulté le 10/08/2018.

CHANET Jean-François, « Des institutrices pour les garçons. La féminisation de l'enseignement primaire en France, des années 1880 aux années 1920 », *Histoire de l'éducation* [en ligne], 115-116 | 2007, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, consulté le 13/08/2020.

Géographie de la musique

BOURDEAU Philippe, CANOVA Nicolas et SOUBEYRAN Olivier (dir.), *La petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS éditions, 2014, 241 p.

CANOVA Nicolas, *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, 213 p.

CROZAT Dominique, « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et périurbain en France : une approche par la géographie culturelle », in *Annales de Géographie*, t.109, n°611, 2000, pp.43-64.

CROZAT Dominique, « Histoire et géographie du bal en France : une évolution qui accompagne celle des structures socio-politiques », 2001, halshs-00139212, consulté le 19/09/2020.

RAIBAUD Yves (dir.), *Géographie des musiques noires*, Paris, L'Harmattan, 2011, 143 p.

Guerres et conflits

CHIMENES Myriam, (dir.) *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, éd. Complexe, 2001, 420 p.

FOUCHARD Dominique, *Le poids de la guerre. Les poilus et leur famille après 1918*, Rennes, PUR, 2013, 288 p.

FRANCFORT Didier, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in CHIMENES Myriam et *alii* (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Paris, Symétrie, 2009, pp.17-27.

GÉTREAU Florence (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musique et silence en 14-18*, Paris, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, 159 p.

HUYBRECHTS Dominique, *1914-1918. Les Musiciens dans la tourmente, compositeurs et instrumentistes face à la Grande Guerre*, Mont-de-l'Enclos, éd. Scaldis, 1999, 255 p.

JOLY Hervé (dir.), CALLU Agnès et EVENO Patrick, *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Paris, éd. du CTHS, 2009, 398 p.

LE BAIL Karine, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2016, 440 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « Culture de guerre et musique nationale. La musique française dans la Grande Guerre », in BECKER Annette et *alii* (dir.), *Chefs-d'œuvre et circonstances*, Arras, Archives départementales / université d'Artois, 2000, pp.15-37.

QUILLEVERE Alain, *Les bals clandestins pendant la Seconde Guerre mondiale dans les Côtes du nord*, Morlaix, Skol Vreizh, 2014, 287 p.

RIBOUILLAULT Claude, *La musique au fusil avec les poilus de la Grande Guerre*, Rodez, éd. Du Rouergue, 2014, 288 p.

SEGOND-GENOVESI Charlotte, « 1914-1918 : l'activité musicale à l'épreuve de la guerre », in *Revue de musicologie*, tome 93/2, 2007, pp.401-436.

Le jazz

BALEN Noël, *L'odyssée du jazz*, éd. Liana Levi, 2003 [1993], 787 p.

BERGEROT Franck, MERLIN Arnaud, *L'épopée du jazz*, tomes 1 et 2, Paris, découvertes Gallimard, 1991, 160 p. chacun.

BETHUNE Christian, *Le jazz et l'Occident*, Langres, Klincksieck, 2008, 337 p.

BILLARD François, *Les jazzmen américains, 1917-1950*, Paris, Hachette Littératures, 2001, 346 p.

BLAKE Jody, BOUNNIORT Jeanne, « "Jazz-band Dada". L'afro-américanisme dans le Paris de l'entre-deux-guerres », in *Revue de l'Art*, n°118, 1997, pp.69-77.

BUSCATO Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS éditions, 2007, 242 p.

COEUROY André, SCHAEFFNER André, *Le Jazz*, Paris, C. Aveline, 1926, 152 p.

COULANGEON Philippe, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », in *Genèses*, 1999, n°36, pp.54-68.

CUGNY Laurent, « La présence du jazz dans les territoires français : questions historiographiques », in *Tempo*, n°56, octobre-décembre 2015, pp.14-17.

EHRET Marie-Florence, *Joséphine Baker. Des trottoirs de Saint-Louis aux marches du Panthéon*, Paris, La Différence, 2016, 157 p.

HODEIR André, *Introduction à la musique de jazz*, Paris, Larousse, 1948, 128 p.

HODEIR André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, éd. Parenthèses, 2014 [1954], 236 p.

JAMIN Jean, « Au-delà du Vieux Carré. Idées du jazz en France », in *L'Homme* 2001/2-3, n° 158-159, pp.285-300.

JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS éditions, 2010, 382 p.

LEGRAND Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France, dans les années 30 et 40*, Paris, éd. du Laveur, 2009, 256 p.

LIZÉ Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ, l'espace parisien de la jazzophilie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, mars 2010, pp.60-87.

MALSON Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, éd. du Seuil, coll. Solfèges, 1994 [rééd. 2005], 286 p.

MARTIN Denis-Constant, « Du jazz-band aux zazous : l'invention du jazz français (1900-1945) », communication présentée au colloque « Les Afro-Américains et l'Europe », Paris, 5-9 février 1992, in *Jazz magazine*, novembre 1995.

MARTIN Denis-Constant, « De l'excursion à Harlem au débat sur les "Noirs". Les terrains absents de la jazzologie française », in *L'Homme*, 2001/2-3, n°158-159, pp.261-277.

MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, éd. Parenthèses, 2002, 323 p.

PACZYNSKI Georges, *Une histoire de la batterie de jazz*, vol.1, Paris, Outre Mesure, 1997, 352 p.

REDA Jacques, *Autobiographie du jazz*, Paris, éd. Climats, 2002, 311 p.

RÉGNIER Gérard, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2009, 297 p.

RODARY Samuel, *Nuages, Histoire de l'avènement du jazz en France, 1917-1939*, mémoire de D.E.A, sous la direction de Pascal Ory, Université de Versailles-Saint-Quentin, octobre 1997, 181 p.

ROUEFF Olivier, « Les mots du jazz. Retour(s) sur Le Jazz, d'André Schaeffner et André Coeuroy », in *L'Homme*, 2001/2-3, n° 158-159, pp.239-259.

ROUEFF Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013, 364 p.

SCHULLER Gunther, *L'histoire du jazz*, vol.1, *Le premier jazz, des origines à 1930*, Paris, éd. Parenthèses / PUF, 1997 [1968], 400 p.

TOURNES Ludovic, *New Orleans-sur-Seine, histoire du jazz en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, 501 p.

TOURNES Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », in *Revue historique*, 2001/1 n° 617, pp.109-130.

VERNHETTES Dan, *Commémoration du Centenaire de l'arrivée des orchestres militaires noirs américains en France durant la Première Guerre mondiale*, Orthez, Jazzedit, 2017, 54 p.

Monographies

MUSSAT Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, éd. Minkoff, 1988, 446 p.

JARDIN Etienne, « La musique à Caen sous la Troisième République d'après un amateur : le *Cahier Le Vallois* (1870-1927) », in *Annales de Normandie*, n°3-4, 2007, pp.309-327.

Musicologie, ethnologie

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, 2009, 496 p.

GÉRARD Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014, 363 p.

GRIBENSKI Jean, LESURE François, « La musicologie en France depuis 1958 », in *Acta Musicologica*, vol.63, n°2, avril-décembre 1991, pp.211-237.

MARTIN Denis-Constant, « Jean Molino : le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique. Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23/2010, Paris, Actes Sud, pp.257-265.

MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, 2009, 488 p.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux – essai interdisciplines*, Paris, Le Seuil, 1966, 672 p.

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

Politique

DARRÉ Alain (dir.), *Musique et politique*, Rennes, PUR, 1996, 324 p.

FAUQUET Joël-Marie, « Les débuts du syndicalisme musical en France », in DUFORT Hugues et FAUQUET Joël-Marie (dir.), *La musique du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de Livres, 1989, pp.219-260.

FRANCFORT Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004, 462 p.

IHL Olivier, « Le triomphe sonore de la République », in *Critique*, 2016/6, pp.519-533.

PASLER Jann, *La République, la musique et le citoyen (1871-1914)*, Paris, Gallimard, 2015, 688 p.

Public(s), métiers de la musique

GÉTREAU Florence, DAPHY Éliane, « Musiciens des rues, musiques dans la rue », in *Ethnologie française*, XXIX-1, 1999, pp.8-10.

GOETSCHÉL Pascale, YON Jean-Claude, *Directeurs de théâtre, XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 255 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « Professionnels, amateurs, dilettantes : les frontières du patriciat musical au XIX^e siècle », in LEUWERS Hervé, BARRIERE Jean-Paul et LEFEBVRE Bernard (dir.), *Élites et sociabilité au XIX^e siècle. Héritages, identités*, Villeneuve d'Ascq, CRHEN-O, 2001, 241 p., pp.79-96.

YON Jean-Claude, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle », in BERNARD Mathias, BOURDIN Philippe, CARON Jean-Claude (dir.), *La Voix et le Geste, une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise-Pascal, 2005, pp.321-337.

Répertoires et réceptions

GUMFLOWICZ Philippe, « Musicographes réactionnaires des années 1930 », in *Le Mouvement social*, 2004/3, n°208, pp.91-124.

GUMFLOWICZ Philippe, *Résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012, 300 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 19/1999, pp.89-103.

MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, 2 vol., Paris, Symétrie, 2016, 1200 p.

MROZOWICKI Michal Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France. La Belle époque (1893-1914)*, Paris, Symétrie, 2021, 512 p.

PISTONE Danièle, LEBLANC Cécile (dir.), *Le wagnérisme dans tous ses états, 1913-2013*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, 270 p.

STASZAK Jean-François, « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français », in *Annales de géographie*, 2014/1-2, n°695-696, pp.646-670.

YON Jean-Claude, « Le répertoire offenbachien : un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Les Cahiers Sirice*, 2020/1, n°24, pp.9-16.

Scènes musicales

BARA Olivier, YON Jean-Claude, « Le théâtre et la scène », in KALIFA Dominique et *alii* (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau monde éditions, 1762 p., pp.19-32, 2011, consulté sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918889> le 13/12/2020.

CAMPOS Rémy, « Ville et musique. Essai d'historiographie critique », in *Histoire urbaine*, 2017/1, n°48, pp.177-196.

CONDEMI Concetta, *Les Cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai-Voltaire, 1992, 205 p.

DUBOIS Claude, *La bastoche. Une histoire du Paris populaire et criminel*, Paris, Tempus Perrin, 1997, 640 p.

ESCAL Françoise, NICOLAS François (dir.), *Le concert : enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, 254 p.

ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009 [1979], 254 p.

FÉRET Romuald, « Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme », in *Annales historiques de la Révolution française*, 367, janvier-mars 2012, pp.119-143.

GOETSCHÉL Pascale, YON Jean-Claude, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 292 p.

GERBOD Paul, « Un espace de sociabilité : Le bal en France au XX^e siècle (1910-1970) », in *Ethnologie française*, n°4, octobre-décembre 1989, pp.362-370.

LALOUETTE Jacqueline, *Les débits de boissons en France de 1871 à 1919*, thèse de 3^e cycle d'Histoire, Paris-I, 1979, exemplaire dactylographié.

LANGLE (de) Henry-Melchior, *Le petit monde des cafés et débits de boissons au XIX^e siècle*, PUF, Paris, 1990, 292 p.

LECLERCQ Pierre-Robert, *70 ans de café-concert, 1848-1918*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, 189 p.

LETERRIER Sophie-Anne, « La Musique entre la rue, la scène et le salon au XIX^e siècle », in GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste, XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, pp.89-102.

OUVRARD Eloi, *La vie au café-concert, étude de mœurs*, Paris, Hachette BnF, 2014 [1894], 282 p.

PILLET Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, n°75, 1992, pp.43-50.

RICHARD Lionel, *Cabaret, cabarets. De Paris à toute l'Europe, l'histoire d'un lieu de spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2019, 316 p.

THÉOFILAKIS Fabien, « À l'ombre du comptoir : débitants et débits de boissons à Belleville (1860-1914) », in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 26-27 / 2003, pp.65-84.

VULIC Milan, « Le débit de boissons, le cabaret, le bistrot, dans le bassin houiller du Nord/Pas-de-Calais, témoins de la sociabilité populaire », in *Revue du Nord*, tome 72, n°279, 1988, pp.771-787.

Sociétés musicales, orphéons

AMAUCHE-ANTOINE Marie-Dominique, « Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude durant la deuxième moitié du XIX^e siècle », in *Annales du Midi*, tome 93, n°154, 1981, pp.443-450.

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, pp.17-23.

BELLIER Olivier, *Les sociétés de musique en Maine-et-Loire au XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Tours, 1986.

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

CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, PUR, 2011, 340 p.

BÖDEKER Hans-Erich, VEIT Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, 512 p.

DUBOIS Vincent, MEON Jean-Matthieu, PIERRU Emmanuel, (dir.), *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, 224 p.

ESCOFFIER Georges, « L'orphéon du Velay : une œuvre "civilisatrice" (1855-1879) », in LESURE François, *La musique dans le midi de la France*, vol.2, Paris, Klincksieck, 2000, pp.225-267.

ESCOFFIER Georges, *La question de l'Orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale*, programme européen M.C.X./A.P.C., 1999, mis en ligne sur http://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/21_doc6.htm, consulté le 12/06/2019.

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

FRANCFORT Didier, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/1, n°85, pp.85-101.

GERBOD Paul, « L'institution orphéonique en France aux XIX^e et XX^e siècles, 1867-1900 », in *Ethnologie française*, tome 10, n°1, 1980, pp.27-44.

GUMPLOWICZ Philippe, ROSTAIN Michel, « L'orphéon, la formule artistique des sociétés humaines », in *Espaces et Sociétés*, n° 38-39, 1981, pp.135-143.

GUMPLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001 [1987], 339 p.

GUMPLOWICZ 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, pp.327-338.

LEBRAT Soizic, *Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939)*, thèse de doctorat d'histoire, Université de Nantes, 2012, 530 p.

MARTINO Laurent, « La Fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du XX^e siècle », in *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2014/2, n°40, pp.15-29.

MAYOL Jean-Loup (dir.), *150 ans de musique à la Garde républicaine : mémoires d'un orchestre*, Paris, Nouvelle Arche de Noé, 1998, 273 p.

MIKUS Sylvain, *La vie musicale à Châlons-sur-Marne (1870-1914)*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Reims, 1994-1995.

MOHIN Karine, *Le mouvement orphéonique dans le nord de la Mayenne aux XIX^e et XX^e siècles*, mémoire de maîtrise de musique, Rennes, 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*, mémoire de thèse, Paris IV, 2008.

PAUL Christian, « Panorama des sociétés musicales dans l'arrondissement de Montluçon au XIX^e et jusqu'en 1914 », in *Bulletin des amis de Montluçon*, 2010.

PERONNET Patrick, *Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*, thèse de musicologie, Paris IV, 2012.

PETIT Vincent, « Religion, fanfare et politique à Charquemont (Doubs) », in *Ethnologie française*, 2004/4, vol.34, pp.707-716.

RAULINE Jean-Yves, *Les sociétés musicales de Haute-Normandie (1892-1914). Contribution à une histoire sociale de la musique*, Thèse de doctorat d'histoire, Lille, Presses du Septentrion, 2001, 705 p.

RAULINE Jean-Yves, « Les harmonies et les fanfares haut-normandes et la facture instrumentale », in *Etudes normandes*, 54^e année, n°2, 2005, pp.69-79.

Théories et méthodes

ADORNO Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, 300 p.

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, 295 p.

DAHLAUS Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, éd. Contrechamps, 2006 [1997], 160 p.

Sociologie

Généralités

BOURDIEU Pierre, *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Le Seuil, 2002, 268 p.

DELMOTTE Florence, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2010/2, n°106, pp.29-36.

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1994 [1939], 352 p.

GIRARD Alain, *Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France*, Paris, Armand Colin, 2012 [1974], 327 p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, Les relations en public*, Paris, éditions de Minuit, 1973, 372 p.

GRANOVETTER Mark, « The strength of weak ties », in *The American Journal of Sociology*, n°78, 1973, pp.1360-1380.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, tome 1, mis en ligne par TREMBLAY Jean-Marie en février 2002 et consulté le 23/12/2020 sur le site http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.

Sociologie de la musique

ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, éd. Contrechamps, 2009, 220 p.

COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », in *Revue française de sociologie*, 2003/1, n°44, pp.3-33.

COULANGEON Philippe, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/1-2, n°181-182, pp.88-105.

HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 407 p.

LEDENT David, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », in *L'Homme*, 2012/1, n°201, pp.107-120.

LE GUERN Philippe, « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », in *Réseaux*, 2007/2, n°141-142, pp.15-45.

LOCATELLI Aude, MONTANDON Frédérique, *Réflexions sur la socialité de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2007, 310 p.

PEDLER Emmanuel, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », in *Réseaux*, vol.12, n°68, 1994, pp.85-104.

PEDLER Emmanuel, « Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique », in *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, 2004, pp.127-144.

PEDLER Emmanuel, « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales », in *L'année sociologique*, 2010/2, vol.60, pp.305-330.

Médias et techniques

ALESSANDRO (D') Christophe, « Révolution (industrielle) dans la facture instrumentale », in *Arts, sciences et techniques. Histoire des arts : actes de l'université de printemps*, 26-27 mai 2011, château de Fontainebleau, CNDP, 2012, pp.101-106.

BARDIN Laurence, « Du téléphone fixe au portable. Un quart de siècle de relations interpersonnelles médiatisées en France », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 112, n° 1, 2002, pp.97-122.

CARRÉ Patrice, « Un développement incertain : la diffusion du téléphone en France avant 1914 », in *Réseaux*, volume 9, n°49, 1991, pp.27-44.

CHARBON Paul, *Le phonographe à la Belle Epoque*, Bruxelles, S.P.R.L. SODIM, 1977, 143 p.

CHARBON Paul, *La machine parlante*, Paris, éd. J-P Gyss, 1981, 207 p.

MAISONNEUVE Sophie, « De la "machine parlante" à l'auditeur : le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930 », in *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp.11-28.

MAISONNEUVE Sophie, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XX^e siècle », in *Communications*, n°81, 2007, pp.47-59.

MAISONNEUVE Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, éditions des Archives contemporaines, 2009, 280 p.

MARTY Daniel, *Histoire illustrée du phonographe*, Lausanne, Edita-Lazarus, 1979, 195 p.

MÉADEL Cécile, *Histoire de la radio dans les années Trente*, Paris, Anthropos/Ina, 1994, 438 p.

SPYROPOULOU-LECLANCHE Dmaria, « Du Café-concert au phonographe. Modes et lieux de diffusion de la chanson urbaine », in MIGOZZI Jacques, *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Pulim, 2000, 870 p.

SORLIN Pierre, « Histoire de la radio des années trente », compte-rendu de l'ouvrage de MÉADEL Cécile, in *Réseaux*, vol.12, n°66, 1994, pp.235-237.

TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Paris, Autrement, 2011 [2008], 188 p.

TRIAIRE Sylvie, BRUNET François (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, 407 p.

WALTER Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Payot, 2013 [1936], 144 p.

Émotion(s) et sensibilité(s)

Généralités

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, DEMARTINI Anne-Emmanuelle, ECK Hélène, EDELMAN Nicole, *Émotions contemporaines, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2014, 350 p.

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°6, 1989, pp.1505-1520.

CORBIN Alain, « Histoire des sensibilités », sur www.universalis.fr, consulté le 05/02/2015.

CORBIN Alain, « Histoire et anthropologie sensorielle », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.14, n°2, 1990, pp.13-24.

CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Champs Histoire, 2016 [1982], 429 p.

DEMARTINI Anne-Emmanuelle, KALIFA Dominique, *Imaginaire et sensibilités au XIX^e siècle. Etudes pour Alain Corbin*, Paris, Créaphis, 2005, 273 p.

HALBWACHS Maurice, GRANGER Christophe, « L'expression des émotions et la société », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2014/3, n°123, pp.39-48.

REDDY William M., *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 380 p.

À propos de la musique

ANDRÉ Jean-Marie, « La musique, pourquoi la musique ? ou la question sans réponse », in *Hegel*, 2012/1, n°1, pp.44-55.

BENCIVELLI Silvia, *Pourquoi aime-t-on la musique ? Oreille, émotion, évolution*, Paris, Belin, 2009, 231 p.

BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, Paris, Fayard, 2013, 324 p.

FRANCES Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984 [1958], 422 p.

FRANCFORT Didier, « Gastronomie et musique : des émotions sans confusion », in *Revue de la BNF*, 2015/1, n°49, pp.44-49.

HESMONDHALGH David, « Musique, émotion et individualisation », in *Réseaux*, 2007/2, n°141-142, pp.203-230.

IMBERTY Michel, *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979, 236 p.

KREMER Jean-François, *Les formes symboliques de la musique*, Paris, Klincksieck, 1984, 134 p.

LEVITIN Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, traduit de l'anglais par Samuel Sfez, Paris, éd. Héloïse d'Ormesson, 2006, 362 p.

MEYER Leonard B., *Emotion et signification en musique*, Paris, Actes Sud, 2011 [1956], 343 p.

PISTONE Danièle, « Émotion esthétique et traduction verbale : les leçons d'une ineffable musique », in ALEXANDRE JOURNEAU Véronique et VIAL KAYSER Christiane (dir.), *La perception sensible organisée*, colloque international à Paris, 25-27 juin 2014, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 19-29.

SALIMPOOR Valorie, BENOVOY Mitchel, LARCHER Kevin *et alii*, « Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music », in *Nature Neuroscience* n°14, 2011, pp.257-262.

SOUNAC Frédéric, « Le moment hégélien, ou la "musique en respect" », in *Littératures*, 66 / 2012, pp.95-106.

SZENDY Peter (dir.), *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, 176 p.

TOURNES Ludovic, « Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, n°92, pp.5-15.

WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, 458 p.

Travaux sur le Limousin

ALBERT-BIROT Arlette, DÉCAUDIN Michel (dir.), *Georges-Emmanuel Clancier, passager du siècle*, Limoges, Pulim, 2003, 423 p.

ALLARD Jean-Marie, CAPOT Stéphane (dir.), *Une histoire des ostensions en Limousin*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2007, 159 p.

ARROUA Yaniv, *Histoire du jazz en Creuse et en Haute-Vienne : importation et diffusion (1925-1994)*, 2 tomes, mémoire de master d'histoire, Université de Limoges, 2012, 521 p.

BABIELLE Patrick, DUBOIS Bruno, *Limoges d'antan, à travers la carte postale ancienne*, Paris, HC éd., 2010, 108 p.

BAUDE Jeanne-Marie, *Georges-Emmanuel Clancier, de la terre natale aux terres d'écriture*, Limoges, Pulim, 2001, 325 p.

BERNARD Audrey, *Fêtes et manifestations culturelles à Limoges à la Belle Époque (1890-1914)*, mémoire de master 1 d'histoire, université de Limoges, 2006, 134 p.

BERNEAU Pierre et Jeanne, *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945. Cinquante ans de culture populaire*, Bassac, éd. A.F.R.H.C., 1992, 200 p.

BOURDELAS Laurent, *Histoire de Limoges*, Limoges, Geste éditions, 2014, 268 p.

BOURDELLE Jean, *Limoges (1870-1919). La mémoire ouvrière*, Périgueux, éd. Pierre Fanlac, 1984, 221 p.

BRISAUD René, PLAS Pascal, *Limoges-Bénédictins. Histoire d'une gare*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 1988, 158 p.

BROUSSE Vincent, DANTHIEUX Dominique et GRANDCOING Philippe (dir.), *1905. Le printemps rouge de Limoges*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2005, 127 p.

BUISSON Christian, *70 ans de trolleybus à Limoges*, Limoges, éd. TCL, 2013, 93 p.

CHANAUD Robert (dir.), *Une histoire des circulations en Limousin. Hommes, idées et marchandises en mouvement de la Préhistoire à nos jours*, Limoges, Pulim, 2015, 632 p.

CHIGNAC Camille, *Jean Laguény, éditeur de musique et occitaniste, 1904-1967*, mémoire de master 1 d'histoire, université de Limoges, 2007, 128 p.

CHRISTOPHE Claude-Alain, *Jazz à Limoges. La saga du Hot Club et de Swing FM*, Paris, L'Harmattan, 2011, 219 p.

CLANCIER Georges-Emmanuel, *La vie quotidienne en Limousin au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1976, 319 p.

CLANCIER Georges-Emmanuel, *Le temps d'apprendre à vivre. Mémoires, 1935-1947*, Paris, Albin Michel, 2016, 560 p.

CLAUZURE Emilie, MONDOLY Marie-Louise, *Limoges, ville-jardins*, Limoges, Cultures et patrimoine, 2011, 127 p.

CORBIN, Alain, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle (1845-1880)*, 2 vol., Limoges, Pulim, 1999 [1975], 1174 p.

DANTHIEUX Dominique, *Le Département rouge. République, socialisme et communisme en Haute-Vienne (1895-1940)*, Limoges, Pulim, 2005, 339 p.

DAUGER Georges, DAYEN Daniel, *Histoire du Limousin contemporain, Corrèze, Creuse, Haute-Vienne de 1848 à nos jours*, Limoges, éd. Souny, 1988, 268 p.

DELAGE, Pierre, *Trottoir et maisons closes. La prostitution à Limoges à travers les âges*, Limoges, éd. Fabrègues, 1997, 357 p.

DÉSIRÉ-VUILLEMIN Geneviève, « Une grève révolutionnaire : les porcelainiers de Limoges en avril 1905 », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 83, n°101, 1971, pp.25-86.

DÉSIRÉ-VUILLEMIN Geneviève, « Les grèves dans la région de Limoges de 1905 à 1914 », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 85, N°111, 1973, pp. 51-84.

D'HOLLANDER Paul, « Les ostensions en Limousin au XIX^e siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 217, n°3, 2000, pp.503-516

DUTREIX Jean-Louis, JOUHAUD Jean, *Fêtes et spectacles à Limoges à la Belle Epoque, 1900-1914*, Limoges, éd. Flânant, 2003, 184 p.

EL GAMMAL Jean, PLAS Pascal, *Presse et politique en Limousin sous la III^e République*, Limoges, Pulim, 1998, 170 p.

FAYETTE Isabelle, *Limoges à la Belle Epoque*, Montreuil-Bellay, éd. C.M.D., 1999, 143 p.

FONT Gilbert, *Limoges, le grand bond en avant, deux siècles de transformations, 1815-2006*, Limoges, éd. Lavauzelle, 450 p.

GOURSAUD Albert, *La société rurale traditionnelle en Limousin. Ethnographie et folklore du Haut-Limousin et de la Basse-Marche*, Paris, Maisonneuve & Larose, 4 vol. publiés entre 1976 et 1982.

GRANDCOING Philippe (dir.), *Paysage et environnement en Limousin de l'Antiquité à nos jours*, Limoges, Pulim, 2010, 381 p.

JAMAIN Christophe, *Le département de la Creuse, ses origines et sa pérennité*, Limoges, Pulim, 2001, 256 p.

JOUHANNEAUD Camille, « Notes pour servir à l'histoire de la musique à Limoges au XIX^e siècle », in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, tome 55, 1905, pp.392-419.

LACHANIETTE Bernard (dir.), *Émaux de Léon Jouhaud*, catalogue de l'exposition de la Direction régionale des affaires culturelles du Limousin, 30 juin – 31 août 1988, Limoges, éd. de la Drac du Limousin, 1988, 96 p.

LAGUIONIE Michel, *Histoire des francs-maçons à Limoges*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 2003, 320 p.

LE BÉGUEC Gilles, et alii, *Limousins de Paris. Les sociétés d'originaires du Limousin sous la III^{ème} République*, Limoges, Pulim, 1990, 192 p.

LEGRAND Anne (dir.), *Harlem à Limoges. Une histoire du jazz à Limoges*, Limoges, Les Ardents éditeurs, 2018, 192 p.

LEMANCEL Laudine, *La vie musicale à Limoges entre 1850 et 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Limoges, 2005, 161 p.

LENOBLE Jean, *Les frères Talabot : une grande famille d'entrepreneurs au XIX^e siècle*, Limoges, éd. Lucien Souny, 1989, 316 p.

MAHO Jacques, *Vivre dans la Creuse*, Paris, éd. CNRS, 1985, 211 p.

MARCHAN Francis, *Musiciens et orchestres de bal en Limousin*, thèse de sociologie soutenue en 1993 à l'Université de Limoges.

MONTBEL Éric, « La chabrette limousine », in *Ethnologia*, n°10, 1979, pp.109-129.

MONTBEL Éric, GÉTREAU Florence (dir.), *Souffler, c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*, Saint-Yrieix-la-Perche, éd. FAMDT, 1999, 158 p.

MORANGE Emmanuelle, *Les loisirs bourgeois à Limoges (1850-1914)*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Limoges, s.d., 108 p.

MORIN Benoît, *Histoire de la radio à Limoges des origines à 1984*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Limoges, Pulim, 2004.

NOURISSON Pascale, *Léon Jouhaud. Le magicien de l'email, 1874-1950*, La Geneytouse, éd. Lucien Souny, 2003, 186 p.

PAIN Charlotte, « Le Cirque-théâtre de Limoges, les enjeux d'une politique municipale », in *Archives en Limousin*, n°40, 2012-2, p.27.

PEROUAS Louis, « Limoges, capitale de la Libre-Pensée à l'orée du XX^e siècle », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 91, n°142, 1979, pp.165-185.

PEROUAS Louis (dir.), *Histoire de Limoges*, Toulouse, Privat, 1989, 317 p.

PEROUAS Louis, *Une religion des Limousins ? Approches historiques*, Paris, L'Harmattan, 1993, 127 p.

PERRIER Antoine, « Limoges. Étude de géographie urbaine », in *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, tome 9, fascicule 4, 1938, pp.317-386.

PERRIER Antoine, « Saint-Junien. Étude de géographie urbaine », in *Norois*, n°47, juillet-septembre 1965, pp.337-348.

PLANTADIS Johannès, *Le folklore limousin*, Romorantin, CPE éditions, 2016, 159 p.

PRÉCICAUD Marc, *Le théâtre lyrique à Limoges, 1800-1914*, Limoges, Pulim, 2001, 204 p.

RICHARD Sandrine, *Les notables à Limoges sous le Second Empire*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Limoges, 1995, 177 p.

ROBERT Maurice, « Les Limousins des années trente », in *Ethnologia*, n°49, 1990, 160 p.

SABY Elisabeth, « Le fonds René Sazerat, avocat et musicien à Limoges (1854-1914), don de la famille », in *Archives en Limousin*, n°44, 2014-2, pp.74-75.

TRICARD Jean, GRANDCOING Philippe et CHANAUD Robert (dir.), *Le Limousin, pays et identités. Enquêtes d'histoire de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Limoges, Pulim, 2006, 577 p.

VALADOUR Romain, *L'incendie de Limoges. 1864, Le brasier des Arènes*, Limoges, Les Ardents Éditeurs, 2015, 112 p.

VALIERE Nathalie, *Un Américain à Limoges : Charles Edward Haviland (1839-1921), porcelainier*, Tulle, éd. Lemouzi, 1992, 240 p.

VALLIN Pierre, *Paysans rouges du Limousin. Mentalités et comportement politique à Compreignac et dans le Nord de la Haute-Vienne (1870-1914)*, Paris, L'Harmattan, 1985, 362 p.

VINCENT Odile, « Les retrouvailles anachroniques d'une communauté avec son fondateur : saintes reliques et définitions territoriales dans la région de Limoges », in *L'Homme*, 2002/3, n°163, pp.79-106.

Annexes

Annexe 1. Marchands de musique et d'instruments à Limoges (1819-1943) d'après les recherches de Jean Lagueny.....	636
Annexe 2. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1866.....	638
Annexe 3. Détails de l'enquête de 1883 relative aux sociétés orphéoniques de la Haute-Vienne	640
Annexe 4. Composition sociale des membres exécutants et honoraires de 17 sociétés musicales de la Haute-Vienne	643
Annexe 5. Détails d'un échantillon de mariages et d'enterrements en Haute-Vienne (1872-1936)	645
Annexe 6. Liste non exhaustive des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1872 et 1894	648
Annexe 7. Liste non exhaustive des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1922 et 1939	650
Annexe 8. Liste des sociétés musicales selon leur origine géographique, aux concours de Limoges (1875, 1887, 1897, 1910 et 1932), Saint-Junien (1892 et 1934), Saint-Yrieix-la-Perche (1913) et Rochechouart (1938).....	653
Annexe 9. Liste non exhaustive des distinctions obtenues par des artistes de la Haute-Vienne et relayées dans le <i>Courrier du Centre</i> (1872-1939)	655
Annexe 10. Statuts et règlement intérieur de L'Avenir de Limoges, 1909.....	657
Annexe 11. Liste non exhaustive des conférences données à Limoges et en Haute-Vienne sous la III ^e République, dont le sujet est relatif à la musique.....	664
Annexe 12. Détails sur les directeurs, chefs d'orchestre et musiciens du théâtre et du Cirque-théâtre de Limoges (1870-1940).	666
Annexe 13. Détails de 44 concerts spirituels ayant eu lieu à Limoges et en Haute-Vienne (1871-1939) d'après les articles du <i>Courrier du Centre</i>	671
Annexe 14. Extrait de l'assemblée générale de la Société philharmonique de Limoges, janvier 1885.	676
Annexe 15. « Servitudes et grandeurs musicales », par Raymond d'Étiveau. Article publié dans <i>La Vie limousine</i> , 25 janvier 1936.....	677
Annexe 16. Lettre du soldat américain James Henschel cantonné à Limoges, 14 juillet 1918.	684
Annexe 16.1. Traduction de la lettre.....	686
Annexe 17. Liste non exhaustive de bals donnés à Limoges et en Haute-Vienne (1922-1932)	688
Annexe 18. Manuscrit de la conférence de Jean Marcland donnée le 4 février 1926 devant l'Assemblée littéraire et scientifique du Limousin, salle des Conférences à Limoges	703
Annexe 19. Pyramides des âges de la Haute-Vienne (1851 et 1936)	711
Annexe 20. Graphique de l'évolution de la main-d'œuvre de la porcelaine, de la chaussure et de la flanelle à Limoges (1830-1930)	713
Annexe 21. Plan de la place Jourdan et de ses alentours vers 1900	714
Annexe 22. Graphique de l'évolution politique de la Haute-Vienne entre 1902 et 1936...	715
Annexe 23. Liste et détails de 48 œuvres de François Sarre (1854-1942).....	716
Annexe 24. Graphique de l'évolution de la population en France et en Limousin (1806-1990)	719
Annexe 25. Carte du réseau ferré limousin en 1914	720
Annexe 26. Carte des communes du département de la Haute-Vienne	721

Annexe 1. Marchands de musique et d'instruments à Limoges (1819-1943) d'après les recherches de Jean Lagueny

Date	Nombre	Nom	Adresse	Spécialités
1819	1	Remy	-	Vente de tous instruments
1835	2	Remy	Rue Monte-à-Regret	Luthier
		Desplain	Pont Saint-Martial	Cordes harmoniques
1853	5	Chaumont	Rue de la Courtine	Musique
		Desfray	Rue des Baules ¹⁹⁶⁸	Musique, lutherie
		Gallon	Rue Fitz-James	Luthier
		Emmanuel	Rue des Combes	Pianos, lutherie
		Monthely	Rue Montant-Manigne	Pianos
1873 ¹⁹⁶⁹	1	Lagueny Frédéric	Rue Haute-Vienne	Musique, librairie
1875	7	Chaumont	Rue de la Courtine ¹⁹⁷⁰	Musique
		Desfray	Rue des Baules	Musique, pianos
		Lagueny F.	Rue Haute-Vienne	Musique
		Rosignol	?	Musique
		Gallon	Rue des Combes	Pianos, lutherie
		Jaeger	Boulevard de la Pyramide	Pianos
		Monthely	Rue Montant-Manigne	Pianos
1883	5	Chaumont fils	Rue Darnet	Musique et instruments
		Emmanuel	Rue des Combes	<i>Id.</i>
		Gallon fils (succursale de Monthely)	Rue de Paris	<i>Id.</i>
		Jaeger	Place de la République	<i>Id.</i>
		Lagueny frères	Rues Cruche-d'or et Andeix-Manigne	Éditeur de musique
1906	7 ¹⁹⁷¹	Charreire Cécilio	Rue de la Caserne	Musique et instruments

¹⁹⁶⁸ D'après l'*Almanach du Limousin* pour l'année 1875, le facteur de pianos Desfray tenait son établissement rue de la Terrasse.

¹⁹⁶⁹ *Almanach du Limousin*, pour l'année 1873, comptabilise pourtant plusieurs marchands de musique à Limoges, dans la catégorie « facteurs de pianos, etc », que l'on retrouve en partie en 1875 : ils sont au nombre de 4, à savoir Desfray, Emmanuel, Jaeger et Monthely.

¹⁹⁷⁰ Toujours selon l'*Almanach du Limousin*, il y aurait en réalité deux magasins liés à la famille Chaumont, en 1875 : l'aîné, situé place de la République (alors encore place Royale) et le fils dans la rue Darnet. Jean Lagueny note cet élément, dans ses recherches, pour l'année 1876, que nous ne reproduisons pas dans ce tableau.

¹⁹⁷¹ Selon l'*Almanach du Limousin* pour l'année 1906, parmi les marchands d'instruments et de musique, il faudrait ajouter Chritin, place de la République (Jean Lagueny l'inscrit dans sa liste de 1910), Duverger sur la place Fournier ainsi que Lacorre, rue Turgot. Soit, en réalité, 10 magasins liés à la musique à

		Chatenet	Boulevard Louis-Blanc	<i>Id.</i>
		Gallon et fils	Boulevard Carnot	<i>Id.</i>
		Jaeger	Place de la République	<i>Id.</i>
		Laguény frères	Rue du Clocher	Musique, instruments, éditeurs, accord
		Valette	Rue Joly	-
		Marbault	Rue de Courtine	Transporteur de pianos
1918-1920	7	Chatenet	Place de la Poste	-
		Chritin	Place de la République	-
		Guth	Boulevard Gambetta	-
		Laguény frères	Rue du Clocher	Editeurs
		Léonard	Boulevard Louis-Blanc	-
		Valette	Place Fournier	-
		Boutrigain	Rue Jean-Jaurès	Magasin « 100 000 chansons »
1932	7	Chritin	Place de la République	-
		Gaillard	Place de la Poste	-
		Guth	Boulevard Gambetta	-
		Laguény Jean	Boulevard Carnot	Éditeur
		Laguény Lucien	Rue Dalesme	-
		Valette	Rue Fournier	-
		Boutrigain	Rue Jean-Jaurès	Magasin « 100 000 chansons », instruments divers et jouets
1943	6	Boutrigain	Rue Jean-Jaurès	Musique, instruments, jouets
		Gaillard	Boulevard Georges-Périn	Pianos, musique, instruments
		Guth	Boulevard Gambetta	<i>Id.</i>
		Laguény Jean	Boulevard Carnot	Instruments, éditeur, phonographes, disques
		Laguény Lucien	Rue Dalesme	Pianos, musique, instruments
		Valette	Place Fournier	<i>Id.</i>

Limoges en 1910 ; cette différence vient sans doute du fait que Jean Laguény ait utilisé l'*Annuaire des Artistes* pour réaliser cette liste, or tous les marchands n'ont pas nécessairement fait les démarches pour s'y inscrire et y être répertoriés.

Annexe 2. Liste des sociétés musicales de la Haute-Vienne en 1866

Société	Siège	Fondation	Président	Directeur	Actifs	Honoraires	Concours
Union Chorale	Limoges	7 janvier 1862	Farge	Sourillas	100	-	Libourne (1863, argent) Périgueux (1864, or) Bordeaux (1865, or)
Enfants de Limoges	<i>Id.</i>	29 mai 1864	-	Charreire	76	5	Bordeaux (1865)
Cercle musical	<i>Id.</i>	22 novembre 1864	Félix Chastenet	Charles Van Eycken	45	7	-
Harmonie militaire	<i>Id.</i>	1861	-	Miessel	40	-	-
Société philharmonique ¹⁹⁷²	<i>Id.</i>	c.1841	Alluud	Farge (école instrumentale)	20	-	-
Orphéon de Bellac	Bellac	1856	Des Termes	Couturaud	37	40	Poitiers (1859, 2 ^e prix) Périgueux 1862 (2 ^e prix) Libourne 1863 Limoges (1864, 1 ^{er} prix)

¹⁹⁷² On trouve en observation la note suivante : « Limoges possède en outre une Société Philharmonique fondée depuis 25 ans environ et qui compte un assez grand nombre d'abonnés. Cette société donne par an 6 concerts avec le concours d'un orchestre spécial, de l'orphéon L'Union Chorale, qu'elle subventionne, et d'artistes étrangers qu'elle fait venir pour ces sortes de solennités ».

Société philharmonique et fanfare	St-Yrieix	1856	-	Devalois	15	2	-
Société chorale et fanfare	Rochechouart	Octobre 1861	-	Marquet	30	12	-
Les Enfants des St-Junien	St-Junien	Mars 1862	Teillet	M ^{me} Teillet	35	30	Limoges (1864, vermeil) Bordeaux (1865, 1 ^{er} prix ascendant)
Musique de la ville	<i>Id.</i>	1850	-	Chadfaud	42	-	Limoges (1864, or) Paris (1865, or)
Orphéon de St-Léonard	St-Léonard	Août 1864	Fournet Duvary	Desfray (parti en février 1866)	40	38	-
Orphéon de Magnac-Laval ?	Magnac-Laval	-	-	-	-	-	-

Annexe 3. Détails de l'enquête de 1883 relative aux sociétés orphéoniques de la Haute-Vienne

Commune	Nom	Fondation	Exécutants	Honoraires	Concours	Finances	Subvention	Ecole
Châteauponsac	Fanfare de Châteauponsac	1877 (mai)	15	12	Périgueux (1879)	Cotisation = 1F / mois 324F/an	Non	Solfège
Coussac-Bonneval	Fanfare de Coussac	1883 (1 ^{er} février)	16		-	Budget 1000F Cotisation 4F/mois Emprunt 300F	Non	1 classe en 2 branches (solfège, exécution instrumentale)
Le Dorat	Enfants du Dorat	1880 (14 juillet)	43		-	Dépenses = 760F / an Cotisations des honoraires	200F/an de la municipalité + salle pour le chef de musique	Cours gratuits aux jeunes élèves
Limoges	Société musicale du Pont-Neuf	1882	50	40	-	Dépenses en 1882 = 3571F	-	Cours théorique et instrumental (2 fois / semaine)
Limoges	Fanfare de l'Ecole de l'Hôtel de Ville	1882 (janvier)	32		-	Pas de cotisation sauf honoraires ; dépenses = 1200F	-	Solfège et partie instrumentale
Limoges	Cercle orphéonique du Commerce	1872	40		-	Dépenses = 5000F/an	Non	Solfège et étude des chœurs
Limoges	Société philharmonique	1843	Plus de 500		-	Dépenses = 10000F/an (6000F pour artistes étrangers)	Non	Conservatoire avec 7 classes (3 violons,



								violoncelle, contrebasse, instruments à vent (bois) et cuivres = 60 musiciens dont 42 instru à corde
Limoges	Enfants de Limoges (chorale)	1864-1870, dissolution puis reformation en 1875	45		Bordeaux (1865, 1880), Paris (1867), Clermont (1869), Thiviers (1869, 1881), Angoulême (1877), Périgueux (1879)	Exécutants = 1,50F/mois ; honoraires = 400F/an pour l'ensemble 75F/an = recettes diverses (amendes, droits d'entrée) / dépenses = 480F (directeur) ; 150F (éclairage, concierge) + 3 concerts/an aux familles et honoraires (360F) + musique, correspondance... (160F) Recettes et dépenses = 1150F/an	Non Salle d'école pour répéter	Solfège et chant 3 classes
Limoges	Société harmonique municipale	1875	40	50	-	Dépenses et recettes = 2200F/an	Dès 1882 = 1200F/an de la Ville	Solfège et instruments pour élèves et les plus avancés (4

						Honoraires et exécutants = 12F/an		fois / semaine)
Magnac-Laval	Société philharmonique	-	-	-	-	-	-	-
Saint-Junien	Société musicale	Début XIX ^e ? refondation vers 1830	30	-	-	Dépenses = 600F/an	Oui sans précisions	-
Saint-Yrieix-la- Perche	Fanfare	1879 (1 ^{er} avril)	40	Bordeaux (1882)	-	Dépenses 1882 = 2000F ; recettes = cotisations + 1 concert	50F/ an de la commune	2 classes (exécution, élèves)
Solignac	Société musicale (fanfare)	1880 (22 juillet)	22	Thiviers, Cognac	-	Exécutants = 2,50F/mois ; honoraires = 0,50F Dépenses = 1220F/an (chef = 720 ; éclairage, chauffage, location salle, achat musique) = 500	Non	Leçons exécution et solfège 2 classes

Annexe 4. Composition sociale des membres exécutants et honoraires de 17 sociétés musicales de la Haute-Vienne¹⁹⁷³

Société musicale	Professions des membres¹⁹⁷⁴
Union des Amis de Limoges (1890)	Comptables (6), Employés (16), voyageur de commerce, serrurier, tailleur, peintres (3), distillateur, typographe, bijoutier, couvreur, représentant de commerce, sans profession (2)
Les Enfants de Limoges (avril 1877)	Employés en commerce, banque ou assurance (13), cordonnier (6), peintre sur porcelaine (3), sabotier (2), miroitier (2), imprimeur (2), couvreur, plâtrier, horticulteur, polisseur, marbrier, fondeur, typographe, cordier, relieur, porcelainier, ferblantier
Union Chorale de Limoges (octobre 1875)	Peintre sur porcelaine (35), employé (6), cordonnier (4), peintre en bâtiment (3), sabotier (3), plafonneur (2), mouleur, typographe, porcelainier, sellier, graveur, convoyeur, tailleur, écrivain lithographe, couvreur, relieur, sculpteur, liquoriste et le sous-chef du bureau de la préfecture
L'Écho de la Vienne (juillet 1862)	Peintres (4), cordonnier (3), menuisier (2), tisserand (2), organiste, maître de chapelle, ébéniste, dessinateur, tapissier, commis, relieur, plafonneur, épicier, chantre, englobeur, mouleur, coiffeur, lithographe, tréfileur
Cercle Musical de Limoges (novembre 1864)	Employés (21), professeur (2), coiffeur, modeleur, propriétaire, teinturier, entrepreneur
Sainte-Cécile (La Jonchère) (juillet 1889)	Mineur (19), aubergiste (5), propriétaire (4), boucher (2), négociant (2), avocat, ancien magistrat, ingénieur civil, charron, médecin, professeur, capitaine en retraite, ancien capitaine de cuirassiers, instituteur, chef de chantier, notaire, boulanger, jardinier, menuisier
Sainte-Cécile d'Isle (janvier 1890)	Cultivateur (5), tanneur (4), étudiant (4), porcelainier (3), journalier, forgeron, tailleur de pierre, serrurier, menuisier, boulanger, instituteur, imprimeur, professeur de musique
Orphéon d'Arnac-la-Poste (mai 1898)	Député, propriétaire (5), adjoint au maire, médecin et tailleur

¹⁹⁷³ Les données compilées sont le résultat des recherches effectuées dans les dossiers 4 T 28 et 4 T 29 des Archives départementales de la Haute-Vienne. Ils comportent 29 sous-dossiers pour les sociétés musicales de Limoges et 36 pour les autres communes du département. De nombreuses archives conservées fournissent des informations sur les membres des sociétés en voie de formation (honoraires et exécutants), mais très peu ont les données sur les métiers exercés par les musiciens exécutants.

¹⁹⁷⁴ Aucune distinction n'a été faite entre les membres fondateurs et les membres honoraires.

Société Philharmonique de Bessines (juillet 1889)	Propriétaire (5), négociant (5), instituteur (3), peintre (3), filateur (3), notaire (3), boulanger (2), meunier (2), maire, pharmacien, receveur de l'enregistrement, horloger, coiffeur, cordonnier, cafetier, buraliste, ingénieur, adjointe, juge de paix, bourrelier, professeur d'escrime, curé, rentier, conseiller municipal, boucher, potier, chapelier, sans profession, agent-voyer
La Villageoise du Petit Limoges (Couzeix) (décembre 1892)	Conseiller municipal (5), maire, adjoint, aubergiste, instituteur, expert en propriété, employé, cordonnier, juriste, boulanger, professeur, commerçants (2)
Sainte-Cécile du Dorat (décembre 1869)	Propriétaire (15), conseiller municipal (7), juge de paix (2), maire, instituteur, conseiller général, pharmacien, notaire
Les Enfants du Dorat (octobre 1880)	Menuisier (7), sabotier (3), négociant (2), plafonneur (2), pâtissier (2), boulanger, instituteur, peintre, maçon, cordonnier, horloger, receveur de contribution, clerc de notaire
Société harmonique (Rochechouart) (mars 1887)	Employé (5), négociant (4), charpentier (2), sabotier (2), tailleur (2), maître d'hôtel (2), commis (2), secrétaire (2), professeur (2), cordonnier (2), instituteur (2), juge de paix (2), étudiant, jardinier, brasseur, huissier, percepteur, boulanger, horloger, serrurier, coutelier, notaire, pharmacien, ingénieur, receveur des postes
Lyre de Saint-Yrieix-la-Perche (mai 1881)	Maire, adjoint au maire (2), médecin, avoué, notaire, négociant (4), tailleur d'habits (5), clerc d'avoué, serruriers (6), bottier (4), instituteur, boulanger (2), agent-voyer, chapelier (2), sabotier (3), porcelainier (2), coiffeurs, marchand de parapluies, bourrelier, tanneur, tisserand, plafonnier, charpentier, huissier, sans profession (2)
Société musicale du Pont-Neuf, Limoges (1882)	Médecin, professeur de musique, directeur d'école, clerc de notaire, typographe, comptable, imprimeurs (2), porcelainiers (3), employés (4), peintres sur porcelaine (7), artisans/commerçants (23)
Fanfare de Lussac-les-Eglises (avril 1901)	Instituteur, voyageur de commerces, maréchal (2), bourrelier, menuisier (2), restaurateur, charron, employé de commerce, clerc de notaire, peintre en bâtiments, bottier, facteur des Postes, boucher, horloger, cordonnier
Société musicale de Saint-Paul-d'Eyjeaux (1887)	Propriétaire (2), cafetier (2), percepteur, facteur, entrepreneur, plombier, cordonnier, tonnelier, épicier, maçon, boulanger, boucher, médecin, instituteur, menuisier, peintre, élus (2)

Annexe 5. Détails d'un échantillon de mariages et d'enterrements en Haute-Vienne (1872-1936)

Date	Événement	Répertoire	Orchestre / musiciens	Lieu
5 avril 1872	Enterrement du préfet Léopold Delpon	<i>Marche Funèbre</i>	2 ^e de ligne	Saint-Michel-des-Lions (Limoges)
30 juin 1873	Mariage entre « hébreux »	Chants hébreux	Charreire père et fils, Paul Ruben, M ^{me} Thionville	Magasins du marié
23 octobre 1875	Enterrement de M. Morterol, directeur des Enfants de Limoges	<i>Kyrie et Agnus Dei</i> (Verdi), <i>Stabat</i> (Rossini)	Enfants de Limoges et Société philharmonique de Limoges	Cathédrale de Limoges
29 décembre 1875	Enterrement du vicomte de la Guéronnière	Non précisé	Bataillon du 14 ^e de ligne	Église de Chaptelat
9 janvier 1880	Enterrement d'Imbert-Laboisselle, vice-président du Cercle Orphéonique du Commerce	Non précisé	Harmonie Musicale	Non précisé
11 mai 1880	Enterrement du député de la Haute-Vienne Louis Codet	Non précisé	Enfants de Saint-Junien	Saint-Junien
28 septembre 1881	Enterrement d'Adrien Dubouché	Non précisé	Société philharmonique et Orphéon de Jarnac	Jarnac
10 octobre 1885	Enterrement du docteur Pierre Teillet	Marches funèbres	Musique de la ville et chœur de la Société harmonique de Saint-Junien	Saint-Junien
24 janvier 1886	Enterrement du préfet Edmond Leboeuf	Marches funèbres	63 ^e de ligne, 78 ^e de ligne, fanfares du 17 ^e Chasseurs et du 20 ^e Dragons	Levée du corps dans les rues de Limoges jusqu'à la gare
10 décembre 1890	Enterrement du préfet Faure	<i>Marche funèbre</i> (Chopin)	Musiques militaires et tambours du 63 ^e de ligne	Levée du corps dans les rues de Limoges à partir de la préfecture
2 juillet 1891	Mariage de M ^{lle} Baju avec Jean Codet	<i>Marche</i> (Wagner), <i>Ave Maria</i> (Charles Dancla)	M ^{me} Mourèze-Rivière (chant), MM. Lucas-Crémont (violon) et Permann	Église Saint-Michel-des-Lions de Limoges

28 juillet 1891	Mariage de Roger Donnet, fils de sénateur, avec M ^{elle} Devillegoureux	<i>Sérénade</i> (Haydn), morceaux liturgiques	M ^{me} Him d'Istroff (piano), MM. Lucas-Crémont (violon), Colombier (violoncelle), Arlet (orgue) et M ^{me} Soustelle (chant)	Église Saint-Joseph de Solignac
13 octobre 1893	Enterrement de M ^{me} Delage, fille du proviseur du lycée Gay-Lussac	<i>Marche funèbre</i> (Chopin), <i>Adagio</i> de la symphonie de Mendelssohn	Orchestre avec musiciens du théâtre, professeurs et amateurs de Limoges, dirigés par Demassiat	Chapelle du lycée Gay-Lussac de Limoges puis cortège jusqu'à l'église Saint-Pierre-du-Queyroix (Limoges)
20 juillet 1893	Mariage entre Édouard Laporte et Eva Haviland	<i>Ave Maria</i> (Salomé) et <i>Salutaris</i> (Saint-Saëns)	Cécilio Charreire (harmonium) et cantatrice de Paris M ^{elle} Lépine	Église de Saint-Yrieix-sous-Aixe
7 février 1894	Mariage entre M ^{elle} Thézard et M. Pénicaud	<i>Symphonie</i> (Beethoven), <i>Prière</i> (Guidi), <i>Marche aux flambeaux</i> (Meyerbeer), <i>Lohengrin</i> (Wagner)	MM. Permann (orgue), Colombier (violoncelle)	Église Saint-Michel-des-Lions de Limoges
24 mars 1915	Enterrement de Mme Maury, épouse d'un membre de l'Harmonie Libre	Non précisé	Membres de l'Harmonie Libre	Église Saint-Pierre-du-Queyroix (Limoges)
29 décembre 1924	Mariage entre Odette Jouhaud de Verdier et M. Duvoisin	<i>Extase</i> de Paganetti, <i>Ave verum</i> (Franck), <i>Chant russe</i> (Lalo), prélude du <i>Déluge</i> (Saint-Saëns)	Lucien André (orgues), M. Rivière (violon), M ^{elle} Ruben (piano)	Église Saint-Pierre-du-Queyroix (Limoges)
20 juillet 1927	Mariage entre Jacques Romagny et Janine Tardif	<i>Berceuse</i> (Fauré), <i>Hymne à Sainte-Cécile</i> (Gounod), <i>Extase</i> (Ganne)	MM. Bousquet (orgue), Sauriac (violoncelle), Gaillard (violon)	Église Saint-Pierre-du-Queyroix (Limoges)
20 octobre 1930	Mariage entre Marry de Luze et André Mallet	Airs de Bach et Haëndel	M. Riff (harmonium)	Château de Montméry, Ambazac (résidence de Théodore Haviland)

28 octobre 1931	Enterrement du peintre Jean Teillet, président des Chanteurs limousins de Paris	Marches funèbres et airs à la vielle	Chanteurs limousins de Paris et sociétés musicales	Saint-Junien
20 septembre 1936	Mariage entre Marcelle Jendy et Gabriel Becquet, chef des Gueules Sèches	<i>Tout va très bien madame la Marquise</i> (Ray Ventura)	Fanfare des Gueules Sèches	Salle des Pas- Perdus, Mairie de Limoges

Annexe 6. Liste non exhaustive des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1872 et 1894

Année	Concours	Société(s) participante(s)
1872	Périgueux	Philharmonie Limoges
1873	Angers	Cercle musical de Limoges Union chorale de Limoges
1874	Périgueux	Cercle orphéonique de Limoges Union chorale de Limoges Société chorale de St-Junien
	Châteauroux	Cercle orphéonique de Limoges
1875	La Villette (Paris)	Cercle orphéonique de Limoges
1877	Angoulême	Enfants de Limoges
1880	Bordeaux	Cercle orphéonique du commerce (Limoges) Enfants de Limoges
	Arcachon	Société harmonique de Limoges
1881	Turin	Cercle orphéonique du commerce
	Royan	Cercle orphéonique du commerce
	Thiviers	Enfants de Limoges Société harmonique de Limoges Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche Lyre orphéonique de Saint-Yrieix-la-Perche
1882	Bordeaux	Enfants de Limoges Fanfare du Pont-Neuf (Limoges) Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche
	Libourne	Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche
1883	Bayonne	Cercle orphéonique du commerce
	Bergerac	Fanfare de Solignac Enfants de Limoges
1884	Périgueux	Cercle orphéonique du commerce Enfants de Limoges Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche Fanfare du Pont-Neuf Lyre musicale de Limoges Harmonie de Saint-Junien

1885	Jarnac	Cercle orphéonique du commerce
	Arcachon	Enfants de Limoges
1886	Royan	Enfants de Limoges
	Bergerac	Cercle orphéonique du commerce
1887	Sables d'Olonne	Cercle orphéonique du commerce
	Tulle	Enfants de Limoges
1888	Barcelone	Cercle orphéonique du commerce
	La-Roche-sur- Yon	Enfants de Limoges Fanfare de la société de gymnastique (Limoges)
1889	Paris	Enfants de Limoges
1890	Brive	Harmonie municipale de Limoges Fanfare d'Ambazac Fanfare de St-Junien Enfants de Limoges
1891	Bourges	Enfants de Limoges
	Confolens	Société harmonique de Rochechouart
1892	Alger	Cercle orphéonique du commerce
	Arcachon	Enfants de Limoges Fanfare de Saint-Yrieix-la-Perche
1893	Biarritz	Enfants de Limoges
	Toulouse	Cercle orphéonique du commerce
1894	Royan	Union des Amis (Limoges)

Annexe 7. Liste non exhaustive des concours auxquels les sociétés de la Haute-Vienne ont participé entre 1922 et 1939

Année	Concours	Société(s) participante(s)
1922	Auch	Union musicale de Saint-Yrieix-la-Perche
	Montluçon	Enfants de Limoges
1923	Biarritz	Enfants de Limoges Fanfare de Limoges
1924	Châtelaillon	Fanfare de Solignac Union musicale de Saint-Yrieix-la-Perche
	Amboise	Harmonie d'Aixe-sur-Vienne
	La Rochelle	Union musicale de Limoges
	Nontron	Espérance de Saint-Junien Fanfare de Châlus
	Ladon	Orphéon du Peuple (Limoges)
1925	Cannes	Enfants de Limoges
	Vichy	Orphéon du Peuple Lyre de Saint-Priest-Taurion Union musicale de Limoges Orphéon socialiste (Limoges)
1926	Biarritz	Fanfare de Limoges
	Vendôme	Enfants de Limoges
	Angoulême	Espérance de Saint-Junien
	Lesparre	Union musicale de Saint-Yrieix-la-Perche
	Elisabethville- Aubergenville	Orphéon du Peuple
1927	Dax	Harmonie de Limoges
	Nontron	Fanfare de Pierrebuffière Fanfare de Chalus
	Marans	Orphéon socialiste
	Châtelaillon	Fanfare de Saint-Léonard-de-Noblat Fanfare de Châlus
	Neufchelles	Orphéon du Peuple
	Gourdon	Lyre de Saint-Priest-Taurion
1928	Bordeaux	Enfants de Limoges Orphéon socialiste Harmonie des chemins de fer du P-O (Limoges) Fanfare de Solignac
1929	Biarritz	Enfants de Limoges
	Châtelaillon	Union musicale de Limoges
	Royan	L'indépendante de Coussac
	Vichy	Harmonie des chemins de fer du P-O Fanfare ouvrière de Châlus Fanfare de Saint-Léonard-de-Noblat

		Orphéon socialiste	
	Ussel	Estudiantina L'Espérance limousine (Limoges)	
1930	Nantes	Enfants de Limoges	
	Aubusson	Le Réveil Arédien (Saint-Yrieix-la-Perche)	
	La Bourboule	Harmonie d'Aixe-sur-Vienne Union musicale de Saint-Yrieix-la-Perche	
1931	Le Mans	Le Rallye Limousin (Limoges)	
	Boulogne-Billancourt	Union musicale de Limoges	
	Le Havre	Estudiantina L'Espérance limousine	
	Royan	Harmonie l'Espérance de Saint-Junien	
	Capdenac	Chorale du P-O (Limoges)	
	Civray	Avenir musical de Saint-Junien	
	Aulnay-sous-Bois	Le Réveil Arédien	
	Fouras	Fanfare de Limoges	
	Cognac	Société musicale de Bessines	
	Aix-les-Bains	Enfants de Limoges	
	Genève	Enfants de Limoges	
	1932	Royan	Harmonie de Bellac La Fauvette de Bellac
		Sables d'Olonne	Avenir de Saint-Junien
Roanne		Union musicale de Saint-Yrieix-la-Perche	
1933	Colmar	Enfants de Limoges	
	Vichy	Enfants de Limoges	
	Châtelaillon	Harmonie du P-O Fanfare ouvrière de Châlus	
	Lourdes	Enfants de Limoges	
	Tulle	Chorale du P-O	
1934	La-Roche-Posay	Cercle symphonique amateur (Limoges)	
	Bergerac	Les Gueules Sèches	
	Sables d'Olonne	Enfants de Bellac	
	Royan	Avenir musical de Saint-Junien Avenir musical de Saint-Yrieix-la-Perche	
	Genève	Le Réveil Arédien Orphéon socialiste	
	Fouras	L'Avenir d'Oradour-sur-Glane Estudiantina L'Espérance limousine	
1935	Châtelaillon	Union musicale de Limoges Harmonie d'Aixe-sur-Vienne	
	Royan	Les Gueules Sèches	
	Saint-Girons	Estudiantina L'Espérance limousine	
	Saumur	Les Gueules Sèches	

	Sables d'Olonne	Diane limousine (Limoges)
1936	La Bourboule	Lyre de Saint-Priest-Taurion
	Arcachon	Estudiantina L'Espérance limousine
	La Rochefoucauld	Société harmonique de Rochechouart
1937	Royan	Les Gueules Sèches
	Saint-Maur	Estudiantina L'Espérance limousine
	Nontron	Société harmonique de Rochechouart
	Côte d'Azur (tourné de 8 jours)	Fanfare des Gosses de Limoges
	Le Mans	Fanfare des Gosses de Limoges
	Thénezay	Les Petits accordéonistes limousins (Limoges)
1938	Vichy	Chorale du P-O Avenir musical d'Oradour-sur-Glane
	Jonzac	Fanfare des Gosses de Limoges
	Annecy	Enfants de Limoges
	Egletons	Estudiantina L'Espérance limousine
	Amboise	Le Réveil Arédien
1939	Belgique	Fanfare des Gosses de Limoges
	Pithiviers	Fanfare des Gosses de Limoges
	Paris	Les Gueules Sèches

Annexe 8. Liste des sociétés musicales selon leur origine géographique, aux concours de Limoges (1875, 1887, 1897, 1910 et 1932), Saint-Junien (1892 et 1934), Saint-Yrieix-la-Perche (1913) et Rochechouart (1938)

Origine des sociétés	Nombre de sociétés
LIMOGES (1875)¹⁹⁷⁵	
Charente	10
Dordogne	8
Haute-Vienne, Hérault	6
Corrèze	5
Creuse	4
Gironde, Vienne	3
Allier, Aude, Lot	2
Aveyron, Belgique, Charente-Maritime, Eure, Haute-Garonne, Loire-Atlantique, Lot-et-Garonne, Paris, Puy-de-Dôme, Tarn, Tarn-et-Garonne	1
LIMOGES (1887)¹⁹⁷⁶	
Haute-Vienne	12
Charente	8
Dordogne, Gironde	7
Haute-Garonne	4
Charente-Maritime, Creuse	3
Aude, Cher, Corrèze, Indre, Lot-et-Garonne, Tarn	2
Lot, Tarn-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques, Rhône	1
SAINT-JUNIEN (1892)¹⁹⁷⁷	
Haute-Vienne	14
Charente	3
Dordogne	2
Gironde	1
LIMOGES (1897)¹⁹⁷⁸	
Gironde	12
Lot-et-Garonne	11
Haute-Vienne	9
Corrèze, Dordogne, Hérault	5
Allier, Charente-Maritime, Loiret, Paris,	3
Tarn, Aude, Haute-Garonne, Charente, Indre-et-Loire	2
Lot, Tarn-et-Garonne, Val-de-Marne, Loire, Algérie, Indre, Aveyron, Eure-et-Loir, Isère, Nièvre, Saône-et-Loire, Vienne, Seine-Saint-Denis, Landes, Loir-et-Cher	1
LIMOGES (1910)¹⁹⁷⁹	
Gironde	6
Loire	4
Vienne	3

¹⁹⁷⁵ *Courrier du Centre*, 9 août 1875.

¹⁹⁷⁶ AML, 2 R 239.

¹⁹⁷⁷ *Courrier du Centre*, 9 août 1892.

¹⁹⁷⁸ AML, 2 R 245.

¹⁹⁷⁹ ADHV, 4 T 24.

Algérie, Charente, Corrèze, Creuse, Dordogne, Haute-Vienne, Indre-et-Loire, Lot-et-Garonne, Saône-et-Loire	2
Allier, Charente-Maritime, Hauts-de-Seine, Hérault, Indre, Loir-et-Cher, Maine-et-Loire, Nord, Paris, Pyrénées Orientales, Rhône, Vosges	1
SAINT-YRIEIX-LA-PERCHE (1913)¹⁹⁸⁰	
Haute-Vienne	7
Dordogne	3
Gironde	1
LIMOGES (1932)¹⁹⁸¹	
Haute-Vienne	7
Loiret	6
Charente	5
Charente-Maritime	4
Creuse, Indre, Vienne, Gironde, Yvelines	3
Ariège, Aveyron, Dordogne, Loire, Paris	2
Corrèze, Allier, Ardennes, Sarthe, Cher, Haute-Garonne, Hérault, Bouches-du-Rhône, Aude, Puy-de-Dôme, Lot, Yonne, Landes, Indre-et-Loire, Loire-Atlantique	1
SAINT-JUNIEN (1934)¹⁹⁸²	
Haute-Vienne	4
Charente-Maritime, Indre-et-Loire	2
Belgique, Charente, Dordogne, Yvelines	1
ROCHECHOUART (1938)¹⁹⁸³	
Haute-Vienne	8
Charente	1

¹⁹⁸⁰ *Limoges-Illustré*, 1^{er} août 1913.

¹⁹⁸¹ AML, 2 R 253.

¹⁹⁸² *Courrier du Centre*, 19 août 1934.

¹⁹⁸³ *Le Populaire du Centre*, 23 juin 1938.

Annexe 9. Liste non exhaustive des distinctions obtenues par des artistes de la Haute-Vienne et relayées dans le *Courrier du Centre* (1872-1939)

Date (de publication)	Distinction(s)	Artiste et observations
1872 (31 juillet)	2 ^e prix de l'opéra-comique au concours du Conservatoire de Paris	M ^{elle} Bureau de Limoges. Note du 30 mars 1874 : elle est 1 ^{re} chanteuse légère au théâtre de Lille
1873 (15 novembre)	Admission au Conservatoire de Paris, classe de M. Alard	M. Lucas, violoniste et élève de M. Emmanuel à Limoges
1881 (25 octobre)	Admission au Conservatoire de Paris (chant)	M. Balleroy des Enfants de Limoges
1884 (14 novembre)	Admission au Conservatoire de Paris (violon)	M. Vivien, élève de Farge à Limoges
1885 (1 ^{er} août)	1 ^{er} prix de grand opéra au Conservatoire de Paris	M. Balleroy
1885 (16 novembre)	Entrée comme baryton au Grand opéra de Paris	M. Balleroy
1886 (7 octobre)	1 ^{er} prix de solfège et de piano au Conservatoire de Bruxelles	Marie Van Eycken, fille de Charles Van Eycken ; elle décide de revenir à Limoges, sa ville natale
1886 (8 août)	Succès au concours national de musique de Paris (piano)	Joseph Bajou – décède le 13 août 1887
1914 (29 décembre)	Admission au Conservatoire de Paris (chant)	Alice Faure (fille de Maximilien Faure)
1923 (13 février)	Officier de l'Instruction publique	M ^{me} Perrin-Deville, professeure du Conservatoire de Limoges (chant)
1923 (13 février)	Palmes académiques	Paul Molin, chef d'orchestre au cinéma Tivoli
1929 (13 juillet)	1 ^{er} prix de flûte au Conservatoire de Limoges (1928) puis 1 ^{er} prix à l'ENS de musique de Paris	Jacques Honorat

1929 (15 décembre) 1984	Officiers de l'Instruction Publique	Durand (directeur de l'Harmonie du P-O.) et Trabuchère (directeur de la Fanfare de Solignac)
	Palmes académiques	Bigot (président de l'Harmonie du P-O.) ; Dardant (directeur de la Fanfare de Bessines) ; Colomb (vice-président de l'Harmonie de Limoges) ; Combert (musicien de la Fanfare de Limoges) ; De Saint-Vinox (directrice de l'Orphéon du Peuple) ; Redon François (musicien de l'Harmonie de Saint-Yrieix-la-Perche) ; Grandois (vice-président de la Fanfare de Limoges) ; Laguény (éditeur de musique et fournisseur de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne)
1930 (28 septembre)	2 ^e prix de violon à l'Union musicale Belge	Louise Moreau, du Dorat, élève de Coeverden
1932 (12 octobre)	Tambour-major de la Garde Républicaine	Gabriel Defrance, né à Limoges, occupe ce poste de 1911 à 1932
1933 (1 ^{er} novembre)	Engagement à l'Opéra	Marcelle Branca, soprano
1934 (1 ^{er} mai)	Médaille d'honneur du Mérite civique	Société chorale des Enfants de Limoges (70 ans d'existence)
1934 (16 novembre)	Admission au Conservatoire national de Paris (chant)	Pierre Gatineau
1937 (29 juillet)	Membre de la Sacem	Marcel Hyvernaud
1938 (25 avril)	Légion d'honneur	Maximilien Faure
1939 (7 mars)	Officiers d'académie	Eugène Dournaud et Eugène Varnoux, de la Fanfare de Limoges

¹⁹⁸⁴ AML, 1 S 4, discours de Maximilien Faure pour l'assemblée générale de la Fédération des sociétés musicales de la Haute-Vienne, 15 décembre 1929.

Annexe 10. Statuts et règlement intérieur de L'Avenir de Limoges, 1909¹⁹⁸⁵

« **Art. 1^{er}**. Il est formé entre les personnes qui adhèrent aux présents statuts une société ayant pour but de propager le goût de la musique instrumentale, de prêter son concours pour les œuvres de bienfaisance ainsi que pour les fêtes publiques toutes les fois qu'il sera demandé, préparer les musiciens pouvant entrer dans le corps de musique de l'armée, instituer un bureau de placement et de renseignements gratuits pour les offres et demandes d'emploi.

Art.2. Elle prend pour titre « **L'Avenir de Limoges** ».

Art.3. Selon les éléments elle peut se former en harmonie ou fanfare. Son effectif est illimité.

Art.4. Le siège social actuel est à Limoges, rue Adrien Dubouché n°26 (salle Dumas), il pourra être transféré dans un autre lieu, mais toujours à Limoges et ce, avec l'assentiment de l'assemblée générale.

Art.5. La société se compose de membres honoraires et de membres exécutants.

Art.6. Le titre de bienfaiteur est conféré à toute personne qui fait un don à la société d'au moins cinquante francs et qui est appelé à rendre de grands services à la société.

Art.7. Les membres honoraires sont ceux qui par leur souscription contribuent à la prospérité de la société et participent à ses avantages.

Art.8. Les membres exécutants sont ceux qui ont droit à tous les avantages procurés par la société, en échange des services qui lui rendent. Ils ne sont soumis à aucune cotisation.

Art.9. Les membres honoraires ne sont soumis à aucune condition de sexe, d'âge, de domicile ou de profession, les femmes peuvent être admises.

Art.10. Toute personne justifiant de son honorabilité peut entrer dans la société.

Art.11. Les demandes d'admission comme membres exécutants sont adressées au Président ou au directeur et sont soumises purement et simplement à l'agrément du conseil d'administration, mais les membres exécutants ne seront admis définitivement que par l'assemblée générale, à la majorité absolue.

Art.12. Les jeunes gens âgés de moins de seize ans ne peuvent faire partie de la société, qu'avec le consentement de leur père, mère ou tuteur, lesquels devront faire la demande d'admission comme il est dit ci-dessus.

Art.13. Sont exclus de la société après délibération de la commission administrative : 1° Tout sociétaire, soit membre honoraire, soit membre exécutant, dont l'indélicatesse ou l'inconduite notoire pourraient jeter la défaveur ou la déconsidération sur la société. 2° Ceux qui auront encourus une condamnation affective ou infamante. 3° Ceux qui par leurs agissements auraient causés volontairement un préjudice aux intérêts de la société.

¹⁹⁸⁵ ADHV, 4 T 28, 11 février 1909.

Art.14. Tout sociétaire qui par une cause quelconque ne voudrait plus faire partie de la société est obligé d'envoyer au Président ou au directeur sa démission écrite et l'instrument qui peut lui être confié.

Art.15. Aucun sociétaire exclu ou démissionnaire n'est réadmis sans qu'il en ait fait la demande. Cette demande est soumise à la commission administrative qui peut en décider comme bon lui semble.

Art.16. La société est régie par une commission administrative, composée comme il suit : un ou plusieurs président d'honneur, un président actif, deux vice-présidents, un chef de musique ou directeur, un sous-chef de musique, un secrétaire général, un secrétaire-adjoint, un Trésorier général, un trésorier adjoint, un archiviste, un conservateur, six assesseurs ou commissaires.

Art.17. Les Présidents d'honneur, actif et vice-présidents sont pris parmi les personnes pouvant rendre de grands services à la société.

Art.18. Les autres fonctions peuvent être remplies soit par des membres exécutants soit par des membres honoraires.

Art.19. Le Président actif et les vices président [sic] sont élus pour cinq ans par l'assemblée générale. Le vote a lieu à bulletins secrets pour chacun d'eux, ils sont rééligibles.

Art.20. Le Directeur est élu à vie, il ne reçoit aucun traitement. Il ne sera révoqué que pour des motifs très graves et justifiés.

Art.21. Les autres membres de la commission sont élus en assemblée générale pour deux ans ; le vote aura lieu soit à bulletins secrets, soit à mains levées, au choix de l'assemblée générale. Ils sont renouvelables par moitié chaque année. La première année, c'est-à-dire à l'expiration des deux ans, le tirage au sort désignera les membres qui devront être remplacés. Les membres sortants sont immédiatement rééligibles.

Art.22. Les élections partielles qui ont pour but de remplacer les membres de la commission démissionnaires ou exclus ont lieu en assemblée générale qui peut être spécialement formée à cet effet.

Art.23. Le ou les membres de la commission élus aux élections partielles prennent rang pour le reste du temps de la durée de leurs prédécesseurs.

Art.24. Ne peuvent faire partie de la commission que les sociétaires majeurs ou les jeunes gens âgés de 18 ans au moins et ayant six mois de présence à la société.

Art.25. Le devoir des membres de la commission consiste à maintenir et faire observer les présents statuts ainsi que le règlement intérieur dont il est ci-après parlé.

Art.26. La Commission s'occupe de toutes les demandes qui lui sont soumises, organise les concerts, concours, fêtes, tombolas, etc... qu'elle croit profitables à la société.

Art.27. Elle peut sur sa décision, suspendre un ou plusieurs de ses membres pour malversations, calomnies ou autres actes graves commis envers les autres membres. Sa décision est soumise à l'approbation de l'assemblée générale.

Art.28. La commission connaît d'après le registre des rapports seul, des questions de disciplines qu'elle en soit saisie, par l'un des membres de la société ou qu'elles émanent du chef de musique ou du président et statue sur les cas qui lui sont soumis.

Art.29. La commission se réunit régulièrement chaque mois, au jour et heure fixés à la réunion précédente, au cas où elle n'aurait pas été fixée, elle peut l'être sur convocation du président. Elle peut dans l'intervalle s'assembler si les affaires l'exigent mais toujours sur convocation du président.

Art.30. Les réunions ont lieu à huis clos. Le procès-verbal de chaque séance est consigné sur un registre spécial, signé par le Président et le secrétaire rédacteur. A chaque réunion lecture est donnée par le secrétaire du procès-verbal de la dernière séance.

Art.31. Les décisions quand besoin est, sont portées par le Président ou les vices-Président [sic] à la connaissance des exécutants.

Art.32. Tout membre de la commission manquant à plus de trois séances consécutives, sans avoir prévenu par écrit le Président, ou s'être fait excuser, près de ce dernier, est considéré comme démissionnaire.

Art.33. La commission ne peut délibérer que lorsqu'il y a au moins les deux tiers (2/3) des membres présents. Les décisions sont prises à la majorité. En cas de partage, la voix du Président est prépondérante.

Art.34. Le Président représente la société dans tous les actes de la vie civile.

Art.35. Il a pour mission de diriger les débats, de veiller à l'exécution régulière des statuts et du règlement intérieur et d'assurer par son dévouement le développement de la société. Il préside à toutes les réunions de commission et d'assemblée générale.

Art.37. [Aucun article n°36] Les vice-Présidents secondent et remplacent dans tous les actes le Président toutes les fois que ce dernier est empêché.

Art.38. Le chef de musique a pour mission de veiller au maintien de la discipline des répétitions et a le devoir de se faire écouter par tous les membres présents à une répétition ou un service.

Art.39. Il est détenteur d'un registre de rapports qui est laissé à la disposition de tous les membres de la société.

Art.40. Le choix des morceaux de musique lui incombe. Il dresse la liste des partitions à acquérir et la remet au secrétaire qui en fait la demande. Il ne doit pas dépasser le crédit qui lui est fixé par la commission.

Art.41. Dans un concours, concert, fête, etc... il ne s'occupe que de ce qui attrait [sic] à la musique.

Art.42. Le sous-chef replace le chef de musique, toutes les fois que ce dernier est empêché.

Art.43. Le secrétaire général a pour mission de veiller à l'exécution des décisions de la commission et de l'assemblée générale. Il reçoit la correspondance qu'il communique toujours à la commission, il y répond s'il y a lieu. Il transcrit les procès-verbaux des réunions de la commission et d'assemblée générale. Il convoque soit la réunion de commission, soit l'assemblée générale sur l'ordre du Président, ce dernier signe les convocations, tout autre convocation serait irrégulière.

Art.44. Tout acte fait au nom de la société doit être revêtu du sceau de « l'Avenir de Limoges » et de la signature du Président. Il lui est alloué une somme de un franc à titre de traitement.

Art.45. Le secrétaire adjoint seconde le secrétaire général et le remplace dans toutes ses fonctions lorsqu'il est empêché ou absent, il s'occupe spécialement des convocations à adresser aux membres exécutants.

Art.46. Le trésorier général recouvre les cotisations des membres honoraires et toutes les sommes dues ou acquises à la société.

Art.47. Il tient la comptabilité et solde toutes les dépenses de la société sur présentation des mémoires signés par le Président.

Art.48. Il ne peut conserver en caisse une somme supérieure à cent francs, l'excédent est remis au Président à titre de dépôt.

Art.49. Il est détenteur de tous les registres permettant d'établir son compte de gestion. Toutes les sommes qu'il reçoit donnent lieu à la délivrance d'une quittance à souche.

Art.50. Il est responsable des fonds laissés à sa disposition ; dans aucun cas, il ne peut les prêter à des tiers ni s'en servir pour son usage personnel. Il lui est alloué une somme de un franc à titre de traitement.

Art.51. Le trésorier adjoint remplace le trésorier général lorsqu'il [est] indisponible ou absent et le seconde dans ses fonctions.

Art.52. L'archiviste est chargé du classement des partitions et de leur cartonnage. Il est obligé de ramasser après chaque répétition les partitions et de les mettre en ordre.

Art.53. Lorsqu'une fête, un concert ou un concours aura lieu, il s'entendra avec le conservateur pour le transport des instruments et des partitions, un crédit peut lui être accordé pour faire effectuer ce transport.

Art.54. Il est détenteur avec le conservateur d'une clef du placard renfermant les partitions et les instruments. Il ne remet aucune partition sans avoir au préalable fait signer le sociétaire qui la désirera.

Art.55. Le conservateur est chargé de la conservation du matériel, instruments et accessoires appartenant à la société.

Art.56. Il ne remet d'instrument à aucun membre exécutant sans ordre de la commission ou du chef de musique. Il tient un carnet sur lequel il inscrit les instruments et les accessoires qui sont confiés aux sociétaires qui sont obligés de lui en donner décharge.

Art.57. En cas d'absence ou d'empêchement de l'archiviste il est chargé de le remplacer, de même ce dernier est chargé de remplacer le conservateur toutes les fois qu'il ne sera pas disponible.

Art.58. Il est dressé par les soins du conservateur avec l'aide de l'archiviste tous les ans et avant la réunion générale, un inventaire de tout le matériel (instruments, pupitres, partitions) appartenant à la société. Cet inventaire est soumis à la commission administrative avant de l'être à l'assemblée générale qui devra l'approuver.

Art.59. A chaque assemblée générale il est nommé par voie de tirage au sort, une commission de contrôle composée de trois membres soit honoraires soit exécutants pris en dehors de la commission.

Art.60. Ces trois membres sont chargés de la vérification des livres et de tout ce qui touche de la comptabilité et de la caisse. Ces livres leur sont communiqués sur leur demande, par le Président, ils ont le droit d'assister aux réunions de commission, mais n'ont pas voix délibérative. Après vérifications de ces livres, ils rédigent un rapport qui restera affiché à la société.

Art.61. Tout membre exécutant doit se conformer strictement aux statuts et au règlement intérieur, il ne doit faire partie d'aucune autre société et ne lui doit prêter son concours sans l'autorisation du chef de musique. Il ne devra dans tous les cas faire usage des instruments de la société.

Art.62. Il doit être obligé d'assister régulièrement et être correct aux répétitions et aux auditions publiques auxquelles peut prendre part la société, un refus de sa part peut entraîner l'exclusion ; écouter avec calme les observations du chef et des membres de la commission.

Art.63. Le membre exécutant possesseur d'un instrument appartenant à la société doit en avoir soin, comme s'il en était lui-même propriétaire. Si l'instrument à lui confier venait à être dans un état de défectuosité tel qu'il ne puisse servir, il serait tenu d'en payer le montant.

Art.64. Tout sociétaire qui, pour une cause quelconque aurait à faire des réclamations ou à se plaindre des agissements du chef de musique ou de tout autre membre, consignera ses réclamations et plaintes sur le registre de rapport dont le chef de musique est détenteur et qui lui sera communiqué sur sa simple demande. Il sera statué sur ces réclamations en séance de commission. Toutes réclamations ou plaintes consignées sur ce registre qui seront stupides ou reconnues comme telles peuvent entraîner l'exclusion du membre plaignant.

Art.65. L'assemblée générale est formée de membres honoraires et de membres exécutants majeurs et mineurs au-dessus de seize ans.

Art.66. Elle est convoquée par le Président et toutes les fois que la commission le juge nécessaire et régulièrement le premier mercredi de février et le premier mercredi d'août de chaque année, elle aura lieu au siège de la société. L'ordre du jour est réglé par la commission.

Art.67. L'assemblée générale entend lecture du rapport de la commission de contrôle ; elle statue définitivement sur les admissions, exclusions, prononcées par la commission administrative dans le cours de l'exercice. Le bureau y rend compte de la situation morale et financière de la société.

Art.68. L'assemblée générale peut avoir lieu en outre lorsque la demande en est formulée par écrit et signée par la moitié plus un des sociétaires inscrits, mais à la condition que la demande soit motivée et adressée à la commission 15 jours à l'avance et qu'elle est trait [sic] à des propositions de modifications des présents statuts.

Art.69. Tout membre désirant soumettre une proposition à l'assemblée générale doit en aviser par écrit le Président et lui remettre un résumé succinct de la proposition au moins huit jours à l'avance.

Art.70. Les décisions de l'assemblée générale sont prises à la majorité des membres présents à mains levées ou à bulletins secrets.

Art.71. Tout sociétaire doit se comporter dignement lorsque la séance est ouverte sous peine d'expulsion après deux rappels à l'ordre du Président. Afin d'assurer le bon ordre dans la discussion tout membre désireux de prendre la parole doit la demander au Président.

Art.72. Toutes discussions politique ou religieuse sont interdites dans les assemblées générales, ainsi que dans les réunions de commission et même aux répétitions.

Art.73. Lors des auditions publiques, concert, concours, etc ...les membres exécutants sont tenus d'être porteurs des insignes de la société. Ces insignes peuvent être achetés aux frais de la société.

Art.74. En cas de décès d'un sociétaire, une délégation désignée par la commission assiste aux obsèques. Une couronne pourra être achetée, soit après collecte, soit d'après les deniers de la société.

Art.75. Un règlement intérieur sera dressé par la commission pour déterminer les détails du fonctionnement de la société et ses prescriptions seront obligatoires comme celles des présents statuts.

Art.76. La société ne pourra se dissoudre d'elle-même qu'en cas de diminution considérable de ses membres ou d'insuffisance de ses ressources. La décision devrait être prise qu'en assemblée générale.

Art.77. Le matériel, les instruments, les partitions et les fonds restant en caisse recevront l'affectation qui leur sera donnée par le vote de l'assemblée.

Art.78. Les présents statuts ainsi que les modifications auxquelles ils pourront donner lieu ultérieurement ne seront obligatoires qu'après avoir été revêtues de l'autorisation préfectorale.

Art.79. Ils ne prendront effet qu'à partir de ladite autorisation.

Règlement intérieur

[Tableau des membres de la société]

Art.1^{er}. Un tableau contenant les noms des membres de la commission, des membres honoraires et des membres exécutants sera placé en permanence dans la salle des répétitions.

Art.2. Les répétitions ont lieu aux jours et heures fixés par le chef de musique mais choisis de manière à faciliter la majorité des exécutants.

Art.3. Les répétitions générales sont obligatoires pour tous les membres exécutants ; elles ont lieu au moins deux fois par semaine en temps ordinaire, ce nombre pourra être passagèrement augmenté par le chef de musique s'il le reconnaît nécessaire, en prévision d'auditions publiques ou de concours. Dans ce cas le Président sera informé.

Art.4. Après chaque réunion, dix minutes après l'heure de convocation l'appel est fait par le secrétaire ou le secrétaire adjoint ou un des membres exécutants délégués de la commission.

Art.5. Le membre exécutant qui ne peut assister à une répétition ou à un service, doit en informer préalablement le chef de musique, en l'avisant du motif invoqué. Au cas où ce motif ne paraîtrait pas sérieux au chef, et viendrait à se renouveler fréquemment il pourrait être exclu de la société conformément à l'art.13 des statuts.

Art.6. Un cours pour l'instruction des élèves aura lieu toute l'année. Il sera fait par le chef de musique. Les élèves n'étant pas considérés comme membres exécutants les statuts ne leur seront pas profitables.

Art.7. Les membres exécutants étant responsables des instruments que peut leur prêter la société devront les entretenir à leurs frais. Ils devront remettre ces instruments dans l'état où ils leur ont été confiés, sauf usure, sinon les réparations seront faites aux frais des détenteurs et le remboursement en sera poursuivi, si besoin est, conformément à l'art.63 des statuts.

Art.8. Toute partition perdue ou détériorée sera remplacée aux frais du sociétaire qui l'aura perdue ou détériorée.

Art.9. La police des répétitions et des auditions publiques appartient au chef de musique, nul ne pourra quitter son rang ou s'absenter sans la permission du chef.

Art.10. Les membres honoraires seuls ont le droit d'assister aux répétitions. L'entrée de la salle est rigoureusement interdite aux étrangers. Accompagnés d'un membre honoraire ou d'un exécutant, elle pourra leur être permise par le chef de musique qui ne devra donner cette autorisation que le moins possible.

Art.11. Le dit règlement intérieur ne prendra effet qu'à dater de l'autorisation préfectorale. »

Annexe 11. Liste non exhaustive des conférences données à Limoges et en Haute-Vienne sous la III^e République, dont le sujet est relatif à la musique¹⁹⁸⁶

Date	Lieu	Sujet	Conférencier
16 octobre 1873	Rue des Clairettes (<i>Cercle de la Jeunesse, Limoges</i>)	Les « recherches sur la musique des silex »	M. Baudré
18 novembre 1880	Limoges	Rouget de l'Isle	Jean Bernard (avocat)
6 juin 1886	Salle Antignac (Limoges)	L'importance de la musique française	Paul Charreire
11 février 1887	Cercle d'études commerciales (Limoges)	« Téléphones ordinaire et de campagne, microphone, audiphone et phonographe » avec « partie expérimentale »	M. Cèbe-Lecomte, ingénieur
8 février 1926	Salle des Conférences (Limoges)	Le « jazz-band et la musique moderne »	Jean Marcland
18 novembre 1926	Salle des Conférences (Limoges)	« La musique adoucit-elle les mœurs ? »	12 conférenciers de l'Association Littéraire du Limousin
17 décembre 1926	Limoges, salons boulevard de Fleurus	Musique russe	Non indiqué
5 juin 1927	Boulevard de Fleurus (Limoges)	La musique, sans précisions	Paul Chabrol, avocat
9 décembre 1928	Conservatoire de Limoges	« La vie de Beethoven à travers ses sonates de piano »	Vincent d'Indy, compositeur
19 décembre 1929	Ciné-Familia (Limoges)	Les chansons de Béranger	Jean Ravennes
2 mai 1930	Salle des Conférences (Limoges)	<i>Tristan et Isolde</i> de Wagner	Maxime Nemo
20 novembre 1930	Limoges	L'opéra au temps de Louis XIV	Franck Delage
8 décembre 1930	Salle Francis Planté (Limoges)	Histoire de la musique de piano	Marc Pincherle ¹⁹⁸⁷
24 juin 1931	St-Priest-Taurion, hôtel Rouvery	« Conférence sur la musique » et audition d'un appareil présenté par J. Lagueny	Duris, directeur de <i>La Vie limousine</i>
11 novembre 1931	Salle Francis Planté (Limoges)	Origines de la musique française de violon	Marc Pincherle

¹⁹⁸⁶ Les dates de notre tableau sont, sauf mention contraire, celles de la publication de l'article du *Courrier du Centre* mentionnant la conférence ou la conférence-concert.

¹⁹⁸⁷ Marc Pincherle (1888-1974) est un musicologue reconnu, qui réalise des cycles de conférences un peu partout en France. Il est également maître de conférences à l'École Normale de Musique de Paris.

25 novembre 1931 ¹⁹⁸⁸	Non indiqué	Histoire de la musique de 492 à 1372 (mort de Guillaume de Machaut)	Non indiqué
9 décembre 1931 ¹⁹⁸⁹	Non indiqué	La musique franco-flamande de la Renaissance (XV ^e -XVI ^e siècle)	Non indiqué
19 janvier 1932	Conservatoire de Limoges	Gabriel Fauré	Marc Pincherle
25 février 1932	École de droit (Limoges) ; cycle de 3 conférences	Place de la musique avant et aujourd'hui / Les étapes de l'évolution de la langue musicale / La place de la musique française dans l'art sonore	E. Migot, « maître musicien français »
1 ^{er} mars 1932	École de droit (Limoges)	« La place occupée par la musique dans les civilisations révolues et celle qu'elle occupe dans la culture générale »	Georges Migot, musicien
2 décembre 1932	Limoges	« Histoire des premiers siècles de la musique occidentale »	Yves Tynaire
29 mars 1933	Salle Berlioz (Limoges)	Hector Berlioz	Antoine Chollier, de Grenoble
7 mars 1934	Salle Berlioz (Limoges)	Les moyens d'expression de la musique, « comment nous émeut-elle » ?	Marc Pincherle
19 avril 1934	Salle Berlioz	César Franck	Jacques Chevalier, doyen de la faculté des lettres de Grenoble
7 novembre 1934	Salle des fêtes de l'hôtel de la Paix (Limoges)	César Franck et son école	Charles Oulmont, élève de Fauré et de Debussy
19 mars 1936	Salle Berlioz	Johannes Brahms	Marc Pincherle
3 avril 1936	Salle Berlioz	L'Espagne moderne, avec la musique de Granados, de Falla, Albeniz, Joaquin Nin (avec concert)	Jean Camp, secrétaire général du comité France-Espagne
11 mai 1938	Salle Berlioz	Soirée artistique avec écoute d'artistes divers et de disques présentés par la Société Charles-Cros	Jean Bérard, éditeur parisien
6 mars 1939	Salle Berlioz	« La musique de piano de Chabrier à nos jours »	Francis Poulenc
6 mars 1939	Salle Berlioz	« La Valse de Chopin à Richard Strauss »	Gérard Bauer

¹⁹⁸⁸ *La Vie limousine*, décembre 1932.

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*

Annexe 12. Détails sur les directeurs, chefs d'orchestre et musiciens du théâtre et du Cirque-théâtre de Limoges (1870-1940).

Saison	Directeur	Chef d'orchestre ¹⁹⁹⁰	Musiciens
1870	Bessières	« Néant par suite des événements » ¹⁹⁹¹	Néant
1871-1872 (30 septembre)	Bessières	Emmanuel (30 septembre 1871) / Dumonchau (12 juin 1872)	
1872-1873 (10 août)	Dumonchau	Deloffre (10 août 1872) / Dumonchau et Charles Van Eycken (8 avril 1873)	« quelques artistes à la hâte »
1873-1874	Borssat de Laverrière	Emmanuel (24 août 1873)	
1874-1875	Borssat de Laverrière		
1875-1876	Colin (annoncé le 11 mai 75) / Guinot	Bles (10 oct 1875)	
1876-1877	Dumonchau	Dumonchau (8 août 1876)	
1877-1878	Dumonchau	Dumonchau	
1878-1879	Dumonchau et H. Vallée	Suette (2 septembre 1878) / Steiner (8 avril 1879)	
1879-1880	H. Vallée	Lecocq (2 septembre 1879) / Charles Van Eycken (13 mai 1880)	
1880-1881	H. Vallée	Dennerly / Mérek (20 septembre 1880) et Vibert (12 avril 1881)	28 musiciens
1881-1882	H. Vallée	Dumonchau, Delabre et Bonnal (16 septembre 1881)	30 musiciens
1882-1883	Alzieu	Emmanuel (13 novembre 1882)	
1883-1884 (20 août)	Alzieu	Emmanuel	30 musiciens
1884-1885 (31 août)	Alzieu	Emmanuel (opéra) / Michaud (opérette) / Dubroca (comédie)	30 musiciens
1885-1886	Félix Duriez	Auguste Joly	

¹⁹⁹⁰ Entre parenthèses dans cette colonne sont données les dates auxquelles apparaissent les noms des chefs d'orchestre dans la presse, notamment le *Courrier du Centre* et *Le Populaire du Centre* (après 1914). Le changement de chef au pupitre intervient presque systématiquement pendant la transition entre les saisons d'opéra et d'opérette.

¹⁹⁹¹ AML, 2 R 56, tableau des directeurs du théâtre de Limoges, vers 1879.

1886-1887	Félix Duriez	Auguste Joly (10 octobre 1886) / Gérard et A. Joly (opérette, 20 avril 1887)	
1887-1888	Félix Duriez	Niel (23 septembre 1887) / Gaumé (19 avril 1888)	
1888-1889	Félix Duriez	Niel (27 septembre 1888) / Moulin (1 ^{er} mai 1889)	
1889-1890	A. Bourdette	A. Bourdette (19 avril 1890) / Charles Van Eycken (8 mai 1890, opéra)	« composé de nos meilleurs artistes et du dessus du panier de la société philharmonique » (3 octobre 1889)
1890-1891	A. Bourdette	A. Bourdette (19 septembre 1890) / Lematte (7 mai 1891)	
1891-1892	A. Bourdette	A. Bourdette (18 septembre 1891) / Lematte (30 avril 1892)	
1892-1893	A. Bourdette	A. Bourdette et Charles Van Eycken (30 sept 1892) / Lematte (29 mars 1893)	
1893-1894	A. Bourdette	A. Bourdette et Lematte (4 octobre 1893) / Lematte (4 avril 1894) / Charles Van Eycken	
1894-1895	J. Rochette	Louis Bonnal (28 septembre 1894) / Suette (11 avril 1895)	
1895-1896	Henri Gauthier	Déméo (22 septembre 1895)	
1896-1897	Eugène di Marco	Eugène di Marco	
1897-1898	A. Bourdette	A. Bourdette (19 septembre 1897)	
1898-1899	A. Bourdette	A. Bourdette (30 septembre 1898) / de la Fuente (1 ^{er} avril 1899)	
1899-1900	A. Bourdette	A. Bourdette (29 septembre 1899) / de la Fuente (13 avril 1900)	
1900-1901	Jules Bélet	Neitz (26 septembre 1900)	
1901-1902	M ^{me} Tascon-Bélet	Martin (20 septembre 1901)	
1902-1903	L. Patris (6 oct 02)		

1903-1904	L. Patris (15 oct 03)	H. David	
1904-1905	E. Pointel	Gérard de Swerth (1 ^{er} octobre 1904 et 23 avril 1905)	« 22 musiciens choisis parmi les plus réputés de Limoges » (4 octobre 1904) / 35 (grand opéra)
1905-1906 (mars)	E. Pointel	Paul Maison (7 novembre 1905) / Charles Van Eycken (15 mars 1906)	
1906 (avril) - 1907	Georges Coste (dès le 9 avril 06)	Raynaud (opéra, avril 1906) / Filochot (12 octobre 1906 et 13 mars 1907) / Archimbault (7 avril 1907) / Max Xoffray	30 musiciens (avril 1906 et avril 1907)
1907-1908	Georges Coste (photo)	Chamoux et Paul Maison (22 septembre 1907) / Paul Alary (13 avril 1908)	30 exécutants (avril 1908)
1908-1909	Georges Coste	Chamoux (28 septembre 1908) / Paul Alary (12 avril 1909)	30 exécutants (avril 1909)
1909-1910	Georges Coste	M. Paut (25 septembre 1909) / Paul Alary (1 ^{er} avril 1910)	30 musiciens (avril 1910)
1910-1911	Georges Coste	N. Prys (26 septembre 1910) / Paul Alary (9 avril 1911)	
1911-1912	Georges Coste	G. Nazy (29 septembre 1911 et 12 avril 1912)	
1912-1913	Gaston Huguet	Félix Gillard (12 septembre 1912 et 2 avril 1913) / Lucien André / Ponge	
1913-1914	Gaston Huguet	Lucien André (24 septembre 1913 et 8 avril 1914)	
1914-1917	Néant – réquisition pour la Grande Guerre		
1917-1918	Camille Boucoiran	Camille Boucoiran	Concerts et représentations dans la salle de l'Union
1918 (mars)-1919	Camille Boucoiran (départ 29 juillet 1919) et Joseph Cazautets (24 mars 1918 et 2 avril 1919)	Camille Boucoiran (24 mars 1918 et 8 septembre 1918) / Lucien André (19 octobre 1918) / Moreau (2 avril 1919)	

1919-1920	Joseph Cazautets (27 octobre 1919)	Paul Maison (22 octobre 1919)	
1920-1921	Joseph Cazautets (15 octobre 1920)	Géo Moreau (15 octobre 1920 et 24 mars 1921)	
1921-1922	Joseph Cazautets	Géo Moreau (22 octobre 21)	28 musiciens (1 ^{er} avril 1922, saison opéra)
1922-1923	Joseph Cazautets	Géo Moreau (19 octobre 1922) / Léandre Brouillac (24 mars 1923)	
1923-1924	Joseph Cazautets	Jules Clémandh (29 septembre 1923) / Léandre Brouillac (7 avril 1924)	
1924-1925	Joseph Cazautets	Roger Ellis (28 septembre 1924) / Léandre Brouillac (29 mars 1925)	
1925-1926	Joseph Cazautets	Molin (11 octobre 1925)	
Cirque-théâtre			
1926-1927	Joseph Cazautets	Wicker (12 octobre 1926) / Haakman (1 ^{er} février 1927) / René Chapon (20 février 1927) / Léandre Brouillac (12 avril 1927)	
1927-1928	Joseph Cazautets	Vigier (9 octobre 1927) / Léandre Brouillac (8 avril 1928)	35 musiciens saison opéra (8 avril 1928)
1928-1929	Joseph Cazautets	Pigis (6 octobre 1928) / Léandre Brouillac (9 avril 1929)	24 musiciens et M ^{me} Gauthier au piano ¹⁹⁹²
1929-1930	Joseph Cazautets	Géo Moreau (5 octobre 1929) / Léandre Brouillac (8 avril 1930)	Opérette puis Opéra avec 35 musiciens
1930-1931	Joseph Cazautets	F. Mailler (6 octobre 1930) / Léandre Brouillac (12 avril 1931)	35 musiciens saison opéra
1931-1932	Joseph Cazautets	Jean Trik (29 septembre 1931 et 23 janvier 1932)	Opérette puis opéra et opéra-comique, 26 musiciens
1932-1933	Joseph Cazautets	Jean Trik (9 octobre 1932 et 13 mars 1933)	
1933-1934	Joseph Cazautets		

¹⁹⁹² AML, 1 S 30.

1934-1935	Joseph Cazautets	Kodéric (30 octobre 1934)	Saison lyrique
1935-1936	Joseph Cazautets		
1936-1937	Joseph Cazautets		
1937-1938	Joseph Cazautets (meurt en juin 1937) puis M ^{me} Cazautets et Jean Cazautets (fils) (17 juillet 1937)	René Chapon (4 octobre 1937)	Opérette
1938-1939	M ^{me} Cazautets	Kruger (2 avril 1939)	
1939-1940	M ^{me} Cazautets ?	Pierre Juval (31 décembre 1939)	

Annexe 13. Détails de 44 concerts spirituels ayant eu lieu à Limoges et en Haute-Vienne (1871-1939) d'après les articles du *Courrier du Centre*.

Date ¹⁹⁹³	Lieu	Programme	Musiciens
18 juillet 1871	Chapelle du Lycée de Limoges (communion des élèves)	<i>Benedictus</i> (Permann); <i>Ave Maria</i> (Cherubini); <i>Hymne</i> (Gounod)	Permann, Sourilas, Gayaud, Van-Eycken, Demassiat, Farge
15 juin 1872	Lycée de Limoges (communion)	<i>Stabat</i> (Rossini); <i>Symphonie</i> (Beethoven); <i>Marche</i> (M ^{lle} Riquier); <i>Benedictus</i> (Permann), <i>Romance</i> (Beethoven); Mozart (non précisé)	Gayaud (hautbois), Permann, Colombier, Van-Eycken
5 juillet 1873	Lycée de Limoges (communion)	<i>Symphonie en ré</i> (Beethoven); <i>Marche solennelle</i> (Auber); <i>Stabat</i> (Rossini); <i>Quintette</i> (Mozart)	Orchestre de la Société Philharmonique de Limoges
6 avril 1874	Cathédrale Saint-Étienne (Limoges)	<i>Kyrie</i> (Rinck); <i>Gloria</i> (Palestrina); <i>Sanctus</i> (Blanchard); <i>Benedictus</i> (Blanchard); <i>Agnus</i> (Mozart); <i>O filii</i> (Charreire); <i>Tantum ergo</i> (Gluck)	Élèves du Grand Séminaire et de la maîtrise de la cathédrale
12 mai 1874	Église à Aureil	<i>Ave Maria</i> (Gounod); <i>Prière de Moïse</i> (Rossini)	Van-Eycken, Colombier, Paul Ruben
28 mars 1875	Église Saint-Joseph (Limoges), messe pour Pâques	<i>Kyrie, Gloria et Credo</i> (Haydn); <i>Sanctus</i> et <i>Agnus</i> (Mozart); <i>Septuor</i> (Beethoven)	Sourilas, Van-Eycken, Demassiat, Colombier
12 juin 1875	Lycée de Limoges	<i>Stabat</i> (Rossini)	Société Philharmonique
25 juillet 1875	Église Saint-Joseph (Limoges)	<i>Kyrie, Gloria, Credo</i> et <i>Sanctus</i> (Haydn); <i>Agnus</i> (Mozart)	« Artistes de notre ville »
13 août 1875	Église Saint-Michel-des-Lions (Limoges)	<i>Messe en sol</i> (Mozart); <i>Mélodie</i> (Bériot)	« élite des artistes et des amateurs de la ville » dont Permann et Van-Eycken
21 mars 1880	Saint-Pierre-du-Queyroix (Limoges), inauguration des grandes orgues	<i>Marche triomphale</i> (Guilmant), <i>Symphonie pour orgue et orchestre</i> (Guilmant); <i>La Prière</i> (Lemmens); <i>Marche funèbre</i> (Guilmant); <i>Chant séraphique</i> (Guilmant); <i>Pièce en la majeur</i> (Gigout); <i>Menuet</i> (Widor); <i>Veni Creator</i> (P. Charreire); <i>Salve Regina</i> (Salieri); <i>Ave Maria</i> (Cohen); <i>Fons pietatis</i> (Haydn); <i>Ave verum</i> (Mozart); <i>Tantum ergo</i> (C. Charreire)	Paul Charreire, Cécilio Charreire, Permann

¹⁹⁹³ Nous donnons dans ce tableau les dates auxquelles sont publiés les articles du *Courrier du Centre* et non pas des concerts eux-mêmes. Aucun de ces événements n'a été annulé.

16 mai 1881	Saint-Michel-des-Lions (Limoges)	<i>Ave Maria</i> (Gounod) ; <i>Litanies</i> (Niedermeyer) ; <i>Cantique</i> (Desmoulins, organiste de Guéret)	Orchestre avec 7 violons, 2 altos, un violoncelle, 2 contrebasses et un chœur de 6 dames
4 avril 1883	Ostensions	<i>Messe en ré</i> (Joseph Baju)	Joseph Baju
31 mars 1885	Saint-Michel-des-Lions (Limoges)	<i>Stabat Mater</i> (Pergolese), <i>Les Sept paroles du Christ</i> (Théodore Dubois)	-
25 mai 1885	Cathédrale Saint-Étienne (Limoges)	<i>Messe chorale</i> (Laurent de Rillé) ; <i>Veni creator</i> (P. Charreire) ; <i>Tantum ergo</i> (Francis Blanchard)	-
15 août 1888	Cathédrale Saint-Étienne	<i>Messe de Sainte-Cécile</i> (Adam)	Solistes : Gardien, Morin, Penot, Jorby
1 ^{er} juillet 1890	Église du Sacré-Cœur (Limoges)	<i>Hommage à la Mariée</i> (Léon Bastide)	-
28 décembre 1891	Saint-Michel-des-Lions (fêtes de Noël)	<i>Oratorio</i> (Saint-Saëns) ; <i>Noël</i> (Adam) ; <i>Tantum ergo</i> (Permann)	Permann, Max Faure, M ^{elle} Van-Eycken
29 novembre 1893	Saint-Michel-des-Lions	<i>Près du fleuve étranger</i> (Gounod) ; <i>Gallia</i> (Gounod) ; <i>Tota pulchrae</i> (Gounod) ; <i>O salutaris</i> (Gounod) ; <i>Ave Maria</i> (Gounod), <i>Tantum ergo</i> (Gounod) ; <i>Laudate dominum</i> (Palestrina)	-
12 mars 1894	Cathédrale Saint-Étienne	<i>Messe du Sacre</i> (Cherubini)	150 choristes de la maîtrise de la cathédrale, dames et hommes
8 décembre 1914	Église d'Aix-sur-Vienne	<i>O salutaris</i> (Fauré), <i>Dernier sommeil de la Vierge</i> (Lafébure) ; <i>Toccata</i> (Bach)	Félix Broquet, baryton de Lille
28 mai 1918	Ostensions (Saint-Junien)	<i>Messe</i> (Joseph Franck) ; <i>Agnus</i> (César Franck) ; <i>Cantate</i> (C. Charreire)	-
6 juillet 1919	Saint-Michel-des-Lions, « Te Deum de la paix »	<i>Gloria patri</i> (Marietti) ; <i>Restes sacrés</i> (C. Charreire) ; <i>Cœur</i> (Th. Dubois) ; <i>Tantum ergo</i> (E. Gigout), <i>Cantique</i> (C. Franck)	-
8 novembre 1919	Église du Dorat	<i>Cantabile</i> (C. Franck) ; <i>Sonate pour orgue</i> (Adolphe Marty)	Bousquet « professeur de musique à Limoges »
28 juin 1920	Cathédrale Saint-Étienne, cérémonie pour les morts de la guerre	<i>Gloire à notre France éternelle</i> (Victor Hugo)	Chœur de 60 exécutants dirigé par J-B. Arlet

8 juin 1922	Cathédrale Saint-Étienne	<i>Prélude</i> (Guilmant) ; <i>Prélude</i> (Bach) ; <i>Ave Maria Stella</i> (Frescobaldi) ; <i>Laudate Dominum</i> (Palestrina)	Chanteurs de la Chapelle Sixtine et des basiliques patriarcales romaines
10 décembre 1923	Cathédrale Saint-Étienne	Chant grégorien, sans précisions	-
19 novembre 1924	Saint-Michel- des-Lions, pour la Sainte-Cécile	<i>Marche d'Athalie</i> (M ^{elle} Trillaud) ; <i>Cantate à Sainte-Cécile</i> (M ^{elle} Trillaud) ; <i>Prélude du Déluge</i> (Saint-Saëns) ; <i>Songe d'une nuit d'été</i> (Mendelssohn)	M ^{elle} Trillaud, professeure de violon, ses élèves et M. Goujaud
17 février 1925	Saint-Pierre- du-Queyroix	<i>Pater Noster</i> (Rimski-Korsakov) ; <i>Psaume 67</i> (Bortmianski) ; <i>Credo</i> (Tchaïkovski) ; <i>Béatitude</i> (Gretchaninov) ; <i>Ave verum</i> (Mozart) ; <i>Tantum ergo</i> (Da Vittoria)	Chœur russe Sadko
23 septembre 1925	Saint-Pierre- du-Queyroix	Beethoven (non précisé) ; Bach (non précisé) ; <i>Ave Maria</i> (Devrède)	Coeverden, M ^{elle} Huguenot
30 janvier 1927	Saint-Pierre- du-Queyroix (inauguration des grandes orgues)	<i>Canzona</i> (Gabrieli) ; <i>Toccata</i> (Frescobaldi) ; <i>Ricorcare</i> (Palestrina) ; <i>Grand Jeu</i> (Du Mage) ; <i>Sœur Monique</i> (Couperin) ; <i>Basse et dessus de Trompette</i> (Clérambault) ; <i>Fugue</i> (Buxtehude) ; <i>Choral</i> (Bach) ; <i>Toccata</i> (Bach) ; <i>Fugue</i> (Bach) ; <i>Canon en si mineur</i> (Schumann) ; <i>Esquisse en fa mineur</i> (C. Franck) ; <i>Pastorale</i> (C. Franck) ; <i>Oraison Dominicale</i> (Büsser) ; <i>Toccata</i> (Gigout) ; <i>Noël languedocien</i> (Guilmant) ; 3 pièces de Joseph Bonnet ; <i>Ave verum</i> (Mozart) ; <i>Ave Maria</i> (C. Franck) ; <i>Tantum ergo</i> (Richini) ; <i>Toccata</i> (Widor)	Joseph Bonnet
25 mars 1927	Saint-Pierre- du-Queyroix	<i>Prière</i> (C. Franck) composée de 12 chants ; <i>Ave verum</i> (Chausson)	Bousquet (orgues) et M ^{me} Heyraud (chant)
16 avril 1927	Cathédrale Saint-Étienne	<i>Messe en si mineur</i> (Th. Dubois) ; <i>Messe de saint Jean</i> (Gounod) ; <i>Motet</i> (C. Franck) ; <i>Motet</i> (Th. Dubois) ; <i>Offertoire</i> (Boëllmann)	Bousquet et J-B. Arlet
8 juin 1928	Saint-Pierre- du-Queyroix	<i>Te Deum</i> (anonyme, 1531) ; <i>Toccata</i> (Rossi) ; <i>Tiento</i> (F. de Arango) ; <i>Noël</i> (Le Bègue) ; <i>Gavotte</i> (Martini) ; <i>Fantaisie et fugue</i> (Bach) ; 6 ^e <i>sonate</i> (Mendelssohn) ; <i>Andante</i> (J-F Boely) ; <i>Fantaisie et fugue</i> (Liszt) ; Motets en plain chant grégorien (chorale)	Joseph Bonnet (orgues) et la chorale de la cathédrale dirigée par J-B. Arlet
27 septembre 1928	Église du Dorat	<i>Ave Maria</i> (Gounod) ; <i>Invocations à saints Théobald et Israël</i> (Léo Duran ¹⁹⁹⁴)	Abbé Moreau (orgues) et M ^{elle} Moreau (violon)

¹⁹⁹⁴ Il est indiqué que Léo Duran est un compositeur « qui villégiature [...] chez un sien parent ».

20 juillet 1930	Abbatiale de Solignac	<i>Rêverie</i> (Schumann) ; <i>Rêverie</i> (Chopin)	Francis Planté (piano)
2 mai 1931	Saint-Pierre-du-Queyroix	<i>Fugue</i> (Bach), <i>Variation</i> (C. Franck) ; <i>Esquisse</i> (Schumann) ; <i>O mysterium</i> (Clérambault) ; <i>Arioso et air de la Passion selon saint Mathieu</i> (Bach) ; <i>Récit de Nazard</i> (Dandrieu) ; <i>Duo en cors de chasse</i> (Dandrieu) ; <i>Dialogue sur les grands jeux</i> (de Grigny)	Paul Marcilly, organiste de Notre-Dame d'Auteuil et M ^{me} Rose Heilbronner (chant)
18 janvier 1932	Église Réformée de Limoges	<i>Chant des Croisés</i> (XI ^e siècle) ; <i>Récitatif</i> (Schutz) ; <i>Antienne</i> (Perrotin, XII ^e siècle) ; <i>Lieder</i> (Heinrich) ; <i>Lieder</i> (Hammerschmied) ; Bach (non précisé) ; Haendel (non précisé) ; <i>Agnus Dei</i> (Mozart) ; <i>Toccata</i> (Frescobaldi) ; <i>Dialogue sur les grands jeux</i> (Marchand) ; <i>Pastorale</i> (Bach) ; <i>Pièces brèves</i> (C. Franck)	Alexandre Cellier, organiste et Yves Timayre, ténor
10 novembre 1933	Cathédrale Saint-Étienne	<i>Messe de saint Hubert</i> (de Viney) ; <i>Ave Maria</i> (Gounod) ; <i>Agnus Dei</i> (Saint-Yves Bax) ; <i>Salut Marie</i> (Barbirolli)	Société Le Rallye Limousin (dirigé par Pierre Bertrand), Max Faure et J-B. Arlet (orgues)
20 avril 1934	Temple de Limoges	<i>Dialogue sur les grands jeux</i> (Du Mage) ; <i>Muzète</i> (Dandrieu) ; <i>Organum Duplum</i> (Maître Léonin) ; <i>Conduit de canonisation</i> (Perotin le Grand) ; <i>Melisme</i> (anonyme) ; <i>Noël</i> (Daquin) ; <i>Ave Mater</i> (anonyme) ; <i>Alma Redemptoris Mater</i> (du Fay) ; <i>O Dieu saint</i> (Bach) ; <i>Ostende Domine</i> (Couperin) ; <i>1^{re} sonate pour orgue</i> (Mendelssohn) ; <i>Lied spirituel</i> (Bach) ; <i>Cantate</i> (Bach) ; <i>Visage d'Eliphaz</i> (Loewe) ; <i>Dulcissimum convivium</i> (Mozart) ; <i>Passacaille</i> (Haendel)	Yves Tinayre (ténor) et Alexandre Cellier, organiste
20 février 1935	Saint-Michel-des-Lions	<i>Gallia</i> (Gounod) ; <i>Paris Angelicus</i> (Fauchey) ; <i>Miserere Mei</i> (plain-chant) ; <i>Tantum ergo</i> (Bach) ; <i>Qu'il est admirable</i> (Haendel)	Rose Heilbronner (chant)
16 mai 1936	Saint-Pierre-du-Queyroix	<i>Grande Passacaille et Fugue</i> (Bach) ; <i>Allegretto</i> (Mendelssohn) ; <i>Impromptu</i> (Louis Vierne) ; <i>Pièce héroïque</i> (C. Franck) ; <i>Improvisation sur un Noël limousin</i> (André Marchal) ; Frescobaldi, Buxtehude, Clérambault, Couperin, Daquin (non précisés)	André Marchal, organiste de Saint-Germain-des-Prés et la maîtrise de la cathédrale dirigée par J-B. Arlet
9 décembre 1937	Église du Sacré-Cœur (Limoges)	<i>Choral</i> (Bach) ; <i>Toccata</i> (Frescobaldi) ; <i>Chacone</i> (Buxtehude) ; <i>Grand Credo</i> (Bach) ; <i>Sonate</i> (Loeillet) ; <i>Sonate</i> (Vivaldi) ; Schutz, Clérambault, Fauré, Alain, Beethoven, Pitoni, Noyon (non précisés)	Marcel Couraud (orgues), A. Burgy (violoncelle), M. et M ^{me} Toussaint, M ^{me} Guillou, Charles Colombier ; M.

			Crabié, M ^{me} Charles-Lavauzelle et M ^{elles} Bosselu, Bayle et Souppat (chant)
25 avril 1939	Cathédrale Saint-Étienne (inauguration des nouvelles orgues)	<i>Marche pontificale</i> (Gounod) ; <i>Concerto en fa</i> (Weber) ; <i>Ave Maria</i> (Schubert) ; <i>Choral</i> (C. Franck) ; <i>Sanctus</i> (Beethoven) ; <i>Pater</i> (Büsser)	Cercle symphonique de Limoges dirigé par Jean Gaillard
23 juin 1940	Saint-Pierre- du-Queyroix	<i>Choral</i> (Durufilé) ; <i>Pastorale</i> (C. Franck) ; <i>Ave Maria</i> (Gounod) ; <i>Prélude, fugue et variations</i> (C. Franck) ; <i>Prélude, fugue et variations</i> (C. Franck) ; <i>Carillon de Westminster</i> (Louis Vierne)	Maurice Durufilé (organiste) et Émile Crégut

Annexe 14. Extrait de l'assemblée générale de la Société philharmonique de Limoges, janvier 1885¹⁹⁹⁵.

« [...] il est incontestable que la musique prend à notre époque des proportions considérables ; actuellement elle fait partie intégrante de notre éducation, elle est devenue pour beaucoup un véritable besoin, pour tous une inestimable distraction. Pour qui aime la musique, et c'est tout le monde, est-il, en effet, une source plus féconde de sensations multiples et de jouissances exquisés que l'audition des pages sublimes des grands maîtres ? Quelle volupté, Messieurs, de se sentir mollement bercé par ces mélodies au charme pénétrant qui peu à peu vous plongent dans une sorte de torpeur enchanteresse ! Alors le monde matériel n'existe plus, les tristesses et les amertumes humaines se dissipent comme un lointain brouillard, l'être physique s'anéantit, et, ravie dans une extase presque divine où des mondes étrangers et mystérieux glissent et s'entrecroisent, l'âme a conscience de l'infini des cieux. Puis soudain éclatent, comme un coup de tonnerre, des harmonies grandioses aux accents héroïques, et la fièvre de l'enthousiasme s'empare de vous, et vous vous sentez tous le corps secoué par des frissons de feu. Et ne m'accusez pas, Messieurs, de vouloir faire ici du lyrisme : ce n'est pas mon intention, et mon ambition est beaucoup plus modeste. Que fais-je autre chose, au surplus, que vous retracer ces émotions que nous avons tous ressenties à l'audition de la grande et vraie musique ? Ces émotions, elles se généralisent, elles pénètrent dans le public, et je dis qu'il y a là une raison de penser que la Société Philharmonique y gagnera, puisque chaque année elle verra sans aucun doute s'accroître le nombre de ses abonnés.

Enfin, Messieurs, et c'est ma deuxième raison, on s'amuse peu à Limoges, il faut bien en convenir. Les fêtes sont rares, on s'en plaint de tous les côtés ; des motifs de diverse nature mettent, paraît-il, obstacle à ces joyeuses assemblées qu'on appelle des bals. Tant pis ! c'est du bon temps perdu. Comment y remédier ? Je n'en sais rien, et, à vrai dire, ce n'est point ici mon affaire ; mais ce que je puis en conclure, c'est que la gaieté et la sociabilité humaines, qui ne perdent jamais leurs droits, chercheront une compensation à ces soirées disparues et que, fort probablement, le public limousin se portera avec plus d'entrain que jamais vers la Société Philharmonique. Celle-ci deviendra ainsi un véritable centre de distractions et de plaisirs, et, au milieu de cette morne solitude des salons désertés, elle sera le point de ralliement vers lequel convergeront toutes les personnes désireuses de ranimer ces relations mondaines qui font le charme de l'existence [...] ».

¹⁹⁹⁵ ADHV, 4 M 136. Ce texte est prononcé par René Sazerat, de la Société Philharmonique de Limoges, chargé de faire le rapport de la société pour l'année 1884, en l'absence du secrétaire Gaston Lavergnolle.

Annexe 15. « Servitudes et grandeurs musicales », par Raymond d'Étiveau. Article publié dans *La Vie limousine*, 25 janvier 1936

« Nous ne craignons pas d'être accusé de professer une opinion paradoxale en déclarant que la musique est celui de tous les arts qui peut être considéré comme le plus "personnel", – c'est-à-dire comme déterminant, d'un individu à un autre, des réactions sans rapports entre elles. Dix hommes, à culture légale [sic, pour égale], exprimeront, après la lecture du *Père Goriot*, des *Misérables*, d'*Anna Karénine* ou de *Confession de minuit*, des sentiments qui ne seront pas dépourvus de points de contact. Mais pourrait-on risquer la même affirmation en ce qui concerne les quatuors de Beethoven, les œuvres de Ravel ou de Debussy ?

Si vous vous donnez la peine d'analyser le "j'aime bien la musique" qui constituera la réponse presque invariable de presque tous les gens sur lesquels vous ferez porter votre enquête, vous constaterez la profondeur de l'abîme qui sépare chacun de ces individus, pour peu que votre interrogatoire soit habile et discret. Vous n'aurez aucune peine à discerner, chez l'un, tous les symptômes d'un ennui sincère et incoercible, à la seule évocation de Jean-Sébastien Bach. L'autre vous révélera, avec enthousiasme, son amour passionné pour certains *Nocturnes* de Chopin, – en général pour les plus fades. Vous rencontrerez aussi d'innombrables admirateurs de Gounod, de Léoncavallo et de Massenet, dont les langueurs faciles mordent directement sur les rouages des personnalités affectives les plus frustes. D'autres, enfin, à votre premier mot, vous conteront les prouesses musicales de la tante Eulalie, – qui a tant de dispositions ! – vanteront le jeu *perlé* de leur fille, – qui est musicienne "jusqu'au bout des ongles !" – ou la *voix d'or* d'une épouse aphone. Et ce concert d'admiration aussi bruyante que peu justifiée étouffera la voix pudique des auditeurs, – trop rares ! – qui ont vraiment le droit de prononcer, du fond du cœur, ces mots si souvent profanés : j'aime bien la musique.

Nous ne parlons que pour mémoire de ceux qui s'enfuient dès qu'on ouvre un piano en manifestant franchement leur effroi, – loyauté aussi exceptionnelle que louable et dont la généralisation éviterait bien des malentendus. Il n'est donc que trop évident que le mot "musique" sert à désigner, indistinctement, le meilleur et le pire. Un vocable employé pour identifier une catégorie de l'art qui englobe une ordure de Ganne comme un chef-d'œuvre de Wagner ou de Fauré, était voué d'avance, au destin de devenir un champ de bataille, plutôt qu'un terrain de mutuelle compréhension. La République des Lettres, si déshonorée qu'elle puisse être par le charlatanisme qui y sévit, n'accueille point par la même porte un roman de Dekobra et l'œuvre de Marcel Proust. Hélas ! La partition des *Saltimbanques* comme celle du *Crépuscule des Dieux* sont des œuvres *musicales*, au sens déterminé par le dictionnaire et selon les verdicts de cette *vox populi* qu'un intempestif adage assimile ridiculement à celle de

la Divinité. Notre siècle, qui est passé maître dans l'art du néologisme, aurait bien dû trouver le loisir de fabriquer un terme technique permettant, de plano, de distinguer *Paillasse* de *Tristan et Yseult*.

Ainsi, par la faute d'un vocabulaire indigent et d'une tradition inepte, beaucoup de très braves gens croient, de bonne foi, *aimer la musique*, alors qu'ils ne s'épanouissent que sous l'influence de ces flonflons dont l'efficacité grossière tient à la présence de quelques éléments de nature aussi basement sensuelle que le complexe, – des plus simples, – qui assure le succès des livres de Mme Raymonde Machard.

Un art de l'instinct

La musique est celui de tous les arts qui dépend le plus étroitement du jeu d'impondérables qu'il est malaisé d'identifier. Le fait que l'unanimité ou même la majorité des suffrages ne s'est presque jamais portée spontanément sur la musique qui est digne de ce nom, doit nous inspirer une juste modestie. Il n'est pas besoin de rappeler l'accueil qui a été réservé aux premières œuvres des plus grands, des plus nobles, des plus dignes d'admiration et d'estime, – ceux qui se sont révélés plus forts que la mort, après être morts de l'indifférence ou même de l'hostilité de leurs contemporains.

D'où viennent ce malentendu persistant, cette incompréhension naturelle, cette équivoque persévérante, dès qu'il s'agit de l'art éternel ?

Tout d'abord, de l'état d'inculture musicale de la plupart des auditeurs. La musique est la parente pauvre, surtout en France, celle à qui l'on ne réserve qu'une place dérisoire dans l'éducation. Ensuite, il est bien évident que peu d'hommes sont capables d'accéder à ce plan supérieur de la réceptivité musicale où l'on se trouve de plain pied [sic] avec ces instants privilégiés de la vie affective condensés dans les œuvres du génie.

L'art musical est un art de l'instinct, mais de l'instinct discipliné par une culture adéquate. On peut fort bien goûter jusqu'au ravissement, ou à l'angoisse, les œuvres les plus hautes, sans être pourvu de la moindre notion d'harmonie. Mais une longue intimité de l'oreille avec les formes musicales est indispensable. Un tempérament musicalement réceptif mais fruste, inculte et vierge, ne saurait discerner les causes immédiates de son émoi et risquerait d'en méconnaître l'essentiel.

Nous connaissons, par contre, d'excellents *techniciens d'un instrument* qui se révèlent, chaque jour, absolument incapables de séparer le bon grain de l'ivraie et préfèrent la plus mauvaise musique à la meilleure. Ils ne s'y trompent pas : spontanément, leur admiration va aux œuvres les plus basses, comme un liquide répandu sur un pente ruisselle automatiquement vers le fond de la vallée.

Rengaines et flonflons

Le succès de la mauvaise musique, tient, avant tout, au sacrifice constant qui y est fait, à ce que nous appellerons les *parties basses* de l'émotion. Une marche aux temps forts bien accentués jouit de la propriété de faire osciller les têtes en mesure et les musiques militaires continuent à verser quelque héroïsme au cœur des citoyens. Les danses favorites d'une époque obtiennent immédiatement l'hommage des plus longues oreilles. Il en est de même de la *barcarolle*, de la *rêverie*, des grossières pâmoisons des *méditations* et des *romances*, surtout lorsque le violon ou la voix humaine y ajoute [sic] de factices langueurs.

L'*opérette*, ce genre si populaire et dont le succès écrase les hommages adressés aux formes supérieures de l'art musical, a puisé toutes ses séductions dans l'arsenal de ces basses contingences. Le triomphe de l'opéra-comique et de l'opéra ne doit pas être recherché ailleurs. (Médiocres diableries, héroïsme de pacotille, mensonges cosmétiqués, etc.) Ajoutons-y, pour en finir, le répertoire des "morceaux" dont l'apparition dans le programme d'un concert, est accueillie par un "Ah !" de satisfaction quasi générale : romances d'une fadeur écœurante, nocturnes grossièrement évocateurs, – tous ces lamentables *amoroso*, inséparables de l'image d'un répugnant violoniste à la mèche fatale et aux regards humides ou d'un ténor habile à exhaler quotidiennement son âme, la main sur son jabot de chapon prétentieux.

Ce sont ces "œuvres" qui constituent les gros bataillons de la musique. A elles les salles pleines à craquer, les ovations frénétiques. A leurs auteurs les Grands Croix, les prébendes, la gloire, l'argent...

Napoléon, génie réaliste et empereur gastronomiquement inculte, préférait les crépinettes de porc aux combinaisons culinaires les plus estimées. Il en est ainsi des grands auditoires qui trouvent la musique de Wagner trop savante et trop "bruyante", mais apprécient fort les éclats de voix et les rodomontades grotesques de la *Bénédiction des Poignards*.

Ce n'est pas aimer la musique que de se pâmer aux roucoulaudes sensuelles d'Hérodiade¹⁹⁹⁶ et de se délecter des fadaises élégantes de Gounod, ou du faux héroïsme déclamatoire de Meyerbeer ou d'Halévy.

¹⁹⁹⁶ Il existe, dans l'œuvre wagnérienne, des pages aussi violemment sensuelles que dans l'œuvre de Massenet, **mais avec la vulgarité en moins**. Il suffit d'évoquer, à titre d'exemple, les célèbres pages connues sous le nom de Siegfried-Idyll, où l'appel aux sens est constamment ennobli, magnifié par la rudesse allègre de l'admirable leit-motiv [sic] du Héros, qui traverse l'orchestration, comme une flamme purificatrice. Massenet, lui, ne s'est pas contenté de s'ingénier, – avec talent, d'ailleurs – aux plus basses effusions musicales. Dans **Hérodiade**, il a été jusqu'à dénaturer la grande figure de Saint-Jean-Baptiste au point de le travestir en une effigie de la fadeur, commettant ainsi un ridicule sacrilège artistique, une basse action utilitaire, pour plaire à un public qu'il a contribué à dégrader.

Exercices de haute école

La virtuosité, qu'elle ait pour truchement le piano, l'ocarina, l'accordéon [sic], le saxophone ou le cor, obtient sans peine le tribut d'admiration haletante qu'il est d'usage d'accorder aux prouesses des acrobates et des jongleurs. Là, encore, on étonnerait beaucoup d'auditeurs de bonne foi en leur disant que telle Rapsodie de Liszt, pour l'exécution de laquelle le pianiste doit se transformer en un millepattes [sic] frénétique, n'a rien de commun avec l'art musical.

Dans l'œuvre des plus grands maîtres, que de déchets ! – que de sonates, de trios, de quatuors, écrits inutilement ! Que de poncifs et de formules ! Hélas ! l'auteur n'avait rien à dire. Il a satisfait à une commande commerciale ou s'est ingénié à accumuler, pour faire valoir ses doigts ou ceux d'un virtuose, les plus insurmontables difficultés, en quelques centaines de mesures. Le compositeur a battu tous les buissons. Il a entrecroisé à plaisir les plus vertigineux arpèges, amoncelé les suites d'accords les plus périlleuses, multiplié les pièges fatals aux exécutants médiocres. Mais il n'a rien découvert. Après avoir imité la cloche, le galoubet, les oiseaux, l'orage, le bruit des locomotives sur les plaques tournantes, il a scellé la pierre tombale du dernier accord, sur du néant.

La musique dite classique fourmille ainsi de concertos, de quintettes, de symphonies, brillants et creux, aussi vains que les constructions en carton-pâte des expositions universelles. Parlerons-nous de ces actes de Wagner, pénibles, écrasants, où le Maître, appliquant lourdement sa doctrine et pendant que son inspiration chômaît, a essayé d'obtenir de la grandeur et de donner à son orchestration l'efficacité logique d'un discours bien ordonné, en articulant, selon de savantes formules, l'automatisme d'une succession de *leit-motifs* [sic] symboliques autour des grands thèmes de l'action ? Certaines sonates de Mozart ne sont que des bavardages figiolés. Telle pièce de Schumann ou de Chopin est d'un mauvais goût extrême, d'un sentimentalisme ronronnant et vulgaire, bien fait pour assurer son succès auprès de nombre d'auditeurs...

Quel aréopage d'artistes nous donnera, enfin, une édition des Maîtres expurgée de toutes leurs œuvres fausses, banales, – celles qui ont été écrites sans désir et sans amour ! Qui aura le courage de reléguer ces pages célèbres pour leur utilité technique ou l'ingéniosité de leur écriture, parmi les exercices de la *Vélocité* de Czerny ?

Et maintenant parlons de "la Musique"

Nous entendons bien que ces diatribes risquent d'être accueillies par des haussements d'épaules quelque peu méprisants. – "*Quelle musique trouvera grâce devant vous ?* nous dira-

t-on. Et – argument assez redoutable – : "*Quel critérium emploierez-vous pour distinguer la bonne musique de la mauvaise ?*"

A cela, nous répondrons que chacun fait son salut comme il peut et que tout auditeur, armé de la culture indispensable et pourvu d'une sensibilité artistique qu'il a loyalement disciplinée en explorant l'univers sonore pendant de longues années, est libre de *choisir*. Nous ne chicanerons pas, en pion intolérant, celui qui préfère sincèrement l'exquis impressionnisme de Debussy ou l'efflorescence de Ravel au déchaînement torrentiel et à la ferveur de Beethoven ou à la sobriété générale de Jean-Sébastien Bach. Mais le critérium existe, – on n'en saurait douter.

Si des états d'âme anciens ne fondent pas sur vous, au concert, vous roulant dans des immensités de tendresse, de passion, de mélancolie ou de joie, si la phrase musicale entendue n'est pas l'appel nostalgique d'un monde que vous portez en vous mais où vous n'avez accès que lorsque le génie vous tend la main, – c'est qu'il s'agit d'une œuvre fabriquée, où l'inspiration supérieure n'a aucune part.

Cela est si vrai que nous *reconnaissons* souvent une phrase musicale que nous entendons pour la *première fois*. Elle existait en nous, informulée, et le musicien qui lui a donné la vie n'a fait que concrétiser un sentiment obscur et précieux que nous avons, quelque jour, senti passer sans pouvoir le retenir. Faculté mille fois plus noble que la stérile *invention* du compositeur qui a réuni des notes selon une formule agréable, peut-être, mais n'éveillant rien en nous. Le musicien doit être, avant tout, le magicien, le pionnier de l'invisible et de l'ineffable qui est parvenu à capturer l'un de ces sylphes, trop subtils pour nos doigts trop gros. Et les lignes de Léon Daudet sur Sarah Bernhardt : *Vous sortiez de l'entendre comme d'un suave et terrible moment de votre existence, tant elle savait remuer en vous de similitudes et d'analogies puisées dans tout l'éventuel d'ici-bas*, – pourraient avoir été écrites pour la musique.

Un après-midi, à Colonne, dans la grande salle obscure du Théâtre du Chatelet, nous écoutions avec émotion une symphonie de Schumann. Tout à coup, de la forêt des thèmes et des développements, sortit une phrase, une *présence*, d'une suavité d'accent indicible. La pureté neigeuse des traits du violon solo, l'incroyable puissance contenue du merveilleux orchestre qui, avec une ferveur respectueuse, collaborait à la naissance de cet être adorable et fragile, créaient une atmosphère unique de tendresse et de recueillement. Et, soudain, nous eûmes l'impression déchirante du "*déjà vu*". Toute notre vie passée, portée à sa plus haute puissance, nous monta au cœur, en quelques secondes : des trésors de mélancolie et de regrets, des ouragans de peine et de joie, les torrents déchaînés de la Force. A son pupitre, Gabriel Pierné baissait sa tête blanche, sous le poids de l'évocation. A un fauteuil voisin, un visage était inondé de larmes. La salle devenait un être unanime. Nous nous sommes trouvé [sic] dans la rue, parmi les passants pressés et les voitures, au milieu du brouillard froid d'un

crépuscule d'hiver, sans avoir su comment le concert avait pris fin. En vain, plus tard, avons-nous feuilleté les symphonies de Schumann pour retrouver la phrase magique qui avait été la clef de ce royaume des Ombres. La Fée n'est jamais revenue.

Le grand message

Pourquoi aimons-nous la musique, ou plus exactement, pourquoi aimons-nous une œuvre musicale ?

Gardons-nous bien de répondre trop vite à cette dernière question. Les causes d'une admiration littéraire sont assez facilement discernables et peuvent être exposées avec quelque exactitude. Mais les causes précises de votre émoi, après le Prélude du 3^e acte de *Tristan*, le premier *Presto* de la *Sonate à Kreutzer*, la 32^e *Sonate* pour piano de Beethoven ?

Les uns, s'ils voulaient parler sincèrement, avoueraient qu'ils reçoivent le grand Message à la façon d'une douche écossaise. D'autres sont redevables à la musique d'une excitation sensuelle, de cauchemars, d'insomnies, ou de joie animale et délirante. Beaucoup d'hommes intellectuellement surmenés voient en elle une sorte de médication : la Magicienne gonfle leur poitrine, régularise les battements de leur cœur, tonifie leurs centres nerveux. Effets physiologiques, point méprisables. – C'est aimer, ou tout au moins, sentir la musique que d'en être malade, troublé, soulagé ou guéri. Les meilleurs l'accueillent en tremblant, comme une Révélation.

Mais songeons, pour nous ramener à l'humilité, songeons à ces heures de disgrâce où une grande œuvre nous a *traversés* sans nous *toucher*, et à ces minutes élues où nous avons été émus jusqu'aux larmes par les musiques les moins émouvantes. Une mauvaise digestion, la préoccupation la plus banale, – moins encore, – peuvent nous rendre momentanément inaptes à goûter le *Gloria* de la *Messe en ré* ou l'adagio de la *Neuvième*. D'heureuses sécrétions internes, un état d'euphorie physique, peuvent nous rendre sensibles au gazouillis balbutiant d'une flûte malhabile ou à la voix enrouée d'un mauvais cor.

La musique, c'est l'auberge espagnole. Il faut posséder déjà, dans les ténèbres de l'inconscient, ce qu'elle va nous révéler. Elle est l'incantation merveilleuse qui peut favoriser en nous l'éclosion éphémère de ces notions d'éternité et d'infini qui y furent déposées par un Créateur soucieux, peut-être, de fonder le précaire bonheur de l'humanité sur l'ignorance des lois naturelles. Ce sont elles que la musique nous permet d'entrevoir, dans la profondeur du gouffre, à la faveur d'un éclair.

L'homme qui aime vraiment la musique, c'est l'imaginatif qui conçoit, sous l'influence d'une phrase de Bach, de Beethoven, de Franck, de Debussy, et de quelques autres magiciens privilégiés, la possibilité d'un rajeunissement, d'une résurrection ; qui, aux heures de doute, est secouru par le souvenir de quelques notes disposées à de merveilleux intervalles

qui correspondent, dans son âme, à des rythmes intimes. Il faut avoir de la vie une conception grave et fervente, une conception *religieuse*, au sens le plus large du mot, pour découvrir dans les remous du fleuve tout puissant qui charrie pèle-mêle [sic] la boue et les trésors de l'âme, l'une de ces *réalités supérieures*, qui nous mettent en communication soudaine avec un univers caché, dont nous pressentons tout le prix.

Raymond d'ETIVEAUD. »

Annexe 16. Lettre du soldat américain James Henschel cantonné à Limoges, 14 juillet 1918¹⁹⁹⁷.

J. L. Henschel,
Prov. B. "A."
American Mission
M. J. D., Ave. E. F.
Couvain Auto
Per B. L. M.
July 14th 1918 -

Dearst Mother -
The French "4th" has just about ended - and is did the
American - finds me writing a letter home - I have read some-
where that one ought not to write letters at night for then
he never says what he should and always puts down a lot that
would never stand sober daylight - It's a case of "now or never"
so pardon the "should" and imagine the "should"
A big pile of mail caught up with me - including letters
from you and Dad (including the Albuquerque one as later) Mexican
W - and one from Harvey - Mexican has been a very faithful
correspondent - also - 41 copies of the Star -
I saw enclosing Harvey's letter - although I suppose that
by now you heard from him directly - You see he is en-
joying the saxophone (even if perhaps his friends may not) - I
wrote him to buy good and enclosing the letters from home -
Don't suppose that he will get his own letters regularly
for a time yet - Hope that he can stay at Limoges if
from all I saw hear - it is a mighty nice place - There
may be a chance for me to see either Harvey or Ramsay which
would be fine - I certainly intend to try my "should" - The
hardest thing is to find out where one is over here - for

example - "H" Day - I'd give a lot to see him, and I I could only let him know where I would be some time, he could very easily get over - for the air force get frequent leaves - They have in coming - if anyone has -

Glad Phil made the Pacific. Good for him! I hope he comes out a full-fledged Colonel. He should be awarded while there is time to run if he hears M.T.D.

The "Colonel" reminds me - the mentioned requests - Excellent - Am enclosing a request signed (I trust) by the highest commanding officer with whom I saw over get in touch. You see, being more or less separated, as we are, from the division, we have no such being as a regimental commander - Except on pay days, the highest we ever see is a 2nd lieutenant, and the pay master is but a captain - Except for the head of the transport service who is located at - well - considerably out of reach - we have no higher officers - It's sad but true. Therefore - I am now reconciled to receiving no packages from home, unless I can make some arrangement with friend Nina at Paris - Wilkins can still receive mail and Nina is not only a civilian but a mighty good friend as well - She sent me a big package of chocolate the other day -

A note came from Fred Shields a time ago - Thanks for the address. Can you or Dad tell me Ken "Gadway's" address -

I really must close, as it is very late -
Love as always -

Ned -

Give my love to Aunt Kate and Uncle Henry -

Annexe 16.1. Traduction de la lettre¹⁹⁹⁸

« [...]

Le 14 Juillet 1918.

Chère mère,

Le "4 Juillet" français vient de se terminer, tout comme la fête de l'indépendance américaine. Et me voilà t'écrivant une lettre. J'ai lu quelque part qu'on ne devrait pas écrire de lettres la nuit, car on ne dit jamais ce que l'on devrait mais que cela révèle ce qui ne le serait jamais si on l'écrivait en journée. C'est "le moment où jamais", alors pardonne-moi ces "révélations" et imagine ce que "j'aurais" pu dire normalement.

Une grosse pile de courrier m'attend, dont des lettres de toi et de Papa [...] Marian W – et une de Harvey. Marian a été un correspondant très fidèle aussi – 41 copies [...].

Je joins ici la lettre de Harvey, bien qu'à présent tu aies dû avoir de ses nouvelles [...]. Tu vois, il prend plaisir à jouer du saxophone (même si peut-être ses amis n'y prennent pas autant de plaisir). Je lui ai écrit aujourd'hui et je joins les lettres venant de chez nous. Toutefois, ne suppose pas qu'il recevra ses propres lettres régulièrement pendant encore un temps. J'espère qu'il pourra rester à Limoges [...] c'est une sacrée belle ville. J'aurai peut-être la chance de voir Harvey chez Damsey, ce qui serait bien. J'ai l'intention d'essayer mon "[...]". Le plus difficile est de trouver où chacun se trouve par ici. Par exemple, "H" Clay. Je donnerais tout pour le voir et je pourrais simplement lui faire savoir où je me trouverais – il pourrait très simplement venir par ici – car les forces aériennes ont des départs fréquents. Ils ont des vols entrants, si certaines peuvent en avoir, ce sont eux.

Je suis heureux que Phil ait réussi le "Presidio". Tant mieux pour lui ! J'espère qu'il deviendra un véritable colonel. Il devrait faire machine arrière tant qu'il est encore temps de courir s'il entend M.T.D.

Le "Colonel" me rappelle que tu avais mentionné quelques requêtes. Excellent. Je joins une requête signée (il me semble) par l'officier le plus gradé avec lequel j'ai pu entrer en contact. Tu vois, être plus ou moins séparés comme nous le sommes d'avec les Américains, nous n'avons rien de mieux qu'un commandant de régiment. Hormis les jours de paie, l'officier le plus gradé que nous puissions voir est le 2nd lieutenant et celui qui gère les paies est capitaine de [...]. Hormis pour le transport et le service qui est situé vraiment loin de nous,

¹⁹⁹⁸ Nous tenons à remercier Caroline Courtaud, professeure d'anglais, pour son aide précieuse dans l'exercice périlleux de la traduction.

nous n'avons pas d'officiers supérieurs – c'est triste mais vrai. Je me suis donc fait à l'idée que nous ne recevions pas de colis de chez nous, à moins que je puisse m'arranger un peu avec mon amie Nina à Paris – les civils peuvent toujours recevoir du courrier et Nina est non seulement une civile mais aussi une sacrée bonne amie. Elle m'a envoyé un gros paquet de chocolats l'autre jour.

Je dois m'arrêter là car il est vraiment tard

Je t'aime comme toujours,

Ned.

Transmets mes amitiés à tante Kate et à oncle Henry. »

Annexe 17. Liste non exhaustive de bals donnés à Limoges et en Haute-Vienne (1922-1932)¹⁹⁹⁹

Date	Commune	Salle	Orchestre, musiciens
09/02/1922	Limoges	Hôtel Vialle (Besnard successeur)	Jazz-Band dirigé par Broeders
28/10/1922	Limoges	Hôtel de la Paix	Jazz band de Paris
26/11/1922	Limoges	Hôtel Vialle	
20/12/1922	Limoges	Hôtel de la Paix	
26/01/1923	Limoges	Hôtel Besnard	
28/01/1923	Limoges	Central Hôtel	
22/02/1923	Limoges	Hôtel Besnard	Jazz-band dirigé par Broeders
10/03/1923	Limoges	Hôtel Besnard	Jazz band dirigé par Deconchas
14/03/1923	Nexon	Salle du café de la Promenade	Direction Faucher
08/05/1923	Limoges		Jazz-band dirigé par Deconchas
29/11/1923	Limoges	Hôtel de la Paix	Jazz-band « placé sous la direction d'un de nos meilleurs chefs »
08/12/1923	Limoges	Hôtel Besnard	Direction Faucher
22/12/1923	Limoges	Hôtel Besnard	« jaz-band [sic] »
30/12/1923	Limoges	Hôtel Besnard	Direction Viroulet
06/03/1924	Limoges	Dancing de l'hôtel de la Paix	Direction Gaillard
10/04/1924	Limoges	Ciné-Paris	« Orchestre jazz-band Williams engagé spécialement pour l'hilarante comédie Soyez ma femme »
05/06/1924	Le Dorat	Salle des fêtes de l'Hôtel de ville	Jazz-band « l'un des meilleurs de Limoges »
17/09/1924	Limoges	Hôtel Vialle	« The Joefül Jazz », direction Ranciat
03/10/1924	La Malaise	Établissement Daguas	« Jazz verneuillais »

¹⁹⁹⁹ Les données sont issues du dépouillement du *Courrier du Centre* et du *Populaire du Centre*. Les dates données dans le tableau sont celles de la publication des annonces, et non pas celles des bals.

	Limoges	Ciné-Paris	« Jazz-band sous la baguette autorisée de M. Lucien André » ²⁰⁰⁰
04/10/1924	Nexon	Salle des fêtes	
05/10/1924	Limoges	Hôtel de la Paix	
07/10/1924	Limoges	Hôtel Besnard (Lasgrézas, repreneur)	« Joyeux jazz-band du Vialle-dancing » dirigé par « Rancia [sic] »
11/10/1924	Aixe-sur-Vienne	Hôtel des Charentes	Direction Deonchas
06/11/1924	Limoges	Hôtel du Grand Continental	Direction Deonchas
14/12/1924	Limoges	Hôtel Vialle (Lasgrézas successeur)	« Jazz réputé »
16/12/1924	Limoges	Hôtel Vialle	Direction Ranciat
	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Jazz-band endiablé... à l'américaine ! » ; Direction Ranciat
22/12/1924	Limoges	Hôtel de la Paix	« Célèbre jazz du "Carlton Hôtel" de Paris et l'orchestre Châtenet »
28/12/1924	Saint-Junien	Salle des fêtes	
22/01/1925	Saint-Priest-Taurion	Restaurant Desroches	« M. Faure, l'as du jazz-band »
05/02/1925	Limoges	Central Hôtel	« "Nobody's Jazz Band" du Moulin Rouge de Paris » ²⁰⁰¹
11/02/1925	Ambazac	Chez Masdoumier	
03/03/1925	Saint-Junien		Orchestre à « cordes-jazz »
19/03/1925	Limoges	Hôtel Lasgrézas	Odd Boys Band « présenté officiellement et pour la première fois »
26/03/1925	Chaptelat	[Illisible]	
02/04/1925	Châteauneuf-la-Forêt	« Salle »	Direction Châtenet
23/04/1925	Nantiat	Chez Mme Ruaud	Direction Brodeaux
15/05/1925	Brachaud	Chez Chatard	
03/06/1925	Oradour-sur-Glane	Extérieur	

²⁰⁰⁰ ADHV, 42 J 14, programmes des spectacles. Il s'agit d'une annonce pour la revue « Oh ! Quelle...Vienne ! », jouée au Ciné-Paris de Limoges entre le 8 et le 16 octobre 1924.

²⁰⁰¹ Un article du *Courrier du Centre* du 11 février 1925 annonce une partie du programme, contenant les derniers succès de danse parisienne, dont « Elle s'était fait couper les cheveux » et « Nous avons des bananes ».

23/08/1925	Feytiat	Chez Ruaud	Direction Brodeaux
13/09/1925	Nantiat	Salle Ruaud	« Brodeaux et son jazz »
09/10/1925	Saint-Victurnien	Chez M. Lévêque, hôtel de la gare	
11/10/1925	Bussière-Galant	Gare	
17/10/1925	Landouge		
	Saint-Brice	Chez Monnerie	
18/10/1925	Barre-de-Veyrac	Établissement Brun	
	Saint-Brice	Chez Monnerie	
	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	
21/10/1925	Saint-Léonard-de-Noblat		« Jazz de Limoges »
23/10/1925	Nantiat	Chez Ruaud	Direction Brodeaux
	Nieul	Salle Martin	
25/10/1925	Nantiat	Quartier Sainte-Marie	
31/10/1925	Javerdat		
04/11/1925	Lussac-les-Églises	Hôtel Léger	
	Saint-Laurent-sur-Gorre	« Au bourg »	
08/11/1925	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	
	La Jonchère	Chez Reix	
27/11/1925	Limoges	Hôtel Vialle	« The Poultry Jazz » dirigé par Marcel Hyvernaud
	Nantiat	Chez Ruaud	Direction Brodeaux
28/11/1925	Poulouzat	Restaurant de M. Raymond	
04/12/1925	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« The Poultry Jazz »
06/12/1925	Saint-Victurnien	Parc des Grillons	
	Isle	Chez M. Picat	« Cinq musiciens »
10/12/1925	Limoges	Cirque municipal	« Pendant les entr'actes, Dancing conduit par le célèbre Jazz <i>The Poultry Jazz</i> , conduit par M. Marcel Hyvernaud »

	Meilhac	Hôtel Charrier	Direction Coussy
	Saint-Priest-Taurion	Restaurant Desroches	
18/12/1925	Limoges	Central Hôtel	« The Melody Five », jazz parisien ; le « Band » de M. Brune
20/12/1925	Saint-Gence	Aux Carrières	
	Solignac	Restaurant du Pont de la Briance	
	Isle	Chez Picat	Orchestre de 5 musiciens
14/01/1926	Limoges	Central Hôtel	« The Poultry Jazz », M. Hyvernaud
17/01/1926	Verneuil-sur-Vienne	Chez Bélivier	
	Couzeix	Au Chalet Normand	« 4 musiciens »
21/01/1926	Sereilhac	Hôtel Jacquet	
	Saint-Victurnien	Parc des Grillons	
	Eymoutiers	Salle Ganne	« Joyeux jazz, venu spécialement de Limoges »
31/01/1926	Saint-Jean-Ligoure	Hôtel Cathalifaud	
	Saint-Priest-sous-Aixe	Restaurant de la Poste	« Orchestre verneuillais »
08/02/1926	Limoges	Salle des Conférences	Odd Boys Band
04/03/1926	Saint-Priest-Taurion	Restaurant Desroches	« Orchestres l'Arce et Berger avec jazz »
	Beaune	Chez Brachaud	
	Saint-Victurnien	Parc des Grillons	
05/03/1926	Oradour-sur-Glane	Salle Dagoury	« Orchestre jazz-band de l'Avenir musical »
07/03/1926	Burnac	Salle Chantegros	
	Isle	Chez Jacquet (Mérignac)	
10/03/1926	Limoges	Hôtel Grand Continental	« The Joy Full Jazz », direction Ranciat
11/03/1926	Limoges	Hôtel Vialle	Odd Boys Band
26/03/1926	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Old Boys Jazz Band [sic] »
02/05/1926	Feytiat	Aux Chabannes	
	Razès	« Au bas de Razès »	
30/05/1926	Saint-Brice	Chez Monnerie	« Jazz limousin »
05/06/1926	Limoges	Salle du Tivoli-Palace	Odd Boys Band

06/10/1926	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	
	Cassepierre	Chez Raynaud	
10/10/1926	Saint-Brice	Chez Monnerie	
	Verneuil-sur-Vienne	Gare de Verneuil, chez Bélivier	« Orchestre verneuillais »
13/10/1926	Peyrilhac	Restaurant Theillet	« Francisco-Jazz »
28/10/1926	Oradour-sur-Glane	Hôtel du Commerce	« 4 musiciens, jazz »
	Rochechouart	Hôtel de la Poste	
	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	
	Landouge	Hôtel Ragot	
10/11/1926	Saint-Léonard-de-Noblat	Cinéma	
19/12/1926	Isle	Chez Picat (Mas-des-Landes)	
	Verneuil-sur-Vienne	Gare, chez Bélivier	
	Saint-Martin-le-Vieux	Hôtel Roulhac	
23/12/1926	Saint-Brice	Chez Monnerie	« The Merry-Pigs-Jazz »
	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	Jazz Giraud
	Bonnac-la-Côte	Maison-Rouge	
	Feytiat	Crézin	« The rigoli's Jazz et ses quatre musiciens »
08/01/1927	Limoges	Hôtel Lasgrézas	The Poultry Jazz, Marcel Hyvernaud
19/01/1927	Limoges	Hôtel de la Paix	The Poultry Jazz, M. Hyvernaud
26/01/1927	Limoges	Hôtel Continental	The Poultry Jazz, M. Hyvernaud
	Saint-Laurent-les-Églises	« Au Vistrat »	
	Saint-Just-le-Martel	Chez Renon	« Par Dufour et Rivet »
06/02/1927	Le Vigen	Salle Longequeue	
	Verneuil-sur-Vienne	Hôtel Bréjourde	
	Aixe-sur-Vienne	Hôtel Bonnet	« Jazz Verneuillais »
	Isle	Chez Picat (Mas-des-Landes)	

23/02/1927	Cieux	Chez Thomas	« Les célèbres accordéonistes Brodeau [sic] et Lalue, avec leur jazz »
27/02/1927	Saint-Laurent-sur-Gorre		« Orchestre Auguste. Jazz »
	Le Palais-sur-Vienne	Chez Texier	« Thé [sic] Rigolis Jazz »
	Isle	Chez Picat	
01/03/1927	Limoges	Hôtel Continental	Odd Boys Band et le « jazz de M. Hyvernaud »
16/03/1927	Limoges	Hôtel Vialle	
30/03/1927	Limoges	Hôtel Lasgrézas	Odd Boys Band
01/04/1927	Nexon	Salle des fêtes	Le « Sun Sheine Band » ²⁰⁰²
06/04/1927	Limoges	Théâtre municipal	The Poultry Jazz, M. Hyvernaud
	Compreignac	« Au bourg »	« New-Jazz Giraud »
21/05/1927	Limoges	Établissement Duché, faubourg de Paris	Direction « Georges-Jazz »
25/05/1927	Saint-Sylvestre	Hôtel de la Gare	
01/06/1927	Saint-Junien	Cinéma de la Bourse du Travail	Orchestre « jazz Charlot »
05/07/1927	Aixe-sur-Vienne	Extérieur	Dancing jazz-band
14/07/1927	Saint-Léonard-de-Noblat	Modern-Cinéma	« The Merry Pig's Jazz »
28/08/1927	Saint-Sylvestre	La Crouzille, extérieur	« O-Gust-Jazz »
	Saint-Auvent		
	Feytiat	Gare et extérieur	
02/09/1927	Châlus	Domicile du président de la fanfare	
30/09/1927	Saint-Sulpice-Laurière	Ciné-dancing	
	Bessines	Extérieur	
	Limoges	Dancing route de Lyon	« The Lemovices Jazz »

²⁰⁰² L'article du *Courrier du Centre* évoque, pour cet ensemble, une « composition très moderne, dont les membres exécutants restent continuellement en rapport avec la capitale. Aussi jouent-ils immédiatement les nouveautés et les toutes dernières créations des grands dancings ».

01/10/1927	Saint-Gence		Orchestre Goursaud et Bardet
	Le Palais-sur-Vienne	Restaurant Texier	« Georgius-Jazz en tournée »
	Bersac	Salle veuve Luguët	
21/10/1927	Barre-de-Veyrac	Hôtel Marcel	
	Saint-Amand-Magnazeix	Restaurant Lavaud-Laurent	
29/10/1927	Saint-Sulpice-Laurière	Ciné-dancing	« Les Rigolity's Jazz »
	Bellac	Hôtel Vignaud	« Orchestre Valéry »
	Solignac	Chez Mme Pauliat	
02/12/1927	Limoges	Hôtel Continental	The Poultry Jazz, M. Hyvernaud
	Limoges	Établissement Mallet	« The Merry Jazz »
23/12/1927	Limoges	Hôtel Continental	« Joy Full Jazz Ranciat »
	Limoges	Central Hôtel	
	Saint-Gence	aux Carrières	« Orchestre Goursaud et Bardet suivi de Jazz »
	Saint-Brice	Chez Monnerie	« Lulu-Jazz »
07/01/1928	Peyrilliac	Salle Theillet	
03/02/1928	Limoges	Central Hôtel	« un des jazz les plus populaires de Limoges »
05/02/1928	Isle	Chez Picat	
	Aureil	Chez Rebeyrolle	« Orchestre jazz Dufour-Rivet »
	Rilhac-Rancon	Chez Bonnet	« Jazz Giraud »
	Feytiat	Moissac	« The accordéon-ys Jazz »
17/02/1928	Limoges	Hôtel Barny	« The Mondoly Jazz »
	Saint-Sylvestre	Hôtel de la Gare	« Jazz de trois musiciens »
	Verneuil-sur-Vienne	Chez Grobras	
02/03/1928	Limoges	Hôtel de Ville	« Ranciat Jazz »
09/03/1928	Limoges	Hôtel du Grand Continental	Jazz Ranciat
	Saint-Gence	Chez Carraud	Direction Goursaud
	Saint-Hilaire-les-Places	Hôtel Frugier	« Rigolis Jazz »

20/04/1928	Nieul	Chez Martin	
13/05/1928	Le Vigen	Salle Longequeue	
	Nantiat	Chez Parinaud	« Chariot-Jazz »
	Aixe-sur-Vienne	Chez Paul	« Loustic's Jazz »
	Feytiat	Moissac	« The accordéon-Nys Jazz »
	Couzeix		« Pierot-Jazz »
24/05/1928	Compreignac	Gare	« Jazz Giraud »
	Barre-de-Veyrac	Salle Marcel	
28/09/1928	Limoges	Tivoli	« Le jazz-band Paul Lincke »
	Limoges	Établissement Collidon	« The Lemovices Jazz, sous la direction de M. Tournier, directeur de l'Union musicale »
	Saint-Just-le-Martel	Chez Renon	
25/10/1928	Limoges	Hôtel de la Gare	« Manvly's Jazz et Rigolity's Jazz »
	Saint-Hilaire-les-Places	Hôtel Sazerat	« Orchestre Dauriat et jazz »
	Aixe-sur-Vienne	Café Paul	« Loustic's-Jazz Aixois »
18/11/1928	Feytiat	Moissac	« The Accordéon-Jazz »
	Rilhac-Rancon	Chez Périlloux (Cassepierre)	« Pierrot-Jazz »
	Meilhac	Hôtel Fontanille	« Rigolis-Jazz »
24/11/1928	Conore	Établissement Clavaud	Simon's Jazz « orchestre musette »
	L'Aiguille	Hôtel Pitou	« The Papa-Jazz, dir. Branas »
12/12/1928	Limoges	Salle des Conférences	« Young Boys Jazz »
	Conore	Chez Gouet	
	Gorre	Chez Peyrichou	
17/12/1928	Eymoutiers	Hôtel Gane	
23/12/1928	Aixe-sur-Vienne	Chez Paul	« Loustic's Jazz »
	Cognac-le-Froid	Établissement Meynieux	« Accordéon, banjo, guitare et le célèbre Simon's Jazz »
	Saint-Victurnien	Hôtel de la Gare	« Riboulding Jazz »
	Saint-Jouvent		

	Vaulry	Chez Parinaud	
	Saint-Priest-Taurion	Restaurant Béchade	
	Saint-Martin-le-Vieux	Hôtel Roulhac	
31/12/1928	Saint-Gence	Restaurant Carraud	« The Dahlias-Jazz »
	Saint-Léonard-de-Noblat	Cinéma	
	Limoges	Hôtel Lasgrézas	Direction par « un maestro [sic] réputé »
20/01/1929	Saillat	Chez Paul	« Simon-Jazz »
	Beaune	Grossereix	Jazz Brodeaux
	Aureil	Chez Rebeyrolle	« Jazz Tixier »
07/02/1929	Saint-Just-le-Martel	Chez Pressicaud	
	Saint-Lazare	Chez Deloménie	« The Zigotos-Jazz »
	Bonnac-la-Côte	Maison-Rouge	« Jeannot-Jazz »
	Oradour-sur-Glane	Salle Dagoury	« René Jazz »
	Laurière	Moulin-Rouge	« Simon Jazz »
14/02/1929	Saint-Martin-le-Vieux	Hôtel Defaye	Loustics-Jazz
	Oradour-sur-Glane	Dancing Milord	Simon's Jazz
	Magnac-Laval		
17/02/1929	Meilhac	Salle Fontanille	The Rigolis Jazz
	Saint-Martin-le-Vieux	Hôtel Defaye	Loustics Jazz
	Saint-Just-le-Martel	Au petit salé	The Maboul-Jazz
	Beaune	Grossereix	Direction Brodeaux
07/03/1929	Saint-Lazare	Hôtel Deloménie	« The Papa-Jazz »
	Nantiat	Chez Perrin	« Marcel'Us Jazz »
15/03/1929	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymondys Jazz », direction Mériot
04/04/1929	Limoges	Ciné-Union	« The Black-Cat Jazz »
11/04/1929	Limoges	Ciné-Union	« The Black-Cat Jazz »
09/05/1929	Limoges	Ciné-Union	« The Black-Cat Jazz »

	Beaune	Brachaud	« Aventuros Jazz »
16/05/1929	Eyjeaux	Aux Ollières	« The Maboul Jazz »
21/05/1929	Saint-Léonard-de-Noblat	Hôtel de la Boule d'Or	« Mondial-Jazz des grands dancings de Paris »
13/06/1929	Oradour-sur-Glane		« Simon's Jazz »
	Bosmie-l'Aiguille	À « Venise »	
	Saint-Priest-Taurion	Restaurant Desroches	« The King's Jazz »
	Couzeix	Salle Chambord	« Dédés Accordia-Jatz [sic] »
14/06/1929	Limoges	Pont Saint-André, route du Palais-sur-Vienne	« Why Not Jazz, dirigé par M ^{me} Isnard, pianiste du cinéma de l'Union »
27/07/1929	Oradour-sur-Glane	Extérieur	« 5 musiciens, "Pierrot'Jazz" »
02/08/1929	Coussac-Bonneval	Place de l'Hôtel de Ville	
	Neuvic		
11/08/1929	Limoges	Capitole, en plein air	
22/09/1929	Limoges	Hôtel Lasgrézas	Jazz Ranciat
	Saint-Just-le-Martel	Chez Pagnat	« Diabolic-Jazz »
	Saint-Priest-sous-Aixe	« Les Bouchats »	« Les Polichinels Jazz »
17/10/1929	Limoges	Salle Durand, route d'Ambazac	
20/10/1929	Saint-Just-le-Martel	Le Petit Salé	« Maboul-Jazz »
	Saint-Just-le-Martel	Chez Renon	
	Saint-Jean-Ligoure	Chez Cathalifaud	« Rigoli's-Jazz »
22/11/1929	Chaptelat	Chantelauve	
28/11/1929	Saint-Léonard-de-Noblat	La Pyramide	« 4 musiciens. Accordéon, banjo, guitare, sous la direction Simon's Jazz »
	Saint-Priest-Taurion	La Chabasse	« Orchestre accordéon, violon et le célèbre banjo-jazz »
	Saint-Martin-le-Vieux	Hôtel Roulhac	
14/12/1929	Ambazac	Établissement Laurençon	« Simon's Jazz, le célèbre siffleur et son orchestre musette »
	Cognac-le-Froid	Établissement Meynieux	Simon's Jazz

	Oradour-sur-Glane	Dancing Milord	Simon's Jazz
	Oradour-sur-Glane	Hôtel Aymard	« Camil-Jazz »
	Peyrilhac	Établissement Gauthier	« Camil-Jazz »
	Saint-Junien	Place Lacotte	« Camil-Jazz »
	Saint-Léonard-de-Noblat	La Pyra	Simon's Jazz
22/12/1929	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymond'ys Jazz [sic] » dirigé par Mériot, pianiste
13/01/1930	Limoges	Cirque-théâtre municipal	« Orchestre de jazz symphonique » pour l'opérette de Gerswhin <i>Tip-Toes</i>
11/02/1930	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymond'ys Jazz »
28/02/1930	Bonnac-la-Côte		« Orchestre Harris-Jazz »
	Saint-Hilaire-la-Treille	Hôtel Morgat	
02/03/1930	Isle	Chez Picat	
	Landouge		« Dédé Accordia'Jazz »
	Le Dorat	Salle Rougier	
	Le Vigen	Hôtel Longequeue	« Fernandy's Jazz »
	Meilhac	Hôtel Fontanille	
	Rilhac-Rancon	Chez Peyrilloux	« Jazz Jouhannaud »
	Sainte-Marie-de-Vaux	Chez Rattier	
05/03/1930	Limoges	Salle des Conférences	« The Joyce's Jazz, groupement composé par huit jeunes musiciens »
10/03/1930	Limoges	Hôtel du Faisan	« Raymond'ys Jazz »
04/04/1930	Limoges	Établissement Mallet	« The King's Jazz, sous la direction de M. Canéro »
11/04/1930	Saint-Léonard-de-Noblat	Nouvel-Hôtel	« Diabolics-Jazz au complet, piano, violon, trompette et jazz »
15/05/1930	Peyrilhac	Chez Theillet	« Siméon Jazz »
11/07/1930	Limoges	Chez M. Moreau	« Jazz Valentini »
	Saint-Priest-Taurion	Extérieur (kiosque)	« Un jazz réputé de Limoges »

09/08/1930	Saint-Priest-Taurion	La Chabasse	« Jazz Tapageur »
	Sauviat-sur-Vige	Hôtel Chassoux	« Excentriques-Jazz »
03/10/1930	Ambazac	Chez Bonnet	« Simon's Jazz et Marcel's, accordéoniste »
	Saint-Just-le-Martel	Établissement Préssicaud	
04/10/1930	Limoges	Établissement Mallet	« The King's Jazz », direction Canéro
	Aixe-sur-Vienne	Chez Maizeau	« Orch. jazz Mat. et s. »
	La Barre		« Hoé-Jazz-Pergué »
	Nantiat	Chez Lalue	« Simon's Jazz »
	Oradour-sur-Glane	Établissement Milord	« The Olympo-Jazz »
	Panazol	Hôtel Bernard	« Excentric-Jazz »
19/10/1930	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymond'ys Jazz », direction Mériot
	Limoges	Ciné-Union	« The Black-Cat Jazz » avec le « sympathique virtuose Jean Cassan, l'as du jazzo-flûte »
16/11/1930	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Orchestre à huit musiciens avec jazz américain »
	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« The Raymond'ys Jazz »
23/11/1930	Limoges	Central Hôtel	« King's Jazz »
30/11/1930	Bonnac-la-Côte	Hôtel de la Gare	« Rigollis Jazz »
12/12/1930	Saint-Laurent-sur-Gorre	Hôtel Faye	« Jazz Verneuilais »
17/12/1930	Limoges	Hôtel Vialle	« The King's Jazz »
21/12/1930	Bonnac	Maison-Rouge	« Menestrels-Jazz »
	Condat-sur-Vienne	Chez Ruaud	« The Roger-Jazz »
	Couzeix	Frégefont	« Harris-Jazz »
	Couzeix	Salle Theillaud	« Maboul Jazz »
	Isle	Chez Picat	
	Mézières-sur-Issoire	Hôtel du Chêne-Vert	« Camille Jazz »
	Rancon	Salle Desgorces	« H. Valéry Jazz »
	Saint-Paul-d'Eyjeaux	Restaurant Boulaige	« Mabouls Jazz »

	Saint-Sulpice-Laurière	Salle Léniaud	« Lily Jazz »
30/12/1930	Dompierre-les-Églises	Hôtel Breton	
10/01/1931	Limoges	Central Hôtel	« The King's Jazz »
22/01/1931	Aixe-sur-Vienne	Hôtel des Charentes	« King's Jazz », dirigé par Raymond Canérot
	Saint-Jouvent		« Rigoliss-Jazz »
	Oradour-sur-Glane	Établissement Aymard	« Simon's Jazz »
02/02/1931	Limoges	Hôtel de la Paix	« Orchestre du Moder'n Tivoli de Châteauroux »
08/02/1931	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymondy's Jazz »
	Bonnac	Maison-Rouge	« Rigolis-Jazz »
15/02/1931	Saint-Hilaire-les-Places	Hôtel Defaye	« Raymond'ys Jazz de Limoges »
06/03/1931	Limoges	Hôtel Vialle	« The Raymondy's Jazz » ²⁰⁰³
01/05/1931	Limoges	Établissement Mallet	« The Merry Jazz, accompagné par le célèbre pianiste-accordéoniste Henry »
17/05/1931	Condat-sur-Vienne	Restaurant Mérigot	« The Accordéon "ys" Jazz »
	Isle	Mas-des-Landes	
	Le Palais-sur-Vienne	Chez Cremer	« Gabys-Jazz »
	Solignac	Chez Pauliat	« Mickey Jazz »
10/10/1931	Limoges	Salle Tabarin	« Orchestre jazz que dirige avec talent M ^{me} Isnard, en accord avec le virtuose Marsault »
12/10/1931	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymondy's Jazz »
15/10/1931	Crézin		
	Isle	Chez Paul Jeandillou	« Violon Roger ; pianiste Henry et Zénery, Pic-Jazz »
31/10/1931	Limoges	Salle du Cheval-Blanc, route de Nexon	« The King-Jazz », direction Canérot
03/12/1931	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymondy's Jazz »
16/12/1931	Peyrilhac	Chez Theillet	« Harrys-Jazz »

²⁰⁰³ Pour ce concert également nous avons un aperçu du répertoire de l'orchestre, allant « de l'agouichante java au blues "up to date" en passant par le nostalgique tango et le troublant boston ». *Le Populaire du Centre*, 6 mars 1931.

	Cieux	Chez Javelaud	Orchestre Brodeaux
25/12/1931	Limoges	Central Hôtel	« The Poultry Jazz », M. Hyvernaud
17/01/1932	Limoges	Salle du Cheval-Blanc	Orchestre « Couff' la Jazz » dirigé par Desplats
30/01/1932	Limoges	Central Hôtel	« Raymondys Jazz » dirigé par Mériot
	Limoges	Hôtel Vialle	« The Poultry Jazz », M. Hyvernaud
	Rochechouart	Salle Mazaud	« Monopol's Jazz »
07/02/1932	Beaune	Brachaud	« Devaud Jazz »
	Bellac	Hôtel Vignaud	« Orchestre Jazz Valérie »
	Bonnac-la-Côte	Hôtel Bardet	« Rigoli's Jazz »
	Cieux	Restaurant Boileau	« Camille-Jazz »
	Isle	Chez Minet	« Mikey-Jazz »
	Isle	Chez Picat	
	Isle	Restaurant Desproges	« Mickey-Jazz »
	Le Palais-sur-Vienne	Chez Cremer	« Amykal-Jazz av. violon saxo »
	Saint-Junien	Salle de l'Avenir (cinéma)	« Orchestre Symphonique et son jazz »
	Saint-Pardoux	Villarcouin	« Lulu-Jazz »
	Sereilhac	Chez Auzeméry	« Marcel's Jazz »
03/03/1932	Limoges	Hôtel du Faisan	« The King's Jazz », direction Canérot
05/03/1932	Panazol	Hôtel Lafarge	« Excentriques-Jazz »
	Saint-Junien	Salle de l'Avenir musical	« Excentriques-Jazz »
	Saint-Gence		Brodeaux
20/03/1932	Aureil	Chez Rebeyrolle	
	Bonnac-la-Côte	Maison-Rouge	« Deveaud Jazz »
	Cognac-le-Froid	Restaurant Meynieux	« Tourbillons-Jazz »
	Razès		« Les gitanos »
02/04/1932	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Raymond's Jazz », direction Mériot
	Rochechouart	Salle des fêtes	« The Monopol Jazz »
11/04/1932	Châlus	Salle des fêtes	« Célèbre Jazz Marcel de Limoges »

11/06/1932	Limoges	Hôtel Lasgrézas	« Jazz Marinier »
17/06/1932	Limoges	Salle des fêtes du Foyer du Mutilé	Orchestre jazz dirigé par Raymond Canérot
13/10/1932	La Jonchère	Hôtel de la Gare	« Marcells-Jazz »
	Poulouzat	Salle du Moulin-Rouge	« Jeune orchestre (The Camill's Béberty Jazz) »
15/10/1932	Limoges	Hôtel du Faisan	« Orchestre symphonique-jazz de Deconchas »
	Limoges	Salle Mallet	« The Meny Boys »
18/12/1932	Bonnac-la-Côte	Maison-Rouge	« Deveaud Jazz »
	Crézin	Établissement Bureau	
	Javerdat	Restaurant Jourde	« Pynaly-s Jazz »
	La Jonchère-Saint-Maurice	Dancing Roudier	« Marcel's Jazz »
	Poulouzat	Moulin-Rouge	« Accordéoniste-jaz [sic] Fougeras-Pénichou »
	Rilhac-Rancon	Chez Raynaud	« Trio Harris Jazz »

Annexe 18. Manuscrit de la conférence de Jean Marcland donnée le 4 février 1926 devant l'Assemblée littéraire et scientifique du Limousin, salle des Conférences à Limoges²⁰⁰⁴

« Je ne sais si je dois remercier mes camarades de l'Association Littéraire et Scientifique du Limousin de l'honneur qu'ils me font aujourd'hui en me donnant la parole devant une assemblée aussi nombreuse et aussi choisie. Il est dangereux en effet pour un conférencier de s'avancer sur un terrain aussi mal préparé que celui ou [sic] vont porter mes pas, et de traiter un sujet aussi spécial. Mes camarades, toujours prêts à vulgariser le progrès ont insisté, si vous partez avec des regrets, prenez-vous en à eux et non à moi.

Si je posais à brule-pourpoint et successivement à toutes les personnes ici-présentes [sic] et qui cependant sont par le fait même des auditeurs d'élite, si je posais dis-je la question suivante " Qu'est-ce que le Jazz-Band ?", neuf sur dix me répondraient à coup sûr par une phrase de ce genre : " Le Jazz-Band, c'est un orchestre composé d'instruments les plus bizarres et les plus bruyants destiné à faire se trémousser malgré eux les plus enragés retardataires des boîtes de nuit".

Cette définition n'est pas sérieuse : c'est celle de ceux qui n'ont pas entendu ou qui, ayant entendu, n'ont pas voulu comprendre par une sorte de contre-snobisme exagéré – (maladie plus terrible encore que le snobisme, lorsque poussé à l'extrême bien entendu).

Si vous voulez une définition sérieuse, adressez vous [sic] au spécialiste des définitions : j'ai nommé le dictionnaire LAROUSSE à l'article Jazz-Band, vous y lirez ceci :

"Type d'orchestre d'origine américaine et nègre caractérisé par le rythme syncopé de sa musique, le rôle donné à l'improvisation et à l'emploi original des instruments de percussion"

Cette définition est passable, en tous cas [sic] suffisante comme point de départ à un essai d'explication, de mise au point, je dirai presque de réhabilitation.

Je regrette que vous ne connaissiez pas le le [sic] Jazz, ou plutôt [sic] que vous ne goutez pas le Jazz. Si vous goutez le Jazz, je ne serais pl^u [sic, pour pas là] à vous faire ressortir l'intérêt voire la poésie de cette musicalité nouvelle : poésie de l'exotisme, poésie aussi du charme pur.

Pour aujourd'hui vous me pardonneriez si mon exposé, au lieu d'être toujours littéraire comme il devrait s'égare parfois dans un didactisme obligé.

Comme à propos de toute nouveauté, nous nous demandons : d'où vient le Jazz ? et ceci revient à se demander : Quelle est l'étymologie du mot Jazz-Band ?..... Band, vous le savez, signifie en anglais "Orchestre" – mais Jazz ? Eh bien voilà [sic] : ce n'est pas le nom

²⁰⁰⁴ Collection de Patrick Marcland.

d'un réveil-matin [sic], c'est encore moins un mot de la langue nègre ; nous allons si vous le voulez bien remonter aux origines du Jazz-Band et nous verrons comment s'est constituée empiriquement cette appellation. En 1918, à San-Francisco, dans une boîte de nuit du quartier de Barbary-Coast apparut le numéro de Music-Hall suivant : Un nègre, nommé Jasho BROWN chantait des chansons de son pays en s'accompagnant de nombreux instruments de percussions ou "Trapps". Par son entrain endiablé, il suscitait la joie de tous et lorsque notre homme, essoufflé, suant, interrompait brutalement son [... trois mots illisibles] sourire de toute la blancheur de ses dents. Les assistants criaient pour l'encourager à recommencer : "Hello ! do it again, go on, Hello Jasho !, et par abréviation : "Hello Jas, (Jazz)²⁰⁰⁵.

Et j'insiste dès à présent sur ce fait : ce nègre ne chantait pas des airs de "la Veuve Joyeuse", ou de "La fille de Madame Angot". Chantait-il des airs d'opérettes américaines ? encore moins : il chantait des airs de chez lui ; et cette musique, si musique il y avait, possédait un intérêt indéniable et très apprécié : elle était absolument nouvelle. Selon les plus grandes probabilités, en effet, ce nègre n'avait pas appris l'harmonie dans DUBOIS²⁰⁰⁶ et le rythme dans DANHAUSER ; et si nous ajoutons que ce nègre avait une fort belle voix et faisait montre dans sa spécialité d'une virtuosité extraordinaire, vous comprendrez son succès. La foule vint et, parmi cette foule, des musiciens ; car, contrairement à une opinion généralement admise, l'Amérique n'a pas que des gratte-ciels, elle a aussi des musiciens, compositeurs et surtout virtuoses, virtuoses consommés du piano et des instruments à vent. Ceux-ci furent très intéressés, et quelques uns [sic] tellement intéressés qu'ils proposèrent à Jasho BROWN de s'associer à lui : c'est ainsi que fut formé le premier Jazz-Band américain qui connut dès sa naissance le plus franc succès.

Comme il fallait s'y attendre des concurrents surgirent, pensant pour la plupart qu'il suffisait de "faire du bruit" pour "faire du Jazz" ; les résultats furent désastreux et c'est ce genre d'orchestre que le France connut.

Cependant, les vrais artistes américains regrettaient [sic] ces erreurs, voyant dans ce genre spécial non pas un numéro comique de Music-Hall, mais nombre d'éléments nécessaires à la construction d'un art musical nouveau et autochtone qu'ils cherchaient depuis si longtemps. Quelques convaincus, forts de l'autorité de leur nom, se mirent au travail avec foi : utilisant les connaissances techniques qu'ils tenaient des Européens, seuls admis à professer parce que seuls créateurs, ils firent un compromis : ils donnèrent aux mélopées nègres quelques règles indispensables de l'harmonie française d'alors, adoucirent

²⁰⁰⁵ Les guillemets ne sont pas refermés dans l'original. Par souci de véracité historique, le texte a été reproduit comme tel dans notre travail.

²⁰⁰⁶ Référence ici à Théodore Dubois (1837-1924), professeur de musique, musicien, il a en outre écrit des traités importants sur l'harmonie.

l'orchestration un peu barbare, et laissèrent alors se constituer empiriquement une technique qui fait que toute musique conçue ou interprétée autrement n'est pas du Jazz.

Des artistes ont droit à une place dans l'histoire de la musique, citons pour mémoire Zez CONFREY, connu de tous les pianistes pour son si célèbre "Kitten on the keys", George GERSHWIN, Paul WHITEMAN et le merveilleux pianiste qu'est Billy Arnold.

Au point où [sic] en est le Jazz, deux sujets contigus se présentent à notre étude : l'orchestre, ou Band, et la musique américaine de Jazz. Ces deux créations étant contemporaines, et, je ne saurais trop insister sur ce fait, n'existant que l'une pour l'autre, il nous sera difficile de respecter une aussi stricte séparation. Essayons cependant : Les premiers bons orchestres apparus en Amérique [sic] vers 1915 étaient ainsi composés : Piano, Violon, Cornet à piston, Clarinette, Trombone, Banjo, et Batterie. Je tiens à faire remarquer que dans ce type de Jazz-Band tout à fait primitif nous ne trouvons ni clacson [sic], ni trompe d'auto, ni sirène, ni sifflet. Pour ma part, je n'ai aucune souvenance d'un orchestre comprenant même à titre purement attractif un seul des instruments énumérés plus haut. Je ne sais ni où [sic] cette idée a pu germer ni comment elle a pu se répandre dans la masse, qu'on ne pouvait faire partie d'un Jazz-Band si l'on n'était un virtuose de la sirène ou du sifflet ; j'ai même entendu parler de coups de pistolet ! cela devenait dangereux.

Ce qui doit vous frapper tout d'abord dans l'orchestre décrit plus haut, c'est l'absence de saxophone devenu depuis le roi du Jazz. Il ne tarda pas à faire son apparition, suppléant la clarinette au timbre moins chaud, et nous devons encore au Jazz d'avoir fait ressortir toutes les possibilités de cet instrument d'élite que l'on se représentait comme relégué aux fanfares municipales et aux musiques militaires. Le saxophone ai-je dit, est le roi du Jazz comme le violon est le roi de l'orchestre symphonique compris par nous jadis, c'était un instrument doux mais fade, adapté par les Américains [sic] d'aujourd'hui il est infiniment plus intéressant : le "vibrato" interdit jusqu'alors enrichit considérablement sa sonorité, et l'artiste, sentant son importance, recherche la virtuosité et les nuances. Tantôt [sic] il domine un pianissimo général et uniforme de cordes et batterie, chants, pleure a-t-on dit la mélodie ; tantôt [sic] il accompagne un chant accordé par l'orchestre ou des variations étendues impressionnantes de richesse. Après lui vient dans la hiérarchie du Jazz-Band la Trompette d'harmonie : incisive, résonnante [sic], brutale parfois, elle constitue la contre-partie [sic] du saxophone, celle-ci faisant ressortir celui-la [sic]. Alors que ce dernier coule les notes, celle-ci les attaque franchement les unes après les autres ; elle joue souvent en solo et, dans ce cas, domine elle aussi un soubassement harmonique de cordes et de batterie. La relation, je dirai même la fraternité opposante de ces deux instruments si bien faits pour se faire valoir l'un l'autre constitue une des plus belles trouvailles du Jazz. Sur la dernière d'un couplet détaillé par la trompette un coup de cymbale brutal et étouffé termine un sourd crescendo et la mélodie

centrale apparait [sic], coulée par le saxo, sur un pianissimo général de timbres subitement nouveaux ; mélodie infiniment plus prenante que celle du violon et dont la loi des contrastes fait valoir plus encore la mélancolique douceur. Jamais aucun orchestre symphonique ne vous donnera une aussi parfaite sensation de pureté, car il manque, lui, de ces deux sources de beauté incontestables : la diversité des timbres et surtout l'accompagnement combiné de sons et de bruits ; de la [sic] vient qu'un grand musicien a pu prononcer cette sentence hardie "Dans l'orchestre symphonique le solo n'existe pas".

Le trombone à coulisse, instrument classé burlesque n'en n'a pas moins des timbres émouvants ; il est intéressant par ses glissandos permettant à la marche harmonique de l'ensemble les changements de tons les plus inattendus et donnant la faculté à l'instrumentiste d'arriver à la note voulue par une montée chromatique commencée un, deux, trois, quatre tons au-dessus. Une caractéristique essentielle commune à tous ces instruments à vent réside dans l'emploi de bouchons ou sourdines nombreuses utilisées pour pour [sic] adoucir, modifier le son normal.

Parmi les instruments à cordes, le violon vient en premier ; il exécute le plus souvent un contre-chant prévu en improvisé, ou contribue à des accompagnements de cuivres très adoucis, accords riches et tenus, ou encore harmonise ses pizzicati avec ceux du Banjo.

Le Banjo qui vient ensuite a un double rôle : par son rythme bien enlevé, par ses accords sèchement détachés aux sonorités plates, il maintient le plus souvent le rythme normal ; ne pas en conclure cependant que le Banjo soit considéré comme un modeste moyen d'accompagnement uniforme : dans un Jazz-Band ; tous les musiciens sont susceptibles de jouer en solo, et tel instrument qui se bornait tout à l'heure à n'être qu'1/10 de l'orchestre peut, d'un temps à l'autre et souvent sans transition devenir le premier soit en reprenant la mélodie laissée par un autre, pour régner sur l'ensemble en intercalant entre deux phrases d'une mélodie exécutée sur un timbre totalement différent et brutalement interrompue, un trait inattendu, brusqué dans son rythme et éblouissant de virtuosité.

Du même genre, mais d'un échelon supérieur, le piano a une tâche de remplissage, le dessin sur un rythme aussi varié que possible du soubassement harmonique.

Enfin nous arrivons à la batterie, source de tant d'erreurs et qui semble, passez-moi le contre-sens de l'expression, avoir aveuglé de son bruit la compréhension du public. Comment ? des cymbales, des grosses caisses, et l'amour de la caricature aidant, des clacksons, sifflets et avertisseurs fantaisistes, il n'en fallait pas plus pour assimiler le Jazz-Band au plus commun charivari des tréteaux forains. La première impression qui prit corps fut celle-ci [sic] : Jazz-Band = Batterie. Longtemps cette erreur persista et persiste encore je vous l'affirme ; il me suffira pour vous convaincre de vous communiquer ces quelques annonces parues dans le "COURRIER DU CENTRE" aux environs de la Noël [sic] :

Chronique Régionale.

Samptiaux : Chez Granger à l'occasion des fêtes de Noël [sic]. Grand bal avec orchestre. Il y aura un Jazz-Band

Perpezac-le-Noir : Hotel [sic] Binet. Grand Bal. Toto sera la [sic] avec son Jazz-Band. Nous trouvons des annonces analogues pour Feytiat, Saint-Germain-les-Belles et Peyrat-le-Château.

Reine du jour aux temps qui suivirent son apparition la batterie n'a fait que décroître en importance, et dans le progrès ininterrompu du Jazz, un jour viendra ou [sic] sa place sera l'équivalente de celle qu'elle a toujours occupée dans l'orchestre symphonique ordinaire ; il en est déjà ainsi dans de nombreux orchestres, et si vous avez le bonheur d'être sans-filistes, écoutez pour vous convaincre les auditions du Savoy-Hotel.

Je crois vous avoir énuméré par ordre d'importance les principaux instruments caractéristiques constituant le noyau indispensable du Jazz-Band. Mais direz-vous quelle est la composition parfaite de l'Orchestre-Jazz. Existe-t-elle seulement ? certes oui ; il existe à l'heure actuelle deux ou trois orchestres au monde dont la composition a [sic] peu près similaire semble devoir devenir classique. D'après Caesar BAERKINGER, la composition de l'orchestre Paul WHITEMAN est la suivante :

2 à 3 Violons

2 basses et 2 tubas

1 banjo

2 trompettes d'harmonie (alternant avec des cors d'harmonie)

3 saxophones (chacun trois registres alternant avec les clarinettes)

1 sarusophone [sic, pour sarrussophone]

1 sousaphone

timbales et batterie

Soit 23 exécutants disposant de 36 instruments ; tous les exécutants sont solistes et doivent pouvoir jouer successivement d'instruments différents ; il est, je crois, inutile d'insister sur la compétence musicale de ces musiciens.

Il est temps, ce me semble, d'arriver à la dernière partie de notre étude et de nous poser la question : que jouent ces orchestres et notre première réponse sera celle-ci : Ils jouent de la musique américaine, et c'est une erreur de nos orchestres européens de croire que le Jazz-Band peut servir à interpréter par exemple nos airs d'opérettes françaises ou nos chansons populaires. Reflet indéniable du tempérament américain, il ne fut créé, outre-Atlantique, que pour vulgariser des airs nègres inconnus jusqu'alors et tout empreints de la grande nostalgie des forêts.

Indispensablement liés aux lois de la musique courante, ils doivent cependant rester fidèles à leur interprétation primitive : le Jazz-Band pour la musique américaine, la musique américaine pour le Jazz-Band.

Cette musique américaine découle de la musique nègre, dont elle tire d'ailleurs son intérêt fondamental. Cette musique nègre existait à l'origine sous deux formes : les rags-times [sic] et les Spirituals. Les Rags-times sont caractérisés par un rythme syncopé d'un entrain irrésistible ; quant aux Spirituals ce sont des chants religieux, mélodies primitives d'un caractère noir et nostalgique, syncopés toujours, que les nègres superstitieux chantaient dans les plantations.

Ce sont ces "Spirituals" et ces "Rags-times" dont les américains [sic] se sont emparés pour les harmoniser à leur goût, les écrire en musique lisible et que des éditeurs tels que FAIST, [illisible], FRANCIS, DAY, etc.. dispersent par le monde.

Nous avons insisté tout à l'heure sur l'intérêt orchestral du Jazz-Band, c'était le plus important, il nous reste maintenant à rechercher sa valeur musicale propre, à étudier ses mélodies, ses harmonies, son rythme. Nous trouvons dans la marche mélodique du Folklore des Etats-Unis le type assez banal de la chanson à couplet et à refrain. Vous avez tous entendu sans aucun doute des pastiches intéressants de musique Orientale de belles évocations de déserts, de Tom-toms, nous citerons "Fate", "Sahara", de Horatio NICHOLLS, des imitations d'Extrême Orient [sic] "Shangai" [sic] du même auteur ; mais tout ceci n'est pas à proprement parler américain, la meilleure preuve en est que des musiciens Français se sont essayé dans ce genre et ont réussi, nous citerons le "Touareg" de Raoul MORETTI.

Seule est vraiment curieuse, nouvelle et intéressante pour le véritable musicien la transcription mélodique du "Spiritual" nègre dont vous entendrez dans un instant un exemple frappant dans "Southern Gals". La [sic] vraiment nous trouvons du nouveau, ceci par exemple ; à l'instar de nos plus grands compositeurs modernes les Américains ont renié l'utilité absolue de terminer une phrase mélodique sur la tonique, et s'il leur arrive parfois par une maladive habitude de suivre cette loi désuète, ils évitent d'insister sur cette terminaison banale, si chère aux vieux auteurs de nos si jolies vieilles valises : enfilade macaronique d'accords parfaits et fortement frappés.

Exemple :

Autre progrès dans l'adaptation des paroles ; on a félicité Claude DEBUSSY d'avoir été le premier compositeur Français à décrire une note par syllabe évitant ainsi les vocalises et autres mièvreries de nos vieux opéras ou de nos plus célèbres chants de Noel [sic]. Ecoutez les chansons américaines, toutes pleines de légèreté, d'entrain ; elles imposent une propreté de diction qu'elles ne doivent qu'à [sic] cela même ; mais ces observations sont secondaires, il faut l'avouer. Je fais le panégyrique de la musique américaine et je ne voudrais négliger aucun argument. A parler franchement, la marche mélodique d'une phrase américaine n'est que la parente pauvre de ses harmonies et de son rythme.

Les harmonies sont riches [sic] parceque [sic] hardies, hardies parceque [sic] naissant dans une branche musicale nouvelle et autonome.

Enfin nous arrivons au rythme ; le rythme américain, lui, est entièrement nouveau ; ici encore nous ne attarderons [sic] pas à compter les temps, à battre la mesure ni à disserter sur les valeurs relatives d'un demi-soupir et d'une triple croche liée et double-pointée. Quelques mesures au piano vous en apprendront davantage.

1° Syncope (partie faible à partie forte du temps)

2° " (temps faible sur temps fort)

Le contre-temps

La superposition de rythmes différents chère à Zez CONFREY.

Mais quels sont dans tout cela les rapports de la musique et du Jazz-Band ? Et nous arrivons enfin au paragraphe final dont j'aurai voulu faire toute ma conférence :

Il existe entre la musique et le Jazz-Band une parenté que je qualifierai de parenté par alliance – parenté qui naît je crois d'une influence réciproque ; en effet, sans GRIEG, SCHUMANN, le Jazz (en tant qu'art moderne et non simplement sous forme de plainte de primitifs) ne pouvait naître, ni se manifester sous une forme aussi riche sans l'apport considérable que lui firent nos grands modernes. Comparez les harmonisations, ne retrouvons nous [sic] pas dans George GERSHWIN la gamme de tons, la succession immédiate d'accords parfaits d'une note à l'autre si chère à notre grand DEBUSSY ; ne retrouvons nous pas la préciosité perlée d'un RAVEL, et pour remonter plus loin encore n'y voyons nous [sic] pas également la mélancolie nerveuse amère et brutale si poignante dans certaines pages de GRIEG ? Sans doute, mais que dire de la réciproque ? quels développements à faire sur l'introduction du rythme américain chez nos grands ultra-modernes depuis Maurice RAVEL qui [illisible] le premier successeur des Américains. Des relents de Jazz pullulent dans "Parade" d'Erik Sati [sic] dans "Adieu New-York" de Georges AURIC, dans le "Concertino" d'HONEGGER et surtout dans le dernier Opéra de Maurice RAVEL sur un livret de Colette "L'Enfant et les sortilèges" ajoutons des morceaux de plans tels que la "Sonatine Syncopée" de Jean WIENER, le "Caramel mou" de Darius MILHAUD, et le "Rag-Time" de STRAVINSKY.

On a dit que le Jazz était une maladie passagère qui ne vivrait pas ! Il en est à sa douzième année d'existence et il ne se porte pas mal du tout, je vous l'assure ; il s'introduit partout et même d'une manière déguisée dans nos plus classiques concerts et le temps est proche ou [sic] nous verrons apparaître sur les programmes entre "Le clair de lune" de FAURE et "Les jardins sous la pluie" le troisième Fox-trott [sic] du compositeur Untel et le quatorzième Blues op. 25 de monsieur X.

D'après certains critiques, le Jazz n'aurait pas sa place dans l'histoire de la musique ; mais que dire alors de l'engouement frénétique de nos plus grandes compétences à l'apparition de cette nouveauté tant décriée. Que dire de l'enthousiasme d'un Jacques THIBAUD, qui complètement transporté par l'audition des Billy ARNOLDS lors d'un concert

donné par eux à la salle des Agriculteurs, écrit pour eux un concerto pour violon et Jazz-Band, exécuté quelques jours plus tard. Que penser aussi des élans passionnés d'un Albert ROUSSEL et d'un Florent SCHMIDT ?

Le Jazz est appelé à [sic] devenir autre chose qu'un orchestre de danse, c'est un enfant de douze ans qui s'instruit tous les jours. En Amérique [sic] les ouvrages pédagogiques se sont multipliés ; il existe un conservatoire ou [sic] les plus grands compositeurs Américains [sic] s'acharnent à créer le genre classique de la musique de Jazz. Des essais sont déjà tentés, nous citerons :

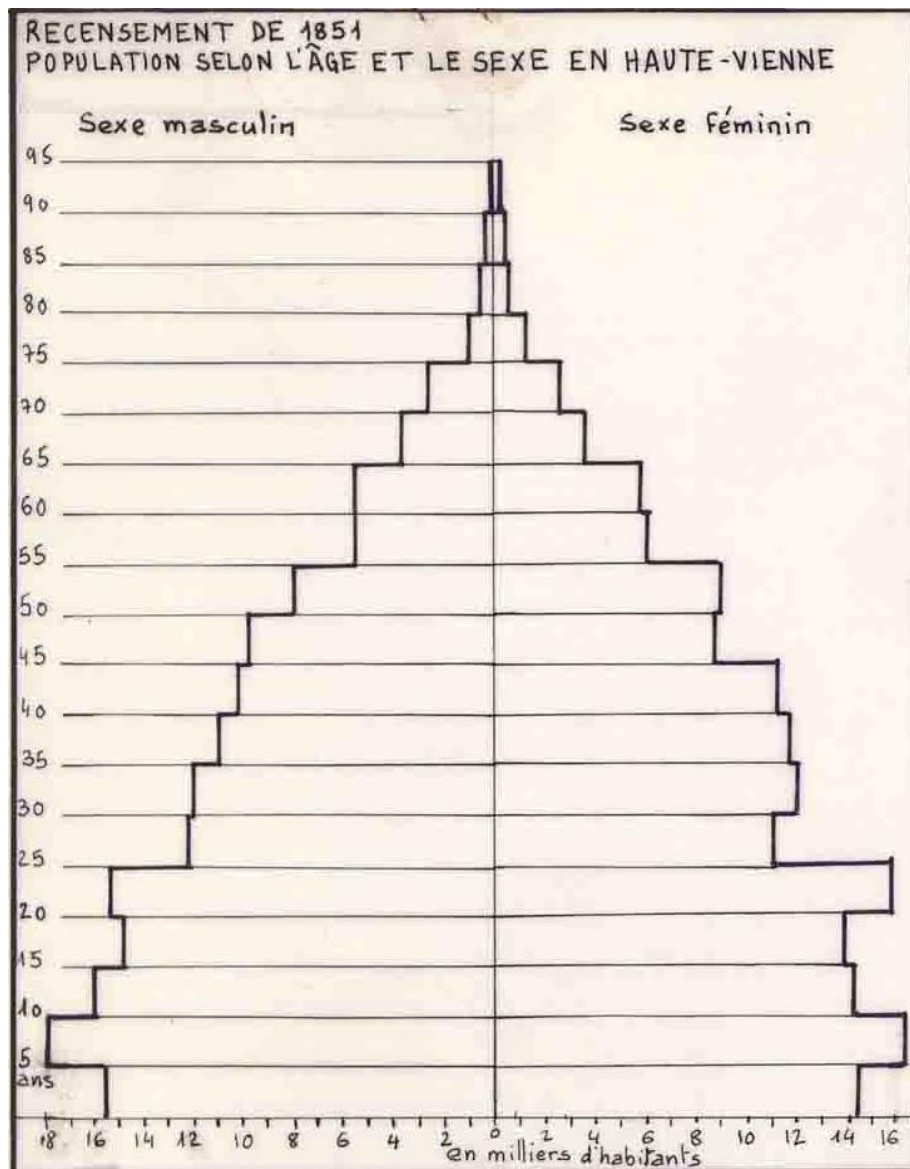
"La Rhapsody in blues" [sic] de George GERSHWIN, le "Daniel Jazz" de Louis GRUENBERG, et les "Three American pieces" de Eastwood-Lane.

Je terminerai ici ma petite causerie, Mesdames et Messieurs, en vous citant pour contribuer encore à vous rendre moins sceptiques, cette phrase d'André COEUROY toute animée de la plus belle foi.

"Le Jazz que nous connaissons actuellement, en Europe, n'est que la caricature de ce que le Jazz idéal sera un jour".

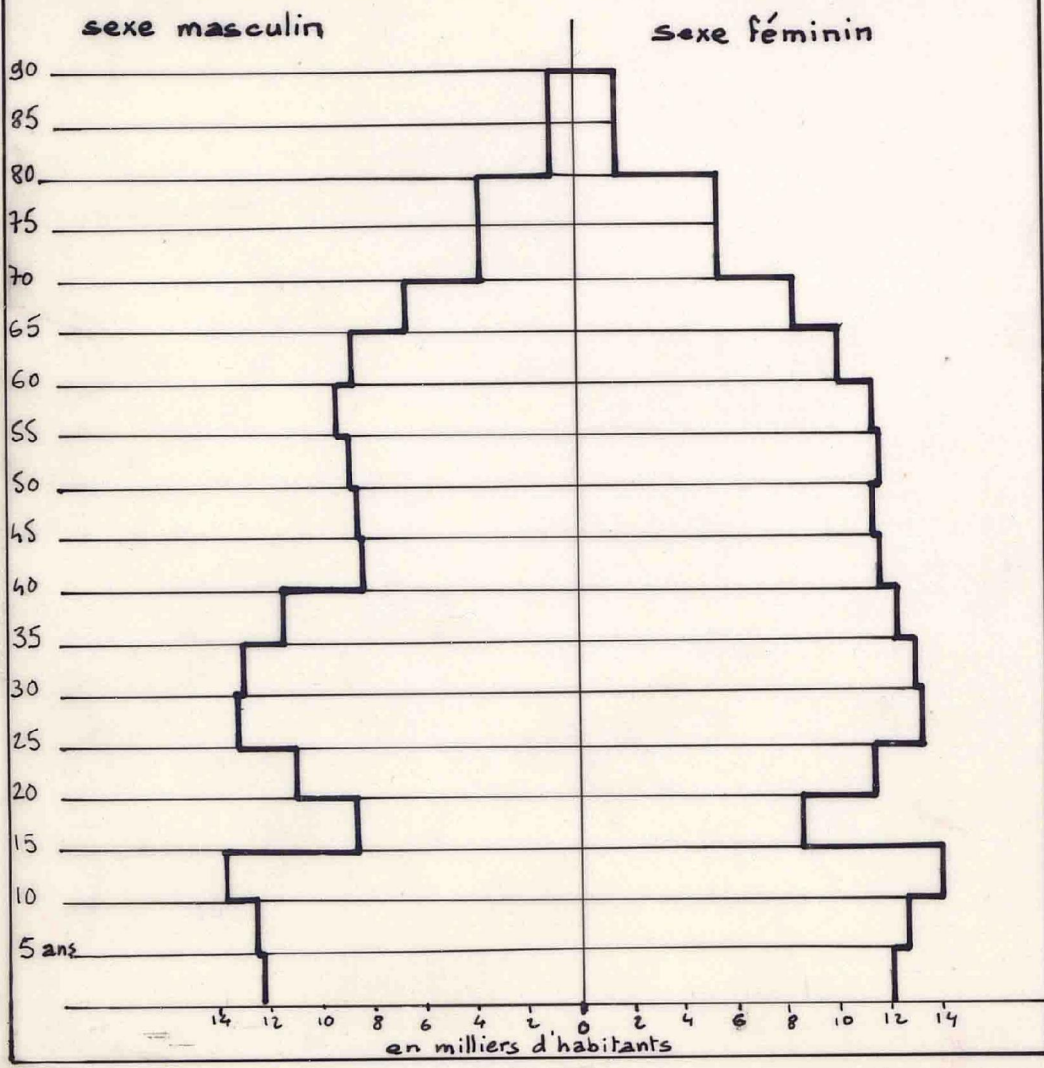
Le 4 Février 1926 ».

Annexe 19. Pyramides des âges de la Haute-Vienne (1851 et 1936)²⁰⁰⁷

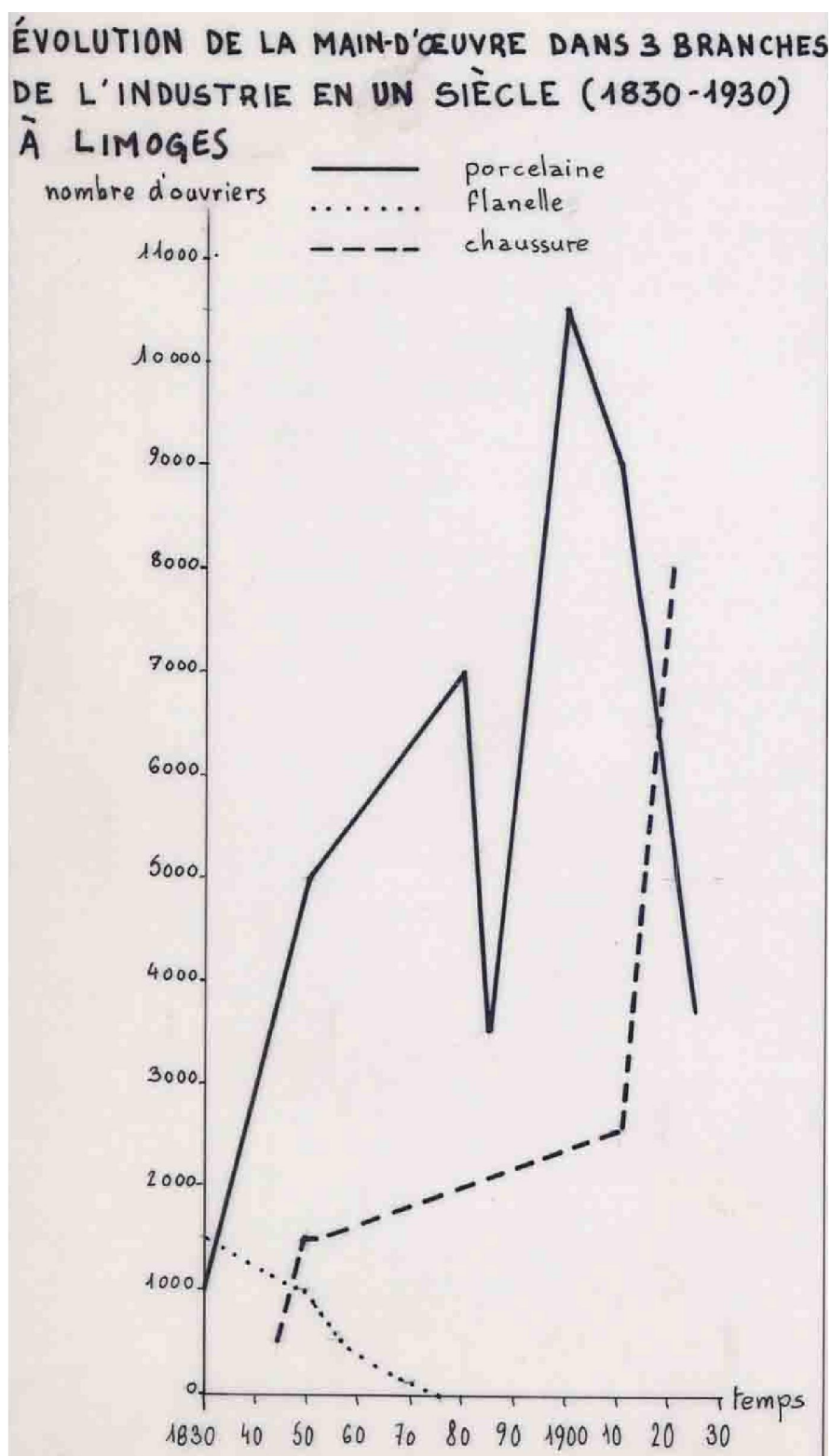


²⁰⁰⁷ Ces documents sont extraits de l'Atlas historique du Limousin, projet du laboratoire de recherche EA 4270 Criham (Centre de recherche interdisciplinaire en histoire, histoire de l'art et musicologie) de l'Université de Limoges, mis en place depuis 2014 et financé par l'IRSHS (Institut de Recherche des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Limoges). Les documents sont en libre accès dans leur version numérique à l'adresse <http://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/>, consulté le 27/12/2021. Ils sont issus de l'Atlas de Bautier, du nom de l'archiviste de la Creuse et des Archives nationales Robert-Henri Bautier, qui a initié des recherches dans les années 1970 qui n'ont cependant jamais été publiées. La Bfm de Limoges a entrepris la numérisation de ces documents en 2015.

**RECENSEMENT DE 1936
POPULATION SELON L'ÂGE ET LE SEXE DANS LA HAUTE-VIENNE**



Annexe 20. Graphique de l'évolution de la main-d'œuvre de la porcelaine, de la chaussure et de la flanelle à Limoges (1830-1930)²⁰⁰⁸



²⁰⁰⁸ Graphique extrait de l'Atlas historique du Limousin, à partir de l'Atlas de Bautier, sur <http://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/>, consulté le 27/12/2021.

Annexe 21. Plan de la place Jourdan et de ses alentours vers 1900²⁰⁰⁹

Plan de la place Jourdan et de ses alentours en 1900

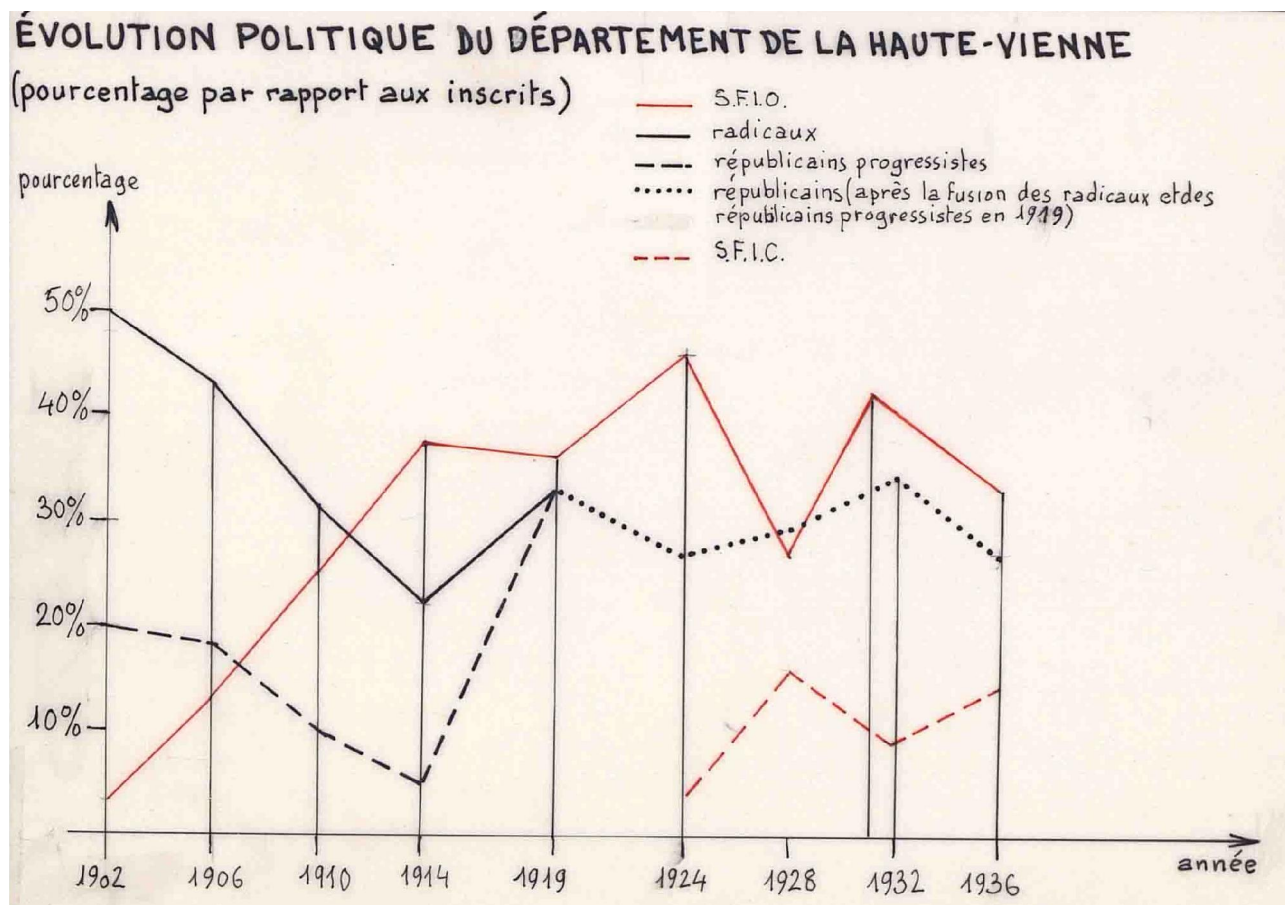
Sarah ROUX



Cartographie : AHL, CRIHAM, Juliette MOREL, 2018. Données : Sarah Roux, 2018. Sources : Atlas des eaux, 1878, Atlas Historique du Limousin, Google Maps

²⁰⁰⁹ Carte publiée en novembre 2018 sur <https://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/2018/11/13/de-la-place-tourny-a-la-place-jourdan-une-evolution-a-travers-les-siecles/>, consulté le 27/12/2021.

Annexe 22. Graphique de l'évolution politique de la Haute-Vienne entre 1902 et 1936²⁰¹⁰



²⁰¹⁰ Graphique extrait de l'Atlas historique du Limousin, à partir de l'Atlas de Bautier, sur <http://www.unilim.fr/atlas-historique-limousin/>, consulté le 27/12/2021.

Annexe 23. Liste et détails de 48 œuvres de François Sarre (1854-1942)²⁰¹¹

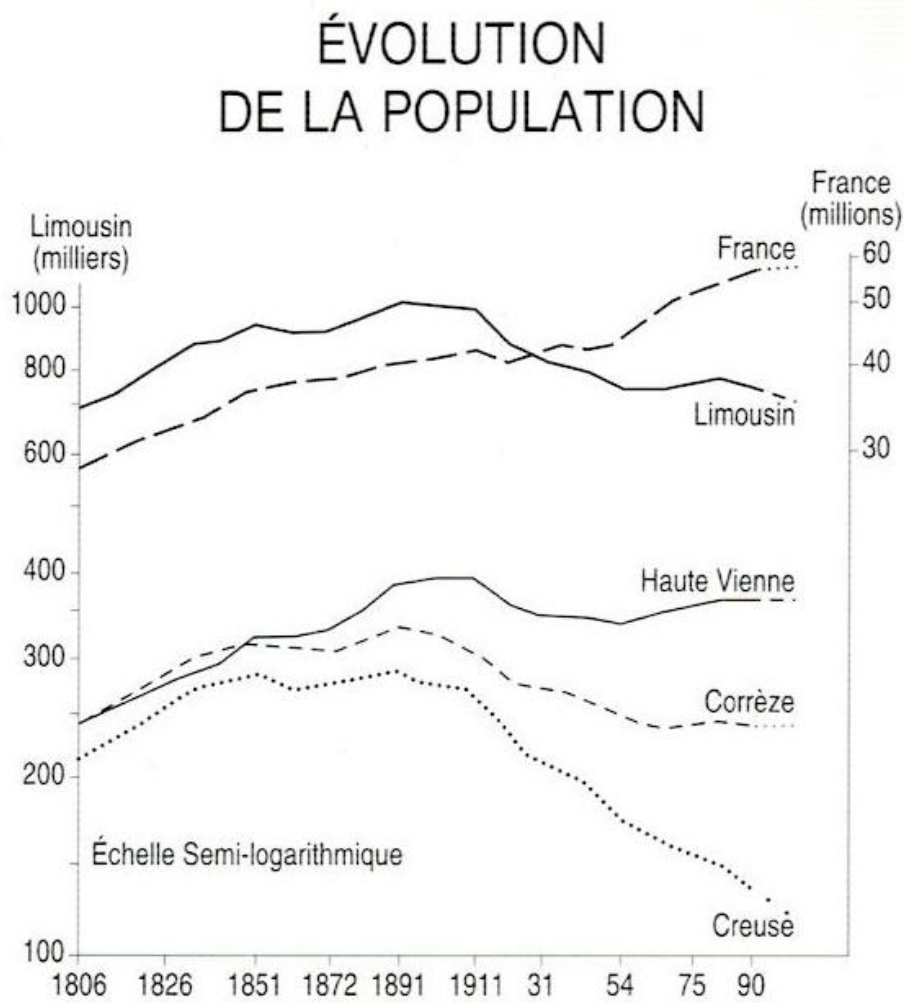
Titre	Forme	Date	Parolier	Détails
<i>Vent d'hiver</i>	Chœur à 4 voix mixtes	-	Poésie de Maurice Bouchor, d'après Shakespeare	Dédicace au Cercle des Membres de l'Enseignement de Limoges
<i>Ente Soun Tou quî Gentei drôlei ?...</i>	Chœur à 4 voix mixtes	Vers 1912	Chanson de Jean-Baptiste Foucaud	-
<i>L'Ablette</i>	Valse chantée	1891	A. Darde	-
<i>Le roi de la montagne</i>	Chœur pour 2 voix égales	Vers 1880	François Sarre	-
<i>Lou Cœur de mo mio</i>	Chanson	-	-	Paroles recueillies par Frédéric Lagueny
<i>Dans le désert</i>	Chœur à 4 voix d'hommes	-	François Sarre	-
<i>Dî Là Landâ</i>	Chœur à 4 voix mixtes	1912	-	Chanson ancienne en patois limousin
<i>Soun pourtrai : chansou nouvèlo</i>	Piano et chant	1908	Rite	Chanson en occitan
<i>Lo mechanto maire</i>	Chœur à 4 voix mixtes	-	-	Chanson en patois limousin
<i>Lou chobretaire</i>	Piano et chant	Vers 1927	F. Richard	<i>Id.</i>
<i>L'hurouso jardinieiro</i>	Piano et chant	1927	F. Richard	<i>Id.</i>
<i>Hivernage</i>	Chœur à 4 voix d'hommes	-	François Sarre	Dédicace aux Enfants de Limoges
<i>L'héroïne</i>	Orchestration pour harmonie ou fanfare	-	-	-
<i>Sur la grève</i>	« Marine » pour piano et chant	-	François Sarre	-
<i>Viens !</i>	Mélodie pour piano	-	Auguste Sautour	-
<i>Quand on aime</i>	Romance pour piano	-	Auguste Sautour	-
<i>Le bouton d'or</i>	Chœur à 4 voix d'hommes	-	François Sarre	Dédicace à Victor Lory, éditeur
<i>Au village</i>	Chœur à 4 voix d'hommes	-	François Sarre	-

²⁰¹¹ L'ensemble de ces partitions est un don de Philippe Noël, descendant direct de François Sarre, à la Bfm de Limoges. Toutes les œuvres sont numérisées et accessibles en ligne, sur le site <https://bnl-bfm.limoges.fr/s/bibliotheque-virtuelle/page/Collections>, consulté le 25/12/2021.

<i>Après l'exil</i>	Romance dramatique pour ténor	-	François Sarre	Dédicace à Théophile Sourilas
<i>Airs Limousins</i>	Chants et airs populaires anciens et nouveaux (2 volumes)	1927	-	-
<i>Les adieux au pays natal</i>	Arrangement en chœur à 4 voix mixtes	-	L. Sauvageot	Musique de L. Sauvageot
<i>Moments d'ivresse</i>	Valse pour piano	-	-	-
<i>Nouveau mois de Marie</i>	Recueil de 32 cantiques et 5 motets (1, 2 ou 3 voix)	1899	-	Dédicace à « la sainte Vierge »
<i>L'Aveu</i>	Mélodie pour piano	-	A. Grospas	-
<i>Il dort ! ...</i>	Berceuse pour chant, piano et violon ou violoncelle	-	Auguste Sautour	-
<i>Fuyons !</i>	Mélodie pour piano	-	André Serre	-
<i>Endormez-vous !</i>	Berceuse pour violon et piano	-	A. Grospas	-
<i>Coucou</i>	Mazurka chantée	-	A. Grospas	-
<i>Dans tes yeux bleus</i>	Romance pour piano et chant	-	Auguste Sautour	-
<i>Chant d'amour</i>	Chant pour ténor, violon et piano	-	Auguste Sautour	-
<i>Brise du soir</i>	Nocturne pour piano et chant	-	Auguste Sautour	-
<i>Solidarité</i>	Hymne mutualiste pour baryton ou mezzo-soprano et piano	-	F. Sénèque (poésie)	Dédicace à E-B. Villoutreix, président de la société de secours mutuels <i>L'humanitaire</i> , de Limoges
<i>Soir et nuit</i>	Romance pour piano et chant	-	A. Darde	-
<i>Printemps</i>	Romance pour piano et chant	-	A. Darde	-
<i>Pierrot amoureux</i>	Sérénade pour piano et chant	-	A. Darde	-
<i>Ma maîtresse jolie</i>	Romance pour piano et chant	-	J.-B. Landaud	-

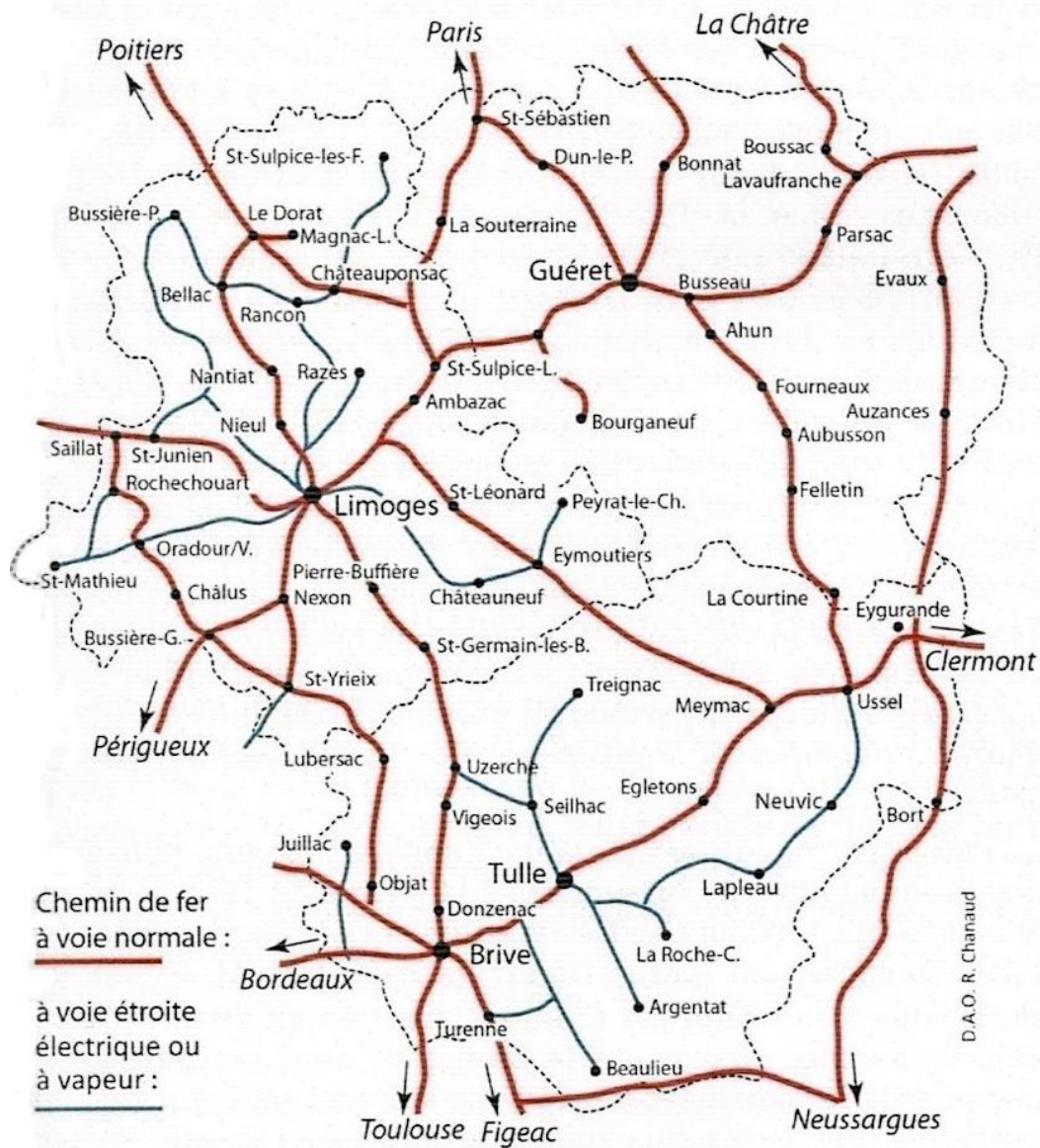
<i>Je pense à toi</i>	Romance dramatique pour piano et chant	-	François Sarre	-
<i>Le grand jardinier</i>	Chant et piano	-	A. Darde	-
<i>La fête de Cupidon</i>	Romance pour piano et chant	-	J.-B. Landaud	-
<i>Dans les grands bois</i>	Mélodie pour piano et chant	-	A. Grospas	-
<i>L'Amour éternel</i>	Mélodie pour piano et chant	-	François Sarre	-
<i>A l'amour ouvrons notre cœur</i>	Mélodie pour piano et chant	-	J.-B. Landaud	-
<i>Les adieux à Jeanne d'Arc</i>	Romance pour piano et chant	-	A. Grospas	-
<i>Même cœur ! Même entrain !</i>	Pièce en un acte avec chants	1923	François Sarre (musique et paroles)	Grande scène coloniale
<i>Rêve d'automne</i>	Mélodie pour piano et chant	-	A. Grospas	-
<i>Mon beau pays</i>	Romance pour piano et chan	-	Jarry Clément	-
<i>Lo Pa</i>	Chœur à 4 voix mixtes	-	Jean-Baptiste Foucaud	Chanson en patois limousin, qui célèbre la paix après les guerres napoléoniennes
<i>Invitation</i>	Chant et piano	-	A. Darde	-

Annexe 24. Graphique de l'évolution de la population en France et en Limousin (1806-1990)²⁰¹²



²⁰¹² BERNARD-ALLÉE Philippe, ANDRÉ Marie-Françoise, PALLIER Ginette (dir.), *Atlas du Limousin*, Limoges, Pulim, 1994, 166 p., p.60.

Annexe 25. Carte du réseau ferré limousin en 1914²⁰¹³



²⁰¹³ KIENER Michel, « Du marcheur au voyageur : la double révolution de la route et du rail, 1800-1940 », in CHANAUD Robert (dir.), *Une histoire des circulations en Limousin*, op.cit., p.145.

Annexe 26. Carte des communes du département de la Haute-Vienne



Les sociabilités musicales en Haute-Vienne sous la Troisième République

En croisant les disciplines, la thèse envisagée ici propose de comprendre de quelles manières et avec quelle intensité les comportements humains et les liens sociaux ont pu être modifiés à l'échelle d'un département du centre de la France, par la pratique et/ou par l'écoute de la musique, entre 1870 et 1940. Ce travail est abordé selon quatre angles d'étude : d'abord, l'évolution géomusicale du territoire, par l'analyse des scènes musicales publiques et privées, extérieures et intérieures ; les pratiques musicales de groupe, ensuite, en particulier la sociabilité orphéonique et son rôle dans la cohésion de la société haut-viennoise ; puis les acteurs et les répertoires, de l'apprentissage de la musique jusqu'à sa réception, en passant par le processus de création et de composition ; et, enfin, l'observation des bouleversements socio-culturels que suscite l'introduction des modernités techniques et musicales dans la première moitié du XXe siècle. Ce dernier point est étudié notamment par la problématique de l'acculturation des musiques afro-américaines en Haute-Vienne, entre les deux guerres mondiales. À partir de cette étude se dessine une République des sons dans laquelle les clivages, générationnels et culturels au sens large, n'empêchent pas la construction d'une identité musicale locale face à l'uniformisation des pratiques.

Mots-clés : Troisième République, sociabilités, musique, Haute-Vienne, Limoges, orphéons, musiciens, XIXe siècle, XXe siècle, histoire culturelle, histoire sociale, histoire des émotions, République des sons, jazz.

Musical sociabilities in Haute-Vienne under the Third Republic

By combining disciplines, the proposed thesis aims to understand in what ways - and with what intensity - human behaviour and social ties could have been modified at the level of a regional department in the centre of France. This concerns the practice of and/or listening to music between 1870 and 1940. This work is approached from four perspectives : first of all, the geomusical evolution of the territory, with the analysis of public and private musical scenes both exterior and interior, and the musical practices in groups. Next, it addresses orphenonic sociability and its role in the cohesion of the Haut-Viennese society. Then it focuses on the actors and repertoires - from learning music through to its reception via processes of creation and composition. Finally, it observes the socio-cultural upheavals caused by the introduction of technical and musical modernity in the first half of the 20th century. This last point in particular highlights the acculturation of African-American music in Haute-Vienne between the two world wars and the questions it raises. Based on this study, a Republic of Sounds emerges, in which both generational and cultural divisions do not prevent the construction of a local musical identity in the face of the standardisation of practices.

Keywords : Third Republic, sociability, music, Haute-Vienne, Limoges, marching bands, musicians, XIXth century, XXth century, cultural history, social history, history of emotions, Republic of sounds, jazz.

